INTEIRO OU
O MUNDO
EM PEDAÇOS

RETROSPECTIVA JEAN-LUC CINEMA GODARD

HECO PRODUÇÕES | SÃO PAULO 1ª EDIÇÃO 2015

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

GOD A BOD

ORGANIZAÇÃO
EUGENIO PUPPO E
MATEUS ARAÚJO

INTEIRO OU
O MUNDO
EM PEDAÇOS

Em conjunto com o Ministério da Cultura apresentamos a retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard, uma mostra com as obras do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, conhecido por privilegiar questões existenciais e relações humanas em seus filmes.

Cobrindo mais de 60 anos de carreira, a mostra traz 104 obras vindas da França entre longas, médias e curtas-metragens, séries de televisão, filmes publicitários e vídeo-cartas nunca exibidos no país. É uma homenagem ao cineasta que, mesmo em idade avançada, não deixou de produzir e inovar.

Com curadoria de Eugenio Puppo, a mostra pretende inaugurar uma nova perspectiva de debate nacional em relação à filmografia do cineasta, que é referência para diretores de várias gerações e nacionalidades.

O patrocínio ao projeto reforça nossa proposta de promover o acesso à cultura para visitantes e clientes, propiciando novas atitudes em relação à arte, e mantém nosso compromisso com a formação do público, dando sentido à nossa missão de sermos um "banco de mercado com espírito público".

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

GODARD TOTAL

Há filmes que permanecem na memória a despeito do pouco que se sabe sobre seus diretores. Há, por outro lado, diretores cujo conjunto da obra é tão significativo que se sobrepõe a seus filmes, se tomados individualmente. Este parece ser o caso do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard. Talvez por isso a locução adjetiva "do Godard" acompanhe quase que invariavelmente as referências a seus trabalhos.

Num diálogo permanente com as questões de dentro e de fora das telas que marcam a sua época, Godard tornou-se um intelectual das imagens. Provocador, tem levado a experimentação cinematográfica ao extremo, criando ensaios visuais pungentes. Ao interrogar muitas das inovações técnicas que impactaram o modo de fazer cinema nas últimas décadas – do tipo de câmera ao espaço do set, do uso da cor ao 3D –, aprofundou e radicalizou a reflexão sobre a linguagem a partir dela mesma, como se fizesse crítica de cinema por meio de seus filmes.

Reunindo longas, médias e curtas-metragens, séries televisivas, filmes publicitários e vídeo-cartas, a mostra Jean-Luc Cinema Godard apresenta a filmografia completa do diretor no CineSesc e no Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília). Para o público, trata-se de uma oportunidade de revisitar a obra de Godard ou estabelecer um primeiro contato, acompanhando o percurso criativo de um dos mais importantes e profícuos diretores da história do cinema.

SESC SÃO PAULO

SUMÁRIO

13 INTRODUÇÃO MATEUS ARAÚJO E EUGENIO PUPPO

PARTE I **ENSAIOS**

19 Aprendizagem do descontínuo RUY GARDINIER
29 Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho MATEUS ARAÚJO
45 Rossellini Godard: qual herança? ALAIN BERGALA
55 Um construtivismo psíquico: dinâmicas do Esboço segundo Jean-Luc Godard NICOLE BRENEZ
65 Em busca de *Sauve la vie* (*qui peut*), de Godard MICHAEL WITT
79 Potências do meio RAYMOND BELLOUR

PARTE II **FILMOGRAFIA COMENTADA**

ANOS 1950

87 1954 Opération béton (Operação concreto) LÚCIA MONTEIRO
88 1955 Une femme coquette (Uma mulher faceira) ALEXANDRE AGABITI FERNANDEZ
89 1957 Tous les garçons s'appellent Patrick / Charlotte et Véronique (Todos os rapazes se chamam Patrick / Charlotte e Véronique) MARIANA SOUTO
90 1958 Une histoire d'eau (Uma história de água) PABLO GONÇALO
91 1959 Charlotte et son Jules (Charlotte e seu namorado) MARCELO MIRANDA
92 1959 À bout de souffle (Acossado) ADILSON MENDES

ANOS 1960

96 1960 Le petit soldat (O pequeno soldado) TIAGO MATA MACHADO
98 1961 Une femme est une femme (Uma mulher é uma mulher) CLEBER EDUARDO
100 1961 La paresse (A preguiça) CÁSSIO STARLING CARLOS
102 1962 Vivre sa vie (Viver a vida) CLAUDIA MESQUITA
104 1962 Le nouveau monde (O novo mundo) CÁSSIO STARLING CARLOS
106 1963 Les carabiniers (Tempo de guerra) SÉRGIO MORICONI
108 1963 Le grand escroc (O grande trapaceiro) CÁSSIO STARLING CARLOS
110 1963 Le mépris (O desprezo) FELIPE DE MORAES
112 1964 Bande à part (Bando à parte) JOÃO TOLEDO
114 1964 Une femme mariée (Uma mulher casada) CARLA MAIA
116 1965 Montparnasse-Levallois. Un action film (Montparnasse-Levallois. Um filme-ação) FERNANDO WELLER
118 1965 Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution (Alphaville) LÚCIA MONTEIRO
120 1965 Pierrot le fou (O demônio das onze horas) ENÉAS DE SOUZA
122 1966 Masculin féminin. Quinze faits précis (Masculino, feminino) PEDRO MACIEL GUIMARÃES
124 1966 Made in U.S.A ALFREDO MANEVY
126 1966 Deux ou trois choses que je sais d'elle (Duas ou três coisas que eu sei dela) LEANDRO SARAIVA
128 1967 Anticipation ou l'amour en l'an 2000 (Antecipação ou o amor no ano 2000) CÁSSIO STRALING CARLOS
129 1967 Caméra-œil (Câmera-olho) HERNANI HEFFNER
132 1967 La chinoise (A chinesa) VINICIUS DANTAS
135 1967 L'amour (O amor) DARIO MARCHIORI
136 1967 Week-end (Week-end à francesa) MARCUS MELLO
138 1968 Le gai savoir (A gaia ciência) DARIO MARCHIORI
140 1968 Ciné-tracts (Cine-panfletos) DAVID FAROULT
144 1968 Un film comme les autres (Um filme como os outros) ANDREA FRANÇA E LEONARDO ESTEVES
146 1968 One plus one (Um mais um) AMARANTA CESAR
148 1969 British sounds AFFONSO UCHÔA
150 1969 Pravda LEONARDO BOMFIM
152 1969 Vent d'est (Vento do leste) ARTHUR AUTRAN

ANOS 1970

156 1970 Lutte in Italie (Lutas na Itália) DARIO MARCHIORI
158 1971 Vladimir et Rosa (Vladimir e Rosa) LEONARDO BOMFIM
161 1971 Schick LEONARDO BOMFIM
162 1972 Tout va bien (Tudo vai bem) LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
164 1972 Letter to Jane (Carta para Jane) VICTOR GUIMARÃES
166 1974 Ici et ailleurs (Aqui e acolá) CÉSAR GUIMARÃES
168 1975 Numéro deux (Número dois) THEO DUARTE
170 1975 Comment ça va? (Como vai?) LUIZ SOARES JÚNIOR
172 1976 Six fois deux (Sur et sous la communication) (Seis vezes dois: sobre e sob a comunicação) CYRIL BÉGHIN
176 1977 Clip faut pas rêver/ Quand la gauche aura le pouvoir (Quando a esquerda chegar ao poder) WAGNER MORALES
178 1977/79 France tour détour deux enfants WAGNER MORALES
182 1979 Scénario de Sauve qui peut (la vie) [Roteiro de Salve-se quem puder (a vida)] JOÃO DUMANS
184 1979 Sauve qui peut (la vie) [Salve-se quem puder (a vida)] JOÃO DUMANS

ANOS 1980

188 1982 Lettre à Freddy Buache (Carta a Freddy Buache) JOSÉ QUENTAL
189 1982 Passion, le travail et l'amour – Introduction à un scénario (Paixão, o trabalho e o amor – Introdução a um roteiro) TATIANA MONASSA
190 1982 Passion (Piaxão) LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.
192 1982 Scénario du film Passion (Roteiro do filme Paixão) ANDRÉ BRASIL
194 1982 Changer d'image. Lettre à la bien-aimée (Mudar de imagem. Carta à bem-amada) ALEXANDRE AGABITI FERNANDEZ
196 1982 Prénom Carmen (Carmen de Godard) LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.
199 1983 Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie (Pequenas notas sobre o filme Eu vos saúdo, Maria) MARCELO MIRANDA
200 1983 Je vous salue, Marie (Eu vos saúdo, Maria) MARCELO MIRANDA
202 1984 Détective (Detetive) SÉRGIO ALPENDRE
204 1985 Soft and hard SÉRGIO ALPENDRE
206 1985 Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinema (Grandeza e decadência de um pequeno negócio de cinema) FERNANDO MENDONÇA
208 1986 Meetin'WA (Encontrando WA) MÁRIO ALVES COUTINHO
209 1987 Armide SÉRGIO ALPENDRE
210 1987 Soigne ta droite ou Une place sur la terre (Atenção à direita) CÁSSIO STARLING CARLOS
212 1987 King Lear (Rei Lear) LUÍS FELIPE FLORES
214 1987/88 [Closed] CYRIL BÉGHIN
215 1988 On s'est tous défilé (Todos nos esquivamos) FERNANDO MENDONÇA
216 1988 Puissance de la parole (Potência da palavra) LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.
217 1988 Le dernier mot (A última palavra) JOÃO LANARI BO
218 1989 Le rapport Darty (O relatório Darty) MARCELO PEDROSO

ANOS 1990

222 1990 Nouvelle Vague GERALDO VELOSO
224 1990 Métamorphojean CYRIL BÉGHIN
225 1991 L'enface de l'art (A infância da arte) CEZAR MIGLIORIN
226 1991 Allemagne neuf zéro (Alemanha nove zero) JOÃO LANARI BO
228 1991 Pour Thomas Wainggai (Por Thomas Wainggai) VITOR ZAN
229 1992 Parisienne People LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.
230 1993 Hélas pour moi (Infelizmente para mim) CRISTIAN BORGES
232 1993 Les enfants jouent à la Russie (As crianças brincam de Rússia) LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.
234 1993 Je vous salue, Sarajevo (Eu vos saúdo, Sarajevo) MOACIR DOS ANJOS
236 1994 JLG/JLG. Autoportrait de décembre (JLG/JLG: autorretrato de dezembro) PATRÍCIA MOURÃO
238 1995 2 x 50 ans de cinéma français (2 x 50 anos de cinema francês) LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO
241 1996 [Espoir/Microcosmos] (Esperança/Microcosmo) TATIANA MONASSA
242 1996 For ever Mozart (Para sempre Mozart) FRANCIS VOGNER DOS REIS
244 1996 Adieu au TNS (Adeus ao TNS) ALEXANDRE AGABITI FERNANDEZ
245 1996 Plus Oh! (Mais Oh!) JOÃO LANARI BO
246 1988/98 Histoire(s) du cinéma (História(s) do cinema) CÉLINE SCEMAMA
250 1998 The old place HENRI ARRAES GERVAISEAU

ANOS 2000

254 2000 De l'origine du XXIe siècle (Da origem do século XXI) MOACIR DOS ANJOS
256 2001 Éloge de l'amour (Elogio ao amor) LUIZ PRETTI
258 2002 Dans le noir du temps (No breu do tempo) JOÃO LANARI BO
259 2002 Liberté et patrie (Liberdade e pátria) ANGELA PRYSTHON
260 2004 Notre musique (Nossa música) RAFAEL CICCARINI
262 2004 Moments choisis des Histoire(s) du cinéma (Momentos escolhidos de História(s) do cinema) LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.
265 2004 Prière pour refusniks (Prece para refusniks) CÉSAR GUIMARÃES
266 2006 Vrai faux passeport LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.
268 2006 Reportage amateur (maquette expo) [Reportagem amadora (maquete da exposição)] TATIANA MONASSA
270 2006 Ecce homo (Eis o homem) JOÃO LANARI BO
271 2006 Une bonne à tout faire (Uma empregada que faz tudo) JOÃO LANARI BO
272 2008 Une catastrophe (Uma catástrofe) LÚCIA MONTEIRO

ANOS 2010

276 2010 Film socialisme (Filme socialismo) FÁBIO ANDRADE
278 2010 C'était quand/ Il y avait quoi (hommage à Éric Rohmer) [Era quando/ Havia o que (homenagem a Éric Rohmer)] RAUL ARTHUSO
279 2013 Les trois désastres (Os três desastres) BEATRIZ FURTADO
280 2014 Adieu au langage (Adeus à linguagem) FÁBIO ANDRADE
282 2014 Khan Khanne (sélection naturelle) PABLO GONÇALO
283 2014 Le pont des soupirs (A ponte dos suspiros) MOACIR DOS ANJOS
284 2015 Prix suisse (remerciements), mort ou vif [Prêmio suíço (agradecimentos), morto ou vivo] PEDRO ASPAHAN

286 FILMOGRAFIA
279 SOBRE OS AUTORES
300 CRÉDITOS

INTRODUÇÃO

MATEUS ARAÚJO E EUGENIO PUPPO

I

Até bem recentemente, a obra prolífica de Jean-Luc Godard costumava ser conhecida – no Brasil mas, não só – por partes e em desordem. Os espectadores que a admiravam ou se interessavam por ela, mesmo quando assíduos e disciplinados, dificilmente escapavam de uma experiência de recepção lacunar e inconstante. Ao longo dos anos, e ao arrepio da cronologia, viam e reviam alguns filmes aqui, outros ali, aproveitavam uma estreia, uma reprise extemporânea, um pequeno ciclo ou mesmo uma viagem, adquiriam por vezes cópias em vídeo ou DVD e iam assim compondo uma imagem possível de uma filmografia que vinha sendo, ela também, construída ao sabor das ocasiões, ainda que com regularidade e frequência. Dada esta circunstância da sua recepção, e dado o pendor da sua própria poética para a fragmentação, a descontinuidade e a colagem, é natural que os menos avisados tendessem a atribuir ao cinema de Godard um caráter um pouco dispersivo, senão errático.

Em que pese a mudança trazida pela consolidação nos últimos anos de uma verdadeira cinefilia do *download* (forte no Brasil como em toda parte),[1] a melhor ocasião para retificar tal impressão à luz do conjunto dos filmes continua vindo de retrospectivas amplas. A retrospectiva integral **Jean-Luc Cinema Godard** que a Heco Produções, o CCBB, o CineSesc e seus parceiros apresentam ao público brasileiro entre outubro e novembro de 2015 cobre até o último filme em data do cineasta e se inscreve assim no grupo das maiores já organizadas no mundo em torno da sua obra, entre as quais as memoráveis retrospectivas do Centre Georges Pompidou, em Paris, (abril/agosto de 2006) e do National Film Theatre, em Londres (junho/julho de 2001), esta última enriquecida por um Colóquio na Tate Modern. Embora conte com um número global menor de sessões e não alcance a mesma exaustividade lograda pela retrospectiva parisiense de 2006,[2] a retrospectiva brasileira cobre o arco mais extenso da filmografia do cineasta, trazendo a totalidade dos filmes realizados por ele em 60 anos de carreira, do primeiro curta de 1955 ao último de 2015, passando por mais de 100 filmes e vídeos de duração e propósitos os mais variados: 44 longas, 10 médias, 48 curtas, 3 séries de fôlego (duas de 12 episódios, uma de 8), 2 clipes musicais, 2 dúzias de filmes publicitários curtos e 1 exercício de remontagem de trechos de filmes alheios.

1 Pelo acesso que proporcionou a cópias ao menos razoáveis de um número muito maior de filmes, de Godard como da maioria dos cineastas.

2 Que trazia mais de 61 documentos com ou sobre o cineasta (encontros, entrevistas, documentários, programas de televisão etc.), vários filmes de outros (Rohmer, Varda, Anne-Marie Miéville) em que Godard atuava como ator e se conjugava ainda com uma grande exposição de instalações do cineasta (na verdade, uma instalação tripartite), que ocupou três salas do primeiro andar do museu.

II

Vendo ou revendo o conjunto dos filmes, a coerência e a organicidade do projeto estético de Godard saltam aos olhos e se tornam evidentes. Seu trajeto revela o esforço mais tenaz, consequente e influente de todo o cinema moderno para redefinir as bases da representação cinematográfica do mundo, cujo horizonte ele nunca abandona. Um mundo em acelerada transformação, que sua obra a um só tempo testemunha e comenta. A pesquisa estética e a renovação incessante das formas no cinema de Godard procuraram sempre representar mais e melhor este mundo do que o fazia o leque de formas disponíveis do cinema que o precedeu. E procuraram representá-lo ao modo não de um espelho mimético, mas de um armazém ou um "museu do mundo", cujos pedaços ele vai recolhendo de filme a filme, na fisionomia da cidade contemporânea, na *imagerie* produzida pela comunicação de massa, nos fenômenos históricos mais dramáticos do século, na vida ordinária cada vez mais submetida ao império da mercadoria, nas relações e nas situações de trabalho observadas com muita atenção.

Colecionar assim os pedaços do mundo supõe uma escolha estratégica dos aspectos a privilegiar de sua paisagem visível (e audível), mas também um aprimoramento constante dos meios expressivos capazes de apreendê-los e capturá-los a contento. Tal aprimoramento inclui um gesto constante de autorreflexão (tematização do aparato cinematográfico, *mise-en-scène* do trabalho do cineasta, exercício da autocrítica na fatura mesma dos filmes) e mobiliza por vezes a criação de uma *persona* do cineasta, cuja evolução em seus filmes parece constituir, por si só, uma via de acesso privilegiada ao seu modo de conceber sua própria função social. Para além dos personagens moralmente duvidosos que ele assume em pontas de seus primeiros filmes e das figuras do idiota melancólico que ele representa em filmes dos anos 1980, o cineasta aparece encarnando a consciência ou a memória do cinema em mesas de montagem, em estúdios cheios de telas, em sua biblioteca etc. E o pensamento do cinema aparece em vários filmes como uma conversa paritária entre vozes masculinas e femininas, ou como uma conversa desordenada, sem protocolos estáveis (*Un film comme les autres*, 1968), ou ainda como um monólogo melancólico, que dá o tom de boa parte de sua filmografia tardia.

O esforço de reinventar a representação do mundo conjuga uma dimensão destrutiva e uma dimensão construtiva. Ele instaura uma dialética *sui generis* entre a desconstrução da representação do mundo promovida pelo cinema narrativo clássico (com seu sistema de gêneros, suas convenções e seus horizontes de expectativa) e a construção de uma nova representação, em que a narração vai sendo progressivamente atravessada pelo pensamento. Sua desconstrução se dá pelo desrespeito às convenções dos gêneros cinematográficos, pela violência feita ao decoro, pela frustração do horizonte de expectativas previsto pelos gêneros que os filmes emprestam, misturam ou parasitam. O corolário dessa destruição é a adoção de uma verdadeira estratégia deceptiva, que se adensa a partir das experiências do Grupo Dziga Vertov e acompanha boa parte da filmografia subsequente de Godard, redundando em conflitos, quiproquós e recusas de filmes cuja encomenda ele subvertia sistematicamente – os casos mais recentes foram *King Lear* (1987), *Le rapport Darty* (1989) e *The old place* (1998). Sua reinvenção da representação do mundo integra o pensamento à narração. A lógica que rege o fluxo de imagens e sons dos seus filmes vai se aproximando mais da argumentação do que da narração, mais do ensaio e do pensamento do que do relato. Se o pensamento se insinuava em parênteses de filmes narrativos que suspendiam a ação para mostrar protagonistas femininas conversando com intelectuais a quem o cineasta delegava o exercício argumentativo nos anos 1960,[3] o pensamento enunciado pelo próprio cineasta invade

3 Brice Parain filosofando com Nana (Anna Karina) sobre a existência, o pensamento e a linguagem em *Vivre sa vie* (1962), Roger Leenhardt definindo para Charlotte (Macha Méril) a inteligência em *Une femme mariée* (1964), Francis Jeanson fazendo objeções à posição política voluntarista de Véronique (Anne Wiazemsky) em *La chinoise* (1967).

a narração em diversos momentos de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) para ganhar dali em diante o primado em vários dos seus filmes, numa tendência ensaística que culmina nos mais recentes *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1994), *Histoire(s) du cinéma* (1988/98), *The Old Place* (1998), *De l'origine du XXIe siècle* (2000), *Dans le noir du temps* (2002) etc.

III

Godard nunca foi indiferente ao Brasil. Na juventude, visitou o Rio de Janeiro, cujas belezas evoca numa crítica de julho de 1959 a *Orfeu negro* de Camus (*Cahiers du cinéma*, nº 97, pp. 59-60), que as teria traído. Como boa parte de seus colegas franceses de geração, ele tomou contato com os filmes dos cinemanovistas em meados dos anos 1960 (num momento em que os brasileiros já conheciam os dele) e chegou a incluir *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) em sua lista dos dez melhores filmes estreados em Paris em 1965 (*Cahiers du cinéma*, nº 174, jan/1966, p. 10). Segundo um depoimento de Glauber Rocha, Godard teria intuído a ideia de *La chinoise* (1967) ao ver *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965) no Festival de Berlim de 1966. Vários de seus filmes, em todo caso, trazem referências ao Brasil, do *Petit soldat* (1960) a *Bande à part* (1964), do *Gai savoir* (1968) a *Pravda* (1969) ou *Vladimir et Rosa* (1971), e assim por diante.

E os brasileiros se interessaram desde cedo pelos seus filmes, objeto de atenção e admiração por aqui desde os anos 1960. Recompor a recepção de Godard no Brasil de lá para cá exigiria uma pesquisa complexa, que ainda está para ser feita entre nós. Apurar com precisão a circulação dos seus filmes junto ao público cinéfilo, o debate crítico que eles suscitaram e o diálogo que alguns de nossos melhores cineastas travaram com eles são tarefas que ultrapassam o escopo deste livro, e ainda esperam um historiador. Sabemos que seus filmes impactaram os meios cinematográficos brasileiros desde os anos 1960, marcaram uma série de cineastas brasileiros e informaram alguns de seus trabalhos.[4] Sabemos também que sua recepção mobilizou, nos jornais, nas revistas impressas e mais recentemente nas eletrônicas, críticos brasileiros de diferentes gerações, como Moniz Vianna, José Lino Grünewald, Rogério Sganzerla, Jairo Ferreira, Glauber Rocha, Maurício Gomes Leite, Enéas de Souza, Alcino Leite Neto, Bernardo Carvalho, Inácio Araújo, Tiago Mata Machado, entre outros. Em livro, depois de duas coletâneas pioneiras de artigos e entrevistas franceses de e sobre Godard organizadas por Haroldo Marinho Barbosa (*Jean-Luc Godard*, Rio, Record, 1968) e Luiz Rosemberg Filho (*Godard, Jean-Luc*, Rio, Taurus, 1985), os estudos godardianos no Brasil se diversificaram e comportam hoje uma dezena de volumes (incluída aí a tradução de *Introdução a uma verdadeira História do Cinema*, do próprio Godard, outras de Philippe Dubois e Michel Marie, além de um ciclo recente de trabalhos de Mário Alves Coutinho e outros), aos quais devemos acrescentar dissertações e teses universitárias mais específicas, que remontam aos anos 2000.

Em todo caso, se a presente retrospectiva é a primeira integral já organizada no Brasil, o livro que o leitor tem em mãos é o primeiro esforço coletivo de enfrentamento crítico do conjunto dos filmes de Godard já empreendido entre nós. Ao concebê-lo, procuramos incrementar o debate pela ampliação dos seus participantes brasileiros e também dos filmes visados. Ainda não havia entre nós um livro que tentasse federar um esforço de reflexão de um grupo mais vasto e variado de estudiosos brasileiros, capaz de enfrentar a totalidade dos filmes de Godard. O presente volume tenta preencher essa dupla lacuna arregimentando um amplo elenco de colaboradores, o mais abrangente possível na procedência geográfica (reunimos aqui autores de mais de nove estados brasileiros, além de co-

4 Pensemos em Rogério Sganzerla, Luiz Rosemberg Filho, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, para não falar no Andrea Tonacci de *Bang bang* (1970), em Glauber Rocha, na poética tropicalista de Caetano Veloso (que sempre reconheceu em Godard uma das suas fontes diretas de inspiração) e em cineastas mais jovens, como Tiago Mata Machado.

legas franceses, italianos e ingleses), na faixa etária (dos 20 aos 60 anos) e no perfil intelectual (de pesquisadores universitários aos críticos de jornal, de internautas ativistas a curadores e cineastas), e dando assim continuidade à linha editorial dos projetos realizados pela Heco Produções nos últimos anos.[5] Ele traz ainda alguns ensaios mais longos de eminentes estudiosos franceses e ingleses, além de dois brasileiros, sobre as relações travadas pelo cinema de Godard com outros cineastas (Rossellini, Glauber, Eisenstein, Buster Keaton, Visconti, Wajda), sobre questões de fundo de seu projeto estético (a pedagogia pela montagem, o esboço como princípio constitutivo) e sobre alguns filmes menos discutidos (*Puissance de la parole*, 1988), menos considerados (*Reportage amateur*, 2006) ou virtualmente ignorados até aqui – *Sauve qui peut (la vie)*, de 1979. Esperamos que o resultado deste verdadeiro mutirão hermenêutico impulsione discussões específicas de boa qualidade para o reexame de toda a filmografia do cineasta e estabeleça, por um lado, uma base mínima de boa qualidade para o reexame de cada filme do cineasta e impulsione, por outro, discussões mais específicas que seu conjunto não cessa de suscitar.

IV

Uma palavra breve com um longo agradecimento a toda a equipe da Heco Produções que assumiu com extrema valentia esta grande "operação Godard" (da qual este livro é um desdobramento editorial direto), trabalhando dia e noite para transformá-la em realidade, em condições nem sempre ideais, e num contexto especialmente delicado de crise econômica, que repercute inevitavelmente em projetos culturais desta dimensão. Cada um a seu modo, Matheus Sundfeld, Karoline Ruiz, Guili Minkovicius, Anne Marquez, Carmen Vernucci, Leonardo Labadessa, Tess Aranyos, Pauline Gras, Diogo Faggiano, Alexandre Agabiti Fernandez e Lila Zanetti se desdobraram para que a retrospectiva e o livro existissem. Agradecimento longo também aos nossos parceiros institucionais, o Centro Cultural Banco do Brasil e o SESC, além da Embaixada da França no Brasil, do Institut Français, da Cinemateca Francesa e do Centre Georges Pompidou, sem os quais este projeto não teria sido possível. Agradecimentos especiais a Michael Witt e Nicole Brenez pelas ajudas várias e constantes. Agradecimento especialíssimo, enfim, a Jean-Paul Battaggia e Jean-Luc Godard pela cumplicidade, pelas informações e pelo apoio inestimável.

5 Livros e catálogos como *Cinema marginal brasileiro* (2001, 2004 e 2012), *Ozualdo Candeias: 80 anos* (2002), *Nelson Rodrigues e o cinema: traduções, traições* (2004), *José Mojica Marins – 50 anos de carreira* (2007), *Carlos Hugo Christensen* (2015), entre outros.

PARTE I
ENSAIOS

les idées
les cultures
les habitudes
les coutumes
Campagne
de rectification
anarchie

APRENDIZAGEM DO DESCONTÍNUO

RUY GARDNIER

A nuca de Jean Seberg. Ou de Patricia Franchini, pois é ela a personagem, filmada de trás, flagrada no assento do carona de um conversível passeando pelas ruas de Paris. Enquanto ela conversa com o namorado-motorista, que permanece fora de quadro, a imagem salta diversas vezes, cortando de um plano para outro plano filmado no mesmo eixo, no mesmo enquadramento, mas em equilíbrios luminosos diferentes. Ao invés da lógica do plano-contraplano tão comum e funcional quando se filma e monta diálogos, o Godard de *Acossado* opta por deixar apenas os planos da nuca de Jean Seberg, que samba ocasionalmente por cortes abruptos até culminar numa orgia de continuidades falhadas (ou *faux raccords*) de sete cortes em quinze segundos. Por que fazer isso? Porque a sequência ganha uma riqueza abstrata, rítmica? Porque o diretor faz questão de quebrar pela montagem a naturalidade da situação dramática, a consistência do tecido narrativo e expor o caráter construído da linguagem do cinema? Por pura molecagem? Para desarmar o espectador? Ou para armá-lo?

O rosto semivisível de Marina Vlady, obscurecido pela sombra. Ao fundo, uma paisagem de prédios modernos. Uma voz *over*, sussurrada pelo próprio cineasta, que diz: "Ela é Marina Vlady, uma atriz. Ela veste um suéter azul-escuro com listras amarelas. Ela é de origem russa. Agora, ela vira a cabeça para a direita. Mas isso não tem importância". Pouco depois, num plano com o mesmo enquadramento, o cineasta continua: "Ela é Juliette Jeanson. Ela mora aqui. Ela veste um suéter azul-escuro com listras amarelas. (...) Ela é de origem russa. Agora, ela virou a cabeça para a esquerda. Mas isso não tem importância". Entre os dois trechos, há uma pequena fala de Marina Vlady: "Sim... Falar

como se estivesse citando uma verdade. É o que dizia o tio Brecht. Que os atores devem citar". (Haverá também uma fala de Juliette Jeanson, mas isso não tem importância.) Por que uma "ela" que é dupla, atriz e personagem? Mas "ela", saberemos em seguida, é também a região parisiense, e mais: é a nova geografia de concreto da modernização da cidade, é a prostituição, a Guerra do Vietnã, a crueldade do capitalismo moderno... O filme se chama *Duas ou três coisas que eu sei dela*, e é de 1966. Dando seu depoimento sobre o filme para a revista *Avant-Scène Cinéma*, Godard diz: "Pode-se colocar tudo num filme. Deve-se colocar tudo num filme".[1] Mas se o objetivo é conscientizar o espectador, por que multiplicar as "elas" e confundi-las numa multidão de assuntos, entrecruzando-os o tempo inteiro? Pode-se chamar isso de pedagogia? O que está sendo exatamente ensinado?

Num artigo de 1976 intitulado "Le thérrorisé (pédagogie godardienne)",[2] escrito a propósito de *Número dois* (1975) mas tentando dar conta de toda produção do cineasta desde o "Fim de cinema" de *Week-end* em 1967 até aquele momento, Serge Daney expõe de forma brilhante como Godard transforma a sala de cinema em sala de aula a partir do momento pós-maio de 68 em que a sala de cinema passa a ser vista como "mau lugar", lugar do voyeurismo, do espetáculo fácil, da cinefilia pré-adulta. Efetivamente, a partir de 1968 somem todas as características que faziam de Godard, até ali, um cineasta resgatável pelo entretenimento: o charme irresistível das atrizes e dos atores, o senso de atualidade e moda, o convívio malandro com os gêneros cinematográficos (policial, comédia musical, *sci-fi*) e, de forma geral, o ímpeto de espelhar no cinema o frescor das novas formas de vida criadas pela juventude nos anos 1960. Mas a sala de aula godardiana não precisa ser sisuda o tempo inteiro. Traduzindo: é claro que a partir do final dos anos 1960 é muito mais evidente a "operação sala de aula" no cinema godardiano, mas não seria possível, extrapolando os limites estabelecidos por Daney (que desejou tratar, no fundo, de outra coisa), mas utilizando parte de seu cabedal conceitual, tratar a obra inteira de Godard como uma experiência pedagógica?

Uma pedagogia, claro, que nada tem a ver com a forma grosseira com a qual cineastas bem intencionados gostariam de transmitir conteúdos a espectadores incautos, mas ainda assim pedagogia. Uma proposta de ensino bastante singular e radical, posto que, ao invés de propor conteúdos, desloca a questão desses conteúdos e chama atenção para outra coisa. Menos um professor ajuizado do que um cientista tresloucado, *nutty professor*, que trabalha a partir de materiais "didáticos" quaisquer e faz de seu cinema o laboratório aberto para explorar o poder relacional de cada um desses materiais, desses conteúdos. Ensina-se pelo corte. Não A + B, mas a fissura que existe entre A e B e que problematiza, coloca em perspectiva, inscreve a relação entre eles. Quando opera cortes sobre a mesma nuca de Jean Seberg, Godard ensina que o fascínio cinematográfico sobrevive ao desrespeito das regras de linguagem cinematográfica vigente que prezam a continuidade dramática e espacial (e de quebra ensina que burlar regras ridículas é não só bem-vindo como necessário). Quando faz a proposital confusão da atriz e da personagem de *Duas ou três coisas que eu sei dela*, e quando dispersa o "ela" do título em uma fantástica equivocidade que parece tudo englobar, ele faz perceber que tudo está interligado, das reflexões individuais ao capitalismo mundial, dos objetos comerciais da sociedade de consumo aos livros que tentam desvendar os códigos dessa sociedade, da exploração imperialista que ocasiona a Guerra do Vietnã às explorações do trabalho cotidiano, e da prostituição em particular. Mas, além de cada "ensinamento" específico operado filme a filme, sequência a sequência, é a própria filosofia do corte que é responsável pela principal característica de sua pedagogia: ao contrário da produção de um discurso fechado, sobretudo no que diz respeito à necessária conclusão, a estética filosófica de Godard procede por aproximações de imagens e pela manutenção das

1 *L'Avant-Scène du Cinéma* nº 70, maio de 1967. Republicado em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 1 (1950-1984), pp. 295-6. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

2 *Cahiers du cinéma* nº 262-3, janeiro de 1976. Republicado com alterações em *La rampe. Cahier critique* 1970-1982. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983. Edição brasileira *A rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ressonâncias possíveis, sem síntese, que essas aproximações suscitam. A + B = A, B, o que une A e B, e o que separa A e B. O trabalho de síntese, nunca unívoco, cabe ao esforço do espectador.

A aprendizagem é a sabedoria do corte. Desde cedo Godard, ainda antes de fazer filmes, tenta equacionar o *insight* todo próprio que ele tem com a montagem. Primeiro ele faz questão de contradizer o ideário baziniano da *mise-en-scène* do plano fazendo o elogio da decupagem clássica[3] e posteriormente, no soberbo artigo *Montage, mon beau souci*,[4] atribuindo à montagem um papel quase mágico de revelar as inclinações da alma ("Suponhamos que você note na rua uma jovem que lhe agrade. Você hesita em segui-la. Um quarto de segundo. Como filmar essa hesitação? À questão 'Como chegar perto dela?' responderá a *mise-en-scène*. Mas para tornar explícita essa outra questão: 'Será que vou amá-la?', é imperioso atribuir importância ao quarto de segundo durante o qual essas duas questões aparecem."). Mais tarde, e já com mais maturidade conceitual, a questão voltará através da fórmula "Não é uma imagem justa, é justo uma imagem", de *Vento do leste* (1969). Juntar imagens, segundo a proposição, não tem como objetivo chegar a uma resolução sintética/dialética como na montagem ideogramática eisensteiniana, por exemplo, mas apenas produzir uma imagem pela aproximação. Mais recentemente, nos anos 1980 e 1990, com a descoberta pelo cineasta da frase do poeta Pierre Reverdy,[5] retomada e eventualmente adaptada em diversos filmes, de *Paixão* (1982) à(s) *História(s) do cinema* (1988-1998), passando por *Rei Lear* (1987) e *JLG/JLG: autorretrato de dezembro* (1994), Godard chega por fim à perfeita formulação de sua teoria e prática de montagem: "Uma imagem não é forte por ser brutal ou fantástica – mas porque a associação de ideias é distante e justa". Está aí não só um ideal de beleza artística – a força da aproximação de imagens que não se associam por afinidade direta – mas também desse ideal pedagógico, aproximar aquilo que não é obviamente aproximável e extrair daí não só a violência dessa aproximação – o fato de serem distantes –, mas também um viés possível de articulação entre as imagens (o fato de serem "justas", ou "exatas", também uma tradução possível ao *juste* francês, denotando um mínimo associativo que permita a aproximação). Montagem como atração e repulsão entre as imagens, segundo seus próprios princípios e naturezas, não como acoplamento e assimilação (da continuidade clássica à montagem dialética russa).

Esse modo de produção de imagens por associação sem síntese "resolutiva" – que não necessariamente depende do corte *no* plano através da montagem, como veremos a seguir – é o *modus operandi* da estética de Godard desde seus primórdios como cineasta até os dias de hoje. O conteúdo de sua pedagogia, ou seja, aquilo que ele deseja transmitir através de suas aproximações a cada filme pode mudar a partir de cada época demarcada de sua filmografia – e nesse respeito é necessário ratificar a periodização criada por Alain Bergala,[6] "Os anos Karinna (1960-1967)", "Os anos Mao" (1968-1974), "Os anos vídeo" (1975-1980), "Os anos entre céu e terra" (1980-1988), "Os anos memória" (1988-1998/2015?) –, mas a aposta na criação de associações estabelecidas a partir do descontínuo e de como agir criativamente a partir do descontínuo, isso permanece como uma constante em toda sua obra escrita e filmada.

"Não há imagem, só há imagens. E há uma certa forma de união de imagens: a partir do momento que há dois, há três. É o fundamento da aritmética, é o fundamento do cinema."[7] Assim é articulado o princípio de experimentação em Godard, um experimental que talvez seja mais bem compreendido

---

3 Défense et illustration du découpage classique, *Cahiers du cinéma* nº 12, setembro de 1952.

4 *Cahiers du cinéma* nº 65, dezembro de 1956.

5 L'Image, publicada no jornal *Nord-Sud* em março de 1918.

6 Essa periodização foi estabelecida para a republicação aumentada em dois tomos de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* em 1998, mas parece fazer sentido para a produção dos anos seguintes também.

7 Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray, entrevista veiculada no canal de televisão Arte em 14 de setembro de 1995. Transcrita em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 2, pp. 423-31.

se associado ao teor semântico científico do termo do que ao seu sentido mais diretamente artístico, a produção de imagens e de associação entre elas como uma usina-laboratório. "Eu sempre pensei que o cinema fosse um instrumento de pensamento",[8] "O cinema é feito para pensar o impensável":[9] entre a ciência e a mágica, é dentro desse limiar que se articula toda a potência do cinema para Godard e é dentro dessa ancoragem que ele entende a sua própria produção de imagens. O pedagogo assume uma tarefa fantástica e impraticável, mas a única possível dentro desse contexto. O que se ensina não é o resultado, mas o processo do pensamento.

1. A FASE *POP* OU "FAZENDO IMPLODIR O CINEMA"

Acossado é o primeiro longa-metragem e nele já fica evidente a audácia de fazer um filme de gênero e ao mesmo tempo seu comentário paródico ou metalinguístico. À intriga policial bastante regular da narrativa responde um duplo desejo contraditório de ao mesmo tempo comentar os estatutos do *star system* e da representação visual (montagem dentro do plano ou fora dele: Jean Seberg posando ao lado de uma menina pintada por Pierre-Auguste Renoir ou Jean-Paul Belmondo observando na vitrine uma foto de Humphrey Bogart) e fazer um documentário sobre os dois protagonistas.[10] E se o filme encanta, é menos pelo desenrolar da história do que pela intensa vivacidade das filmagens dos dois jovens atores em cenas completamente banais de rua ou de quarto, e ao mesmo tempo pela completa irreverência com a linguagem cinematográfica estabelecida até ali e com os códigos do cinema de gênero (decupagens inusitadas e grosseiras para os padrões da época, prolongamento infinito de cenas internas, descompromisso com as expectativas criadas pela intriga). "*Acossado* era o tipo de filme em que tudo era permitido, estava em sua natureza. (...) O que eu queria era partir de uma história convencional e refazer, de forma diferente, todo o cinema que já tinha sido feito até ali. Eu queria dar também a impressão de que os procedimentos do cinema estavam sendo descobertos ou sentidos pela primeira vez."[11] O objetivo, portanto, não era simplesmente desconstrutivo, muito pelo contrário: era trabalhar construtivamente os planos, o ritmo, a montagem, a relação com os atores, para além do mundo fechado das convenções, do universo autocentrado da narrativa. A pedagogia godardiana do primeiro período existe através da infiltração nas convenções dos gêneros cinematográficos para implodir seus lugares-comuns e tornar-se uma aprendizagem de liberdade, artística e existencial. A petulância como filosofia, visando à criação de uma nova crença na imagem. Ali, surgem os princípios de um novo contrato fílmico entre realizador e espectador, ainda que o contrato convencional do entretenimento permaneça no horizonte (e assim se manterá em toda a primeira fase, reflexiva e simultaneamente "documental", mas também baseada na sedução).

Até meados da década de 1960 esse equilíbrio será mantido, via gêneros (comédia musical em *Uma mulher é uma mulher*, ficção científica em *Alphaville*), via *star system* (Brigitte Bardot em *O desprezo*, Eddie Constantine em *Alphaville*), mas acima de tudo com a aposta num frescor do tempo presente e de curtos-circuitos paratáticos – o fragmento tomando sempre a primazia sobre o todo

8 Entrevista coletiva de *JLG/JLG: autorretrato de dezembro*, 15 de fevereiro de 1995. Transcrita em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 2, pp. 300-4.

9 Entrevista a André S. Labarthe, *Limelight* nº 34, janeiro de 1995. Republicada em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 2, pp. 294-9.

10 "Meu filme é um documentário sobre Jean Seberg e J.-P. Belmondo", entrevista a Yvonne Babby, *Le Monde*, 18 de março de 1960.

11 "Entretien: les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films", *Cahiers du cinéma* nº 138, dezembro de 1962.

– que farão todo o lirismo do imenso *Pierrot le fou* e do estudo de câmara que é *Viver a vida*. Mas o flerte com as categorias tradicionais do comércio cinematográfico resulta sempre em "outra coisa", e os instantes referenciais, as estases filosóficas tragam os filmes para outras paragens, onde o espectador não mais encontra o guarda-chuva da narrativa ou da identificação com os atores. Ele aceita (ou não) o charme do aqui-agora como a moeda de troca possível.

Entre 1966 e 1967, o espetáculo é definitivamente dissolvido, resultando em filmes que podem ainda manter na fotografia e no senso de *design* a energia *pop* dos filmes anteriores, mas que são basicamente ensaios político-comportamentais (*A chinesa*), filosóficos (*Duas ou três coisas que eu sei dela*) ou sociológicos (*Masculino, feminino*) sobre a sociedade contemporânea. Antes mesmo do Grupo Dziga Vertov, o cinema já vira sala de aula, e a tela, um quadro-negro; seja pelas cartelas-*slogans* que começam a aparecer, pela frequência cada vez maior das recitações e até pelo uso do próprio quadro-negro como elemento dramático-cenográfico (*A chinesa*). Quando se chega a *Week-end*, a perspectiva já é de pura agressão aos objetos da sociedade de consumo, à cacofonia da banda sonora, aos elementos de linguagem cinematográfica (*travellings* e panorâmicas virtuosos e inusitados/gratuitos) e mesmo os momentos de comédia ou musical parecem claramente zombar da necessidade de espetáculo para a continuidade da história (mas que história?).

2. A FASE MILITANTE OU "DESCOBRINDO SUA TURMA"

Se maio de 68 é a ocasião para questionar as formas de produção do espetáculo, é também a chance de Godard para encontrar um público de nicho, os manifestantes, os trabalhadores organizados, os militantes. Falar não mais para o público cinéfilo ou indiferenciado do circuito regular, mas para os espectadores específicos da mesma luta – circunscreve-se aí o limite de uma sala de aula. Mas fazer filmes políticos, para Godard, não tem nada a ver com produzir veículos audiovisuais que reconfirmem certezas ou reacendam a indignação com as verdades já sabidas de antemão. Segundo a fórmula conhecida, é preciso "fazer politicamente filmes políticos", o que se traduz para o cineasta como a possibilidade de analisar minuciosamente as imagens e os pressupostos ideológicos das imagens (*Carta para Jane* inteiro, as cenas a cavalo de *Vento do leste*), mas também de fazer atritar a própria produção do discurso militante, via choques som/imagem, sobreposições, colagens, cartelas didáticas ou pseudodidáticas e um clima geral mais de dissociação do que de articulação, de cacofonia mais do que de articulação sonora. Pedagogia da forma, não didatismo do conteúdo: mesmo o uso ostensivo da voz *over* tem como objetivo não a retransmissão de saberes bem sedimentados, mas o pôr à prova da experiência/experimento (sempre o choque). Ao menos em seus melhores momentos – *Um filme como os outros*, *Vento do leste*, *British sounds*, *Tudo vai bem* –, a questão principal é essa, não a reprodução dramatizada dos discursos em que se acreditam, não os prolegômenos da revolução, mas a verdade em movimento, via fricção e saturação de signos.

Se é o momento perfeito para finalmente saber com quem se está falando ("Os filmes devem ser feitos por grupos sobre uma ideia política. Pois da mesma maneira que as aulas são reescritas com os alunos, da mesma maneira eu creio que é preciso fazer o filme com aqueles que os veem.")[12], é também o momento em que essa nova tentativa de contrato fílmico filmador/espectador fracassa. O militante não se interessa por essa pedagogia, as incompreensões estão em toda parte, o grupo Dziga Vertov se desfaz, a política e o cinema recaem num novo impasse. O luto desse período será *Aqui e acolá* (1974), feito anos depois de uma filmagem malsucedida com um grupo de guerrilheiros

12 "Deux heures avec Jean-Luc Godard", in *Tribune Socialiste*, 23 de janeiro de 1969. Republicado em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 1, pp. 332-7.

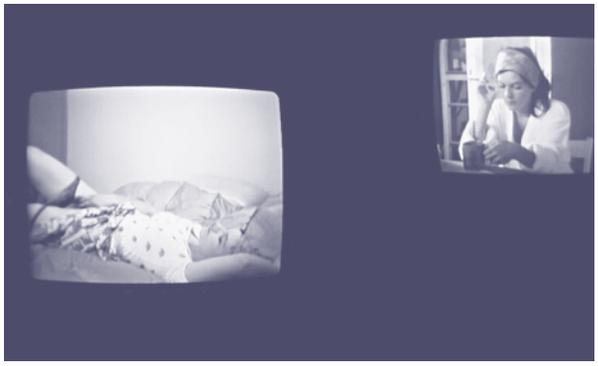
palestinos na Jordânia. Menos de cinco anos depois, os guerrilheiros estão todos mortos, as imagens do filme incompleto são de pessoas mortas e completar um filme é uma dívida necessária. Luto da imagem, impotência do cinema em dar conta do passado, dívida do cinema em relação à História, solidão do cineasta ao falar para ninguém ou para mortos: nasce aí o perfil que chegará completamente à maturidade nos anos 1990 com a(s) *História(s) do cinema*.

3. A FASE DO VÍDEO E DA TV OU "FALANDO PARA NINGUÉM E PARA QUALQUER UM"

Em termos de referência, a fase vídeo/TV de Godard espelha o período *pop* do cinema e a estratégia da infiltração. Mas se no primeiro período a aposta era criar um ultracinema que fosse mais veloz, mais volátil, mais vivaz que o cinema feito à época, agora a estratégia é desacelerar a televisão com a finalidade de deslocar seus lugares-comuns e realçar a materialidade do trabalho e da produção de imagens. Não à toa, Godard está envolto em equipamentos de vídeo em *Número dois* (1975) e o começo dos episódios de *Seis vezes dois: sobre e sob a comunicação* (1976) mostra um aparelho de vídeo sendo acionado. Nas séries *France tour détour deux enfants* e *Seis vezes dois*, as entrevistas, os debates, o espaço para os comerciais são utilizados para desconcertar a experiência televisiva regular que exige agilidade informativa, nenhum tempo perdido, fluxo contínuo de coisas acontecendo. Godard entrega à TV o oposto: muitos minutos de planos fixos de crianças respondendo a perguntas feitas pelo cineasta em *off* (*France tour détour*), entrevistas de emprego que viram programas de entrevistas (num único e mesmo ângulo de câmera) ou conversas longas com um camponês, um relojoeiro, um fotógrafo, sem que se saiba exatamente por que eles são tema de entrevista (*Seis vezes dois*).

Como Rossellini antes dele, Godard vai até a televisão como se vai à pólis, à praça pública das imagens em movimento, e oferece sua versão do fenômeno televisual. Mas é apenas uma quimera, uma TV sonhada, ou o cinema ocupando a televisão: "A singularidade de *Número dois* é ser um filme concebido pela televisão, mas vestido pelo cinema. Singularidade e miséria, pois as roupas nem sempre cabem na criança. A televisão para a qual esse filme foi concebido não existe o bastante, e o cinema existe demais. Todo mundo sabe que a televisão não permite a originalidade e que o cinema só autoriza ideias preconcebidas."[13] *Número dois* duplica e devolve em espelho a imagem da vida cotidiana de um casal dentro de seu apartamento, mas entrecruzando via sobreposição ativa (fusão videográfica) ou relacional (duas telas de televisão simultaneamente vistas em meio ao escuro do resto do quadro), materiais que a moral costumeira não tolera ver simultaneamente, como um rosto

13 "Faire les films possibles là où on est". Entrevista realizada por Yvonne Baby, *Le Monde*, 25 de setembro de 1975. Republicada em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 1, pp. 382-6.



de criança angelical e movimentos de um casal fazendo sexo, ou simplesmente cenas banais que cabe ao espectador de televisão associar como for possível.

Nos anos de vídeo e televisão, o professor Godard encontra-se diante de uma sala de aula que no fundo ele não respeita. Isolado, solitário ainda que produzindo a quatro mãos – com Anne-Marie Miéville, desde *Aqui e acolá* –, ele faz seus filmes para todo o grande público da televisão e ao mesmo tempo para ninguém. Aliás, ele faz filmes "contra" a televisão, contra seu regime de imagens (as séries), mas também contra o uso que faz dela o telespectador (*Número dois*).

4. A "VOLTA AO CINEMA" OU "FÉRIAS RELATIVAS DO PROFESSOR"

Em 1979, com *Salve-se quem puder (a vida)*, Godard volta a fazer filmes em película e para o circuito comercial. Mas basicamente nada do contrato fílmico pré-1967 retorna a não ser a volta dos atores famosos como garantia de venda para tranquilizar o produtor. Findo o período *pop* e em seguida o militante, o cinema de Godard vai progressivamente pendendo para o ensaísmo e para os esquetes, aos quais se acrescentam na era do vídeo os grafismos, os trocadilhos em legendas e os congelamentos de imagem. A volta de personagens (um pouco) mais consistentes de *Salve-se quem puder (a vida)* em diante, no entanto, não diminui em nada a crescente força do descontínuo que sua obra vinha testemunhando. O único aspecto que muda fundamentalmente a partir de 1980 é que Godard volta a encarar a beleza como um elemento produtivo, seja na volta à sedução pela cor na fotografia, na retomada de atrizes-musas [Maruschka Detmers em *Prénom Carmen* (1982), Myriem Roussel em *Je vous salue, Marie* (1983)] e no próprio tema central do filme em *Paixão* (1982). Imagens de mar, ondas quebrando nas pedras, céu e floresta ficam recorrentes de filme a filme. O professor Godard nos anos 1980 deseja ensinar sobretudo a ver, mas ele mesmo descobre que há outro mundo a ver.

De todos os períodos, esse é talvez o momento menos aparentado à sala de aula, porque o próprio Godard parece tentar se reorientar. Ele sabe muito bem o que não quer, e continua o tempo inteiro zombando da necessidade que o público tem de seguir uma narrativa palpável e coerente. Mas ao mesmo tempo a figura do cineasta é trazida para o universo da ficção e retratada num turbilhão de confusão e impasses: Jacques Dutronc como Paul Godard em *Salve-se quem puder (a vida)*, Jerzy Radziwilowicz em *Paixão* e o próprio Godard como tio "Jeannot", internado num asilo, em *Prénom Carmen*. Em todo caso, ele continua fazendo do tempo presente o motor de sua obra, através da fragmentação das cenas e de um esforço em sempre minimizar as relações causais no desenrolar das histórias, evitando a sensação de linha reta da progressão narrativa.

5. A FASE MEMÓRIA, A FASE "HISTÓRIA: BROTA O CATEDRÁTICO"

No final dos anos 1980 Godard vai progressivamente se desinteressando pelo modelo de pseudofilmes de ficção com atores famosos e cada vez mais volta a indagar as dimensões políticas de uma nova Europa que surge com a derrocada da União Soviética e com as guerras na ex-Iugoslávia. Paralelamente, os filmes mais diretamente ensaísticos voltam a assumir primazia, graças à efeméride

dos cem anos do cinema em *2 x 50 anos de cinema francês* e à comanda da Gaumont para realizar um autorretrato, *JLG/JLG: autorretrato de dezembro*. É a ocasião para fazer renascer o professor em toda sua glória, versando sobre sonhos passados de sociedade e sobre todos os projetos que o cinema vislumbrou ser e não foi – além de alguns que conseguiu ser, para bem ou para mal. De quebra, a oportunidade para revisar sua própria trajetória dentro do cinema e da vida.

O que surpreende nesse novo ensaísmo dos anos 1990, em comparação com os portentosos *Aqui e acolá* e *Número dois*, parentes próximos, é o tom confessional associado ao refinamento da construção de emoção. É como se a beleza redescoberta nos anos 1980 invadisse os filmes mais caracterizadamente de montagem, dando a impressão de uma espécie de soma e aperfeiçoamento de todos os aspectos da carreira de Godard. Refinamento do ritmo e das velocidades, utilização estupenda de materiais visuais e sonoros heterogêneos e uma profusão incomum de ideias brotando na tela, acompanhada do tradicional excesso de elementos sígnicos para produzir desorientação dos sentidos. A associação de imagens torna-se cada vez mais livre e criativa.

E isso apenas prepara o terreno para a obra mais ambiciosa, em todos os aspectos, de Godard, as *História(s) do cinema*. Toda a poética da citação e da fragmentação, todo o aprendizado de fusões videográficas, toda a erudição de anos e anos vendo e compilando imagens, associando-as com apetite selvagem, tudo isso é levado à máxima potência nessa ópera especulativa sobre a relação entre a história do século XX e a história do cinema. É um esforço conjunto de crítica visual de imagens, filosofia, história, história do cinema e história pessoal magicamente unidas num fluxo quase incessante de imagens de filmes célebres, fotografias de pensadores, filmes pornôs, luzes estroboscópicas, ubiquidade de palavras surgindo e sumindo na tela, além da própria imagem de Godard e das imagens de seus filmes convivendo com as outras imagens do século para questionar o percurso do cinema como forma de arte e como forma de responsabilidade diante da história.

Independente do que o tecido argumentativo declara nesse fluxo – o fim do cinema, o cinema como último capítulo da história da arte, a falha fatal do cinema ao não filmar os campos de concentração, entre tantos outros temas mais ou menos polêmicos –, importa sobretudo, no contexto da pedagogia pelo descontínuo, a sobrecarga sensorial operada por Godard com as matérias sensíveis de que dispõe e a velocidade com que as ordena, quebrando os sintagmas visuais ou congelando-os, em todo caso subvertendo suas significações originárias para criar-lhes outras funções, descoladas da narratividade, prenhes de sentido e de poder associativo com quase toda outra imagem do mundo. Ainda que as teses centrais da(s) *História(s) do cinema* envolvam cristalizações semânticas muito específicas, a grande massa de imagens operada ao longo de suas oito partes mantém intacto seu poder de ambivalência, sugestão e força sígnica. O "professor de formas fragmentárias" chega ao ápice de suas lições, um curso inteiro com carga horária puxada, mas que consegue o gigantesco feito de restabelecer via colagem associativa toda a força da imagem cinematográfica e o poder relacional das imagens proporcionado pela montagem.

A trajetória posterior à(s) *História(s)* mostra ora continuidade de especulação conceitual-histórica e recuperação da paleta de elementos visuais da série (*Da origem do século XXI*, o segmento de *Ten minutes older*) nos filmes de curta duração, ora manutenção da observação histórico-política associada a fragmentos de dramaturgia de personagens jovens em busca de algum tipo de descoberta (*Para sempre Mozart*, *Elogio ao amor*, *Nossa música*). A lenta apropriação do vídeo digital renova sensivelmente a estética do cineasta com *Filme socialismo* e utilizações do formato 3D, mas ainda é cedo para tirar conclusões mais significativas sobre o papel do aspecto "sala de aula" dentro dessa nova modalidade de sua carreira. O que se sabe é que esse generoso gesto de nos propor sinapses imprevistas através da cola que liga uma imagem à outra, provocando aproximações e separações de acordo com cada caso, esse gesto permanece ativo e pulsante a cada pedaço de sua produção que faz seu caminho até nós.

E não parece parar porque o ensinamento que propõe é móvel, fluido, infinito: a aprendizagem do pensamento em movimento.

JEAN-LUC GODARD E GLAUBER ROCHA: UM DIÁLOGO A MEIO CAMINHO[1]

MATEUS ARAÚJO

I. CAMINHOS CONVERGENTES: CINEFILIA, POLÍTICA, HISTÓRIA

Dos maiores cineastas da segunda metade do século XX, Godard e Glauber Rocha são talvez os que levaram mais longe, em seus trajetos, a conjugação de cinefilia e política. Em ambos, essas duas dimensões da experiência aparecem intimamente ligadas: o cinema e sua história lhes ofereceram uma forma de compreensão política do mundo, e sua relação com o trabalho de outros cineastas se articulou sempre, de algum modo, com o olhar que seus filmes lançavam ao mundo. Sem forçar muito a mão, podemos fixar quatro momentos em que a própria evolução dessa articulação no trabalho de cada um encontra paralelos no do outro, num espectro que vai, *grosso modo*, de uma postura cinefílica inicial até uma reflexão cinematográfica madura sobre a história do século XX, passando por intervenções políticas no cinema (em fins dos anos 1960) e na televisão (em fins dos anos 1970).

Precedidos por uma atividade regular de crítica cinematográfica, os primeiros filmes de ambos (mais diretamente políticos em Glauber do que em Godard), na passagem dos anos 1950 aos 1960, definem seu estilo e seu ponto de vista sobre o mundo num diálogo intenso com outros cineastas. No fim dos anos 1960, o engajamento político de ambos se traduz em intervenções fílmicas face à atualidade política nos seus respectivos países e em projetos de natureza política noutros países. Os eventos de 1968 na França e no Brasil suscitam respostas no calor da hora: Godard, que acabara de responder à Guerra do Vietnã em seu episódio (*Caméra-oeil*) para o filme coletivo *Loin du Vietnam* (1967), filma alguns dos *Ciné-tracts* sobre os eventos do Maio francês, aos quais volta em *Un film comme les autres* (1968); Glauber, que acabara de responder em *Terra em transe* ao golpe militar de 1964, filma no centro do Rio uma passeata de 1968, cujas imagens sem montagem nem som constituem hoje uma espécie de apêndice à sua filmografia, sobriamente batizado de *1968*. Logo depois, Godard encadeia, sozinho, em parcerias ou no Grupo Dziga Vertov, uma série de filmes políticos sobre a atualidade na Inglaterra (*One plus one*, 1968, e *British sounds*, 1969), nos EUA (*One american movie*, filmado em novembro de 1968 com D. Pennebaker e R. Leacock e montado pelos dois sob o título *One P. M.* em 1971, após o abandono de Godard), na Tchecoslováquia (*Pravda*, 1969), na Itália (*Luttes en Italie*, 1970) e na Palestina (*Jusqu'à la victoire*, filmado em 1970, interrompido e finalizado em 1974 com Anne-Marie Miéville sob o título *Ici et ailleurs*), enquanto Glauber, antes de trabalhar na Espanha e

1 Este ensaio condensa meu estudo bem mais detalhado "Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des) encontro" (*Devires*,vol. 4, nº 1, jan/jun 2007, p. 36-63), e três intervenções minhas em eventos na França: em mesa-redonda com Cyril Béghin na Retrospectiva Integral de Godard do Centre Georges Pompidou (Paris, 10/05/2006) por ocasião da publicação de nossa tradução francesa do *Século do cinema*, de Glauber, e nos colóquios "Les désacords du temps" (Amiens, Université de Picardie – Jules Verne, 09/12/2010) e "Le cinéma de Glauber Rocha: la singularité et l'héritage" (Paris, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 15/11/2011).

em Cuba, vai ao Congo Brazzaville filmar, em *Der Leone have sept cabeças* (1970), a luta dos africanos contra o colonialismo. Anos mais tarde, depois de trabalhos renovadores de Godard para a TV francesa (as séries com Miéville *Six fois deux*, de 1976, e *France tour détour deux enfants*, de 1977-1978) e de Glauber para a brasileira (quadros no programa *Abertura*, de 1979),[2] o impulso de intervenção política imediata dá lugar a uma reflexão mais serena de ambos sobre a relação entre o cinema e o século XX. A abordagem da história do cinema se conjuga com uma meditação sobre o século XX no ciclo das *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Godard, mas também nas páginas do *Século do cinema* de Glauber, publicado postumamente em 1983.[3]

Assim resumidos em suas linhas gerais, os dois trajetos parecem convergir, guardadas as diferenças de contexto e escala temporal (Glauber morreu aos 42 anos, com vinte de carreira; Godard tem hoje 85 anos, e sessenta de carreira). Eles desenham também um movimento paralelo de progressiva auto-exposição dos dois cineastas, que revelam uma consciência crescente de sua própria situação ideológica, explicitando cada vez mais o lugar de onde falam nos filmes, recorrendo ao monólogo *over* em primeira pessoa e emprestando seu corpo à imagem e sua voz ao som de alguns deles para desempenharem seu próprio papel – ou por vezes, no caso de Godard, o de personagens alegóricos que ele encarna, dos figurantes duvidosos entrevistos ludicamente (à la Hitchcock) nos anos 1950[4] às figuras do "Idiota" melancólico surgido nos anos 1980[5] e do guardião da memória do cinema, dos anos 1990 em diante, qual um Sócrates interrogando o sentido do seu centenário,[6] um Borges explorando os labirintos da sua História[7] ou um Deus enunciando um Juízo Final das imagens e dos sons.[8]

Essas convergências nos convidam a examinar as relações travadas pelos dois cineastas, que nunca foram, que eu saiba, discutidas em profundidade.[9] O dossiê parece assimétrico. Glauber tomou contato com o cinema de Godard desde 1961 ou 1962. De 1963 em diante, em textos, entrevistas e cartas, ele não cessou de se pronunciar sobre Godard (cujo trabalho acompanhou com atenção e admiração) e sobre o que alguns de seus próprios filmes teriam incorporado do cineasta franco-suíço,[10] apesar de nunca o citarem diretamente. Godard devia estar a par da recepção dos filmes de Glauber na França desde 1964 (pois os *Cahiers du cinéma* foram peça-chave no processo) e deve tê-los visto quando do seu lançamento em Paris entre 1967 e 1971, mas quase nunca os menciona em seus textos, embora três de seus filmes tragam referências explícitas a Glauber: *Le gai savoir* (1968), *Vent d'est* (1969) e o capítulo 1-B ("Une histoire seule") das *Histoire(s) du cinéma*. Feitas as contas, Godard parece mais presente no mundo de Glauber do que o inverso.

---

2 Para uma abordagem comparativa desses trabalhos televisuais, ver Fernanda Pessoa de Barros, *Les projets télévisés de Jean-Luc Godard et Glauber Rocha dans les années 1970*. Paris, Univ. Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 2013, 172p.

3 Citado aqui como SC, na reedição revista e aumentada da ed. CosacNaify (São Paulo, 2006), assim como *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e *Revolução do Cinema Novo* (1981) o serão como RCCB e RCN, também nas reedições da Ed. CosacNaify de 2003 e 2004, respectivamente. A correspondência de Glauber, *Cartas ao mundo* (Org. Ivana Bentes, S. Paulo, Cia. das Letras, 1997) será citada como CM, e o volume coletivo *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha et al., Rio, Civilização Brasileira, 1965), o será como DDTS.

4 Como o cliente da prostituta em *Une femme coquette* (1955) ou um delator em *Acossado* (1959)

5 De *Prénom Carmen* (1982) e *Soigne ta droite* (1987) a *Les enfants jouent à la Russie* (1993).

6 No diálogo com Michel Piccoli tratado como um sofista em *2 x 50 ans de cinéma français* (1995).

7 No cenário curioso não de sua ilha de edição, mas de sua biblioteca, onde ele aparece meditando suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) e sonhando no fim, em amarelo, a flor de Coleridge de que falava o autor de *Otras Inquisiciones*.

8 Juízo Final evocado na estrutura mesma de *Vrai faux passeport* (2006), que carimba com um *bonus* as imagens e os sons bem aventurados, e com um *malus* os condenados.

9 Limitações de espaço me impedem de discutir aqui (como fiz em meu estudo citado na nº 1) as contribuições para esse debate de José Carlos Avellar, Ismail Xavier, Sylvie Pierre e de comentaristas de *Vent d'est* (James Roy MacBean, Peter Wollen, Joan Mellen, Julia Lesage e outros), aos quais devo bastante.

10 Glauber admite ter incorporado elementos do cinema de Godard na montagem de *Deus e o Diabo*, no "espírito de contestação" e no "fanatismo inventivo" de *Terra em transe*, na dialética do *Dragão* e no "materialismo histórico e dialético" de *Der Leone* (cf. DDTS, pp. 136 e 139; SC, p. 330; RCN, p. 167 e CM, pp. 468 e 372).

Vou me concentrar aqui num momento, em fins dos anos 1960, em que os dois trajetos se cruzam e os cineastas estabelecem um diálogo direto e uma breve colaboração no longa *Vent d'est* (1969), o primeiro da parceria de Godard com Jean-Pierre Gorin sob a assinatura do Grupo Dziga Vertov, ali inaugurado. Se a relação entre Godard e Glauber tem várias facetas e pode ser abordada de vários ângulos, o único momento no cinema de ambos em que ela é literalmente *encenada* segue sendo um breve plano de dois minutos no meio desse filme, em que Glauber aparece, a pedido de Godard e Gorin, indicando dois caminhos possíveis para o cinema político de então. Nas três seções que seguem, volto ao filme, discutindo primeiro a situação real do diálogo entre Glauber e Godard/Gorin que precedeu sua colaboração e analisando em seguida a cena de Glauber na encruzilhada, para avaliá-la na conclusão enquanto representação alegórica daquele diálogo, enquanto parte dele e enquanto vestígio de uma fecundação mútua entre os cineastas. O confronto entre o diálogo real dos cineastas em 1968-1969 e seu diálogo *encenado* em 1969 nos fornece, de resto, um exemplo interessante da política da representação promovida pelo filme, que abole a representação tradicional de uma narrativa clássica, mas não uma representação das relações de poder entre os agentes históricos nele designados.

II. ANTES DO VENTO: CINECLASTIA MARXISTA X PRAGMATISMO TERCEIRO-MUNDISTA

Essa breve colaboração entre Glauber e Godard (& Gorin) veio no momento de maior interesse de um pelo trabalho do outro. Embora não tivesse se pronunciado sobre Glauber em seus textos críticos até então (nem volte a fazê-lo para valer mais tarde), Godard já mencionara seu nome, junto com os de Bertolucci e Straub, numa fala do personagem Emile Rousseau (J.-P. Léaud), ao fim do *Gai savoir*, realizado entre dezembro de 1967 e junho de 1968. Léaud se despedia de Patricia Lumumba (Juliet Berto), com quem empreendera ao longo do filme um exercício de análise ideológica das imagens que recolhiam em Paris. Na despedida, um contava ao outro o que faria depois daquela experiência, o contexto e o tom das menções de Léaud ao trabalho de Bertolucci na Itália, Glauber no Brasil e Straub na Alemanha, deixando clara a admiração que esses cineastas inspiravam – tanto no seu personagem quanto em Godard, do qual ele se fazia ali um porta-voz. Filmada em janeiro de 1968, aquela fala de Léaud devia estar reagindo não só a *Deus e o Diabo* (estreado em Paris em 1967) e aos primeiros textos de Glauber traduzidos em francês,[11] como também a *Terra em transe*, que Godard já devia ter visto em Paris em 10 ou 11/11/67 (na "*seconde semaine des Cahiers du cinéma*"), antes mesmo de sua estreia comercial no cinema Le Racine em 17/1/68. Em entrevista recente a Jane de Almeida, Gorin, que conheceu Godard em 1967 e acompanhou parte das filmagens do *Gai savoir* como um conselheiro ideológico informal (assim como já fizera por *La chinoise*), conta ter visto *Terra em transe* "umas trinta vezes seguidas no espaço de dez dias" no início de 1968, antes de ficar amigo de Glauber meses mais tarde.[12]

O interesse de Glauber por Godard remonta a 1961-1962, quando viu *Acossado* pela primeira vez, no Rio ou na Europa. Na introdução à *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), texto programático sobre sua concepção do autor no cinema, Godard ganha destaque no panteão dos autores modernos nas quatro vezes em que é citado (cf. RCCB, pp. 35, 36, 37 e 40), *Acossado* aparecendo como exemplo de liberdade e anticonformismo. Nos seis anos que separam essas referências e o episódio *Vento do leste*, o interesse e a admiração de Glauber por Godard só crescem. Eles se traduzem num texto escrito em 1965 (não publicado na época) sobre *Alphaville* e sobretudo no longo ensaio entusiástico

11 Sobretudo "Cela s'appelle l'aurore: le cinéaste tricontinental" (*Cahiers du cinéma*, 195, nov. 1967), mas também "L'Esthétique de la violence" (*Positif*, 73, fev. 1966), "Culture de la faim, cinéma de la violence" (*Cinéma 67*, 113, fev. 1967) e "*Terre en transe*, découpage intégral" (*L'Avant-scène cinéma*, 77, jan. 1968).

12 Cf. Gorin, Jean-Pierre. "O amigo de Glauber (e Godard)". Trad. Rodrigo Leite. In Jane de Almeida (org.), *Grupo Dziga Vertov*, São Paulo, Witz, 2005, pp. 51-2 e 56.

"Você gosta de Jean-Luc Godard? (se não, está por fora)", publicado em 1967 e sucedido por declarações superlativas sobre Godard. Se os textos anteriores de Glauber já revelavam respeito ao apresentá-lo como um dos "mais legítimos representantes da Nouvelle Vague" (1966, in SC, p. 186), um dos "grandes autores de hoje" (1964, in RCN, p. 63) ou um "cineasta tricontinental [...] e político" exemplar (1967, in RCN, p. 109), seus elogios posteriores se tornam ainda mais enfáticos. Depois de se referir a *Weekend* como "o mais importante filme da história do cinema" (*Correio da Manhã*, 18/12/1967), Glauber fala de Godard, em textos de maio a julho de 1969 (quase contemporâneos das filmagens de *Vento do leste*), como "o cineasta mais importante de hoje", "o maior cineasta desde que Eisenstein morreu" ou "o maior cineasta desde Eisenstein" (RCN, pp. 192, 164 e 221), antes de notar no já citado "O último escândalo..." de 1970 que "a glória de ser o maior cineasta depois de Eisenstein lhe pesa sobre os ombros de burguês suíço anarcomoralista" (in SC, p. 317) e de reafirmar em maio de 1971, numa carta a Alfredo Guevara, sua certeza de que "Godard é o maior criador revolucionário do momento, com todos os erros teóricos que comete" (in CM, p. 411).

A formulação de tais elogios não deixa de sugerir um curioso descompasso entre os dois cineastas. Glauber estabelece uma linhagem de Eisenstein a Godard, se não de projeto estético, ao menos de grandeza. Sem nunca qualificar Godard de eisensteineano (o que seria falso), Glauber diz que ele é o maior desde Eisenstein, ou depois dele. O privilégio de Eisenstein no esquema de Glauber não é indiferente, pois é reiterado no momento mesmo em que Godard e Gorin elegiam Dziga Vertov como o nome próprio capaz de condensar seu projeto revolucionário, em detrimento de Eisenstein, atacado em *Vento do leste* como cineasta revisionista. Glauber, por seu turno, permanece fiel a Eisenstein, que é talvez o cineasta que ele mais admirou. Além disso, as ressonâncias românticas dos elogios de Glauber a Godard tendem a reforçar sua aura de criador genial, num momento em que Godard, em plena radicalização ideológica, se esforçava exatamente para dissolvê-la, aderindo a projetos coletivos (como *Loin du Vietnam* e *Ciné-tracts*), apostando na criação do Grupo Dziga Vertov com Gorin e rejeitando mais do que nunca as noções tradicionais de "autor" e "obra" . Num movimento inverso, Glauber capitalizava taticamente seu próprio prestígio internacional (que crescia após *Deus e o Diabo* e *Terra em transe*, e culminava com a recepção entusiástica do *Dragão* na Europa) para caucionar a continuidade de sua atividade de cineasta, legitimar culturalmente o Cinema Novo e se proteger de eventuais investidas da repressão militar que recrudescia no Brasil.

As diferenças de posição que esses detalhes permitem entrever vieram talvez à tona nas discussões sobre o cinema político travadas pelos dois cineastas, cujo primeiro contato pessoal deve remontar pelo menos a 1967, senão a 1964 em Paris, embora Gorin creia tê-los apresentado (neste caso, entre fins de 1967 e inícios de 1969). Além da data exata do seu encontro, não sabemos bem o teor exato de suas discussões e divergências, aludidas por Glauber mas não por Godard, que nunca se pronunciou a respeito. Segundo algumas evocações paralelas de Glauber (entre 1969 e 1978),[13] um Godard em crise existencial e ideológica teria vindo lhe dizer que os cineastas brasileiros deveriam se lançar de vez num cinema revolucionário para destruir o cinema. Glauber não endossa tal programa por julgá-lo contrário à sua tarefa principal do momento, a de contribuir para a construção de um cinema do terceiro mundo: "Falei [...] com Godard, que me disse: 'Vocês, brasileiros, devem destruir o cinema'. Eu não concordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica..." (jul.-ago. 1969, in RCN, 2004, pp. 201-2). Esse embate entre a cineclastia marxista do Godard de então e o pragmatismo terceiro-mundista da reação de Glauber não é mencionado no depoimento recente de Gorin (eminência parda no processo de radicalização ideológica de Godard) sobre seu encontro e seu diálogo com Glauber em

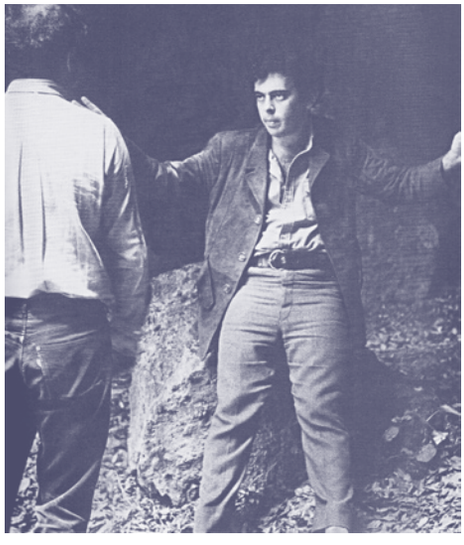
13 Cf. RCN, pp. 151-2; CM, pp. 339 e 588 ; *Folha de São Paulo*, 30/07/1978, Folhetim, p. 4.

1968-1969. Gorin evoca "um tresloucado curso intensivo sobre o tropicalismo"[14] ministrado informalmente por Glauber em suas longas perambulações noite adentro pelas ruas de Paris.

Essas conversas de Glauber com Godard e com Gorin, ao lado do respeito que seu trabalho lhes inspirava, motivou-os, quando do seu reencontro em Roma em 1969, a convidá-lo para participar do *Vento do leste*, filmado na Itália em junho-julho, e montado em outubro, de 1969. Segundo Gorin, foi ele, e não Godard, quem convidou Glauber para o filme e concebeu a cena da encruzilhada. Segundo Glauber, que não menciona Gorin em seu depoimento, foi Godard quem lhe convidou a atuar como ator naquela cena e mesmo a filmar uma outra (desse segundo convite, Glauber declinou). Mas ambos os depoimentos fazem dessa participação de Glauber no filme um desdobramento imediato do seu diálogo de então com o(s) autor(es). Isso fica claro nas evocações da filmagem por Glauber: "Godard [...] me critica dizendo que tenho mentalidade de produtor, depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo para ele que estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo, então ele me pede para fazer um papel no filme e depois me pergunta se quero filmar um plano do *Vento do leste* e eu que sou malandro e tenho desconfiômetro digo para ele maneirar pois estou ali apenas na paquera e não sou gaiato para me meter no folclore coletivo dos gigolôs do inesquecível maio francês" (in SC, pp. 317-8); "por fim, Godard compreendeu também [minha divergência], e cheguei a filmar como ator um plano para seu filme, no qual tenho muita fé. Uma inversão estrutural do gênero *western* pode ser muito interessante e útil para nós" (in RCN, p. 152).

FIG. 1
GLAUBER ROCHA ESBOÇANDO O GESTO DA CENA DE *VENT D'EST*

FIG. 2
GLAUBER ROCHA E GODARD NO LOCAL DA CENA DE *VENT D'EST*



Recomposta brevemente a gênese da colaboração de Glauber na cena do *Vento do leste*, passemos então à sua análise, discutindo-a como uma espécie de "laboratório" alegórico das relações entre Godard-Gorin e Glauber na luta comum pela transformação radical do cinema mundial, uns buscando um contato concreto com um artista revolucionário do terceiro-mundo para escapar aos impasses do cinema ocupado pelo imperialismo, o outro buscando legitimar o cinema do Terceiro Mundo no seio mesmo do cinema mundial ocupado.

14 "O amigo de Glauber (e Godard)". Entrevista de Gorin a Jane de Almeida, in Jane de Almeida (org.), *Grupo Dziga Vertov*, São Paulo: Witz, 2005, p. 51.

III. UM CRISTO E DUAS MOÇAS NA ENCRUZILHADA

Em seus primeiros cinquenta minutos, *Vent d'est* traz vinte e poucas cenas filmadas em exteriores italianos (rurais) no verão. Em geral plácidas e calmas, as imagens mostram um grupo de seis personagens nunca nomeados mas cuja caracterização (figurinos, gestos, falas) e cuja interação em paisagens amplas tendem a evocar figuras e situações de um *western*. Em constante desacordo com a imagem, a banda sonora complexa acolhe várias vozes *over*, em francês ou italiano, falando sobretudo das lutas operárias, de modo a trazê-las também para a ficção. Assim, três atores evocam um soldado Yankee, uma mocinha burguesa e um índio vindos do *western*, e os três outros evocam um casal de jovens revolucionários e um personagem que a banda sonora sugere ser um líder sindical. Conjugando esses dois universos em dois gêneros igualmente distintos (uma narrativa de *Western* evocada sobretudo nas imagens, um ensaio sobre a greve e as lutas operárias esboçado sobretudo na banda sonora), o filme avança de modo descontínuo, mostrando os personagens em separado, em grupos de dois ou três ou todos juntos, sugerindo assim um confronto entre, de um lado, o *Yankee*, o líder sindical e a moça burguesa e, de outro, o índio e o casal de revolucionários. Pontuando o fluxo, algumas cenas mostram as próprias filmagens (atores se maquiando, equipe discutindo como usar uma imagem de Stalin etc.), muitos *inserts* trazem cartazes anunciando blocos do filme, mostrando fotos rabiscadas ou repetindo *slogans* políticos, sem falar em pontas pretas, capas de tablóides, livros e fotos políticas. No som, as vozes femininas predominam, sobretudo uma (dita "revolucionária" na transcrição da banda sonora),[15] que comenta em *over* todo o fluxo das imagens e dos sons, pontuando toda essa primeira parte como um fio reflexivo em meio aos embates entre revisionistas e revolucionários, às evocações de lutas operárias e episódios históricos (antigos ou recentes) e às palavras de ordem.

O comentário feminino em over se torna ainda mais importante na segunda parte do filme, mais ensaística, que começa aos 49 minutos e se organiza como uma (auto)crítica à primeira, num procedimento recorrente nos filmes de Godard desde *Le gai savoir* até pelo menos a série *France tour détour* (1979), passando também por *Pravda*, *Lutas na Itália, Tout va bien* e *Six fois deux*. Agora, aquela voz se dirige a um "tu" que estaria fazendo o filme, para criticá-lo e comentar sua *démarche*, o que soa estranho, pois o filme é de Godard e de Gorin. Aos poucos, vamos inferindo que ela se dirige a Godard e, mais importante, que ela parece exprimir a posição e o discurso de Gorin, explicitando assim na textura mesma do filme um debate interno ao Grupo Dziga Vertov que poderíamos definir como uma autocrítica dialógica. Que esse diálogo entre Godard e Gorin passe pela mediação de vozes ou personagens femininos não surpreende, pois Godard já instituíra em seus filmes uma paridade das vozes num constante diálogo masculino-feminino. *Le gai savoir* tornava esse gesto explícito, e os filmes seguintes o sistematizavam, especialmente através da dupla Vladimir e Rosa, que aparece em *Pravda* antes de reaparecer no filme homônimo, interpretada por Godard e Gorin.

Abrindo a segunda parte, a voz feminina cobra de Godard um exame da primeira e encadeia uma série de críticas severas à insuficiência do seu método e da sua *démarche* desvinculada das massas e das lutas reais. Diante de imagens documentais que irrompem no filme pela primeira vez, a voz acusa, implacável: "você não pesquisa... você faz sociologia burguesa... você faz cinema-verdade... teu cinema é o das televisões burguesas e seus aliados revisionistas... você nem chegou a pensar tua situação concreta. De onde você parte? Não há cinema acima da luta de classes, a classe dominante cria as imagens dominantes que reforçam sua dominação. Quer trabalhe para Nixon-Paramount (ou suas filiais imperialistas na França, na Itália, na Alemanha) ou para Brejnev-Mosfilm (e seus agentes revisionistas no leste), você trabalha sempre para o mesmo patrão, que encomenda sempre o mesmo filme, que chamamos, não por acaso, de *western*". Nesse momento, a voz feminina anuncia um breve

15 Cf. Godard, J.L. & Gorin, J.P., "*Vent d'Est* (bande paroles)". *Cahiers du cinéma*, nº 240, pp. 33, 36, 38, 39 etc.

exercício de teoria. Nele, a voz esboça um esquema geopolítico do cinema mundial, dividindo-o em três polos que ela critica severamente: 1) Hollywood, Nixon-Paramount; 2) Brejnev-Mosfilm e suas zonas de influência (Argélia, Cuba); 3) *Underground*. Esses três polos aparecem como caminhos sem saída, inimigos ou obstáculos para a emergência de um cinema materialista.

É exatamente nesse momento, e sem transições, que aparece a breve cena de Glauber (57'–59'). Seu contexto imediato no filme é portanto a dura autocrítica de Godard e sua crítica severa a três grandes modelos de um cinema ocidental comprometido (ou compatível) com o imperialismo e emblematizado pelo *western*. Ao surgir no filme, Glauber parece anunciar uma quarta via, o cinema do Terceiro Mundo, de modo a completar uma transposição cênica, mais precisa, de um esquema já presente no manifesto de Godard pelos dois ou três Vietnãs no cinema, de 1967. Escrito por ocasião da *Chinoise*, e ecoando a divisa "criar dois, três... muitos Vietnãs", que Che Guevara usara no título de seu artigo para a revista *Tricontinental* de abril de 1967, tal manifesto dizia: "Cinquenta anos depois da Revolução de Outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não há muito a acrescentar a esse fato, salvo que, em nossa modesta escala, devemos também criar dois ou três Vietnãs no seio do imenso império Hollywood – Cinecittà – Mosfilms – Pinewood – etc. E devemos fazê-lo tanto economica quanto esteticamente, ou seja, lutando em duas frentes, criando cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos".[16] A transposição cênica no *Vento do leste* acrescenta ao manifesto de 1967 o *underground* como subproduto ou variante do cinema imperialista e elege o Terceiro Mundo como representante dos cinemas nacionais, mas o movimento geral do argumento é o mesmo: ataque ao cinema imperialista em suas várias versões seguido de um apelo a um outro cinema. Glauber encarnará por um instante essa promessa de um outro cinema. Passemos à sua cena: Plano geral fixo de paisagem campestre atravessada por uma estradinha de terra em forma de "V", em cujo vértice, no centro do quadro, vemos Glauber de corpo inteiro, de frente para a câmera [fig. 3]. De calça e camisa compridas, Glauber tem os braços abertos, como se sinalizasse desde já os caminhos que apontará logo depois, mas evocando ao mesmo tempo a figura do Cristo crucificado (sem a cruz) e um gesto expansivo muito recorrente em personagens de seus filmes, dentre os quais o primeiro a nos vir à mente é o Corisco no fim de *Deus e o Diabo*, de braços também abertos [fig. 4] e gritando ao morrer "mais fortes são os poderes do povo!".

FIG. 3
GLAUBER NA ENCRUZILHADA EM *VENT D'EST*

FIG. 4
MORTE CRÍSTICA DE CORISCO EM *DEUS E O DIABO*

Glauber canta em português e *a capella*, desde o início do plano, o refrão levemente modificado da canção *Divino maravilhoso* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que fica assim: "Atenção! É preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte/ É preciso estar atento e forte/ não temos

16 Reproduzido em N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J. Williams e M. Witt (Dir.), *Jean-Luc Godard: Documents* (Paris: Centre Pompidou, 2006, p. 88).

tempo de temer a morte". Sobreposto ao canto de Glauber um pouco depois do seu começo, reaparece o comentário *over* feminino, dirigindo-se em francês ao "tu" que inferimos designar Godard: "Você dizia no início [do filme]: um caminho que a história das lutas revolucionárias nos ensinou a conhecer. Mas onde ele está? Na frente? Atrás? À direita? À esquerda? E como? Então, você mudou de método. Você perguntou ao cinema do Terceiro Mundo em que pé ele estava". Enquanto Glauber canta e a voz *over* feminina se dirige a Godard, uma outra moça, interpretada por Isabel Pons (namorada de Gorin na época), grávida, jovem e bonita, trazendo nas costas uma câmera de 16 mm, surge no fundo do quadro [fig. 5] e avança rumo à encruzilhada em que Glauber se postou [fig. 6].

FIG. 5
FIG. 6

Lá pelas tantas, logo que o comentário *over* diz que Godard foi perguntar ao cinema do Terceiro Mundo em que pé ele estava, a imagem parece ecoá-lo, ao mostrar Isabel (*alter ego* de Godard?) perguntando a Glauber (encarnação do "cinema do Terceiro Mundo"?) em francês: "Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político?". Enquanto ela fala, Glauber não levanta o rosto nem reage à pergunta [fig. 7]. Um segundo depois, ele vira o rosto na direção dela, para apontar atrás dela (sem olhá-la nos olhos) o caminho do cinema da aventura [fig. 8], antes de se virar para o outro lado e apontar o caminho do cinema do Terceiro Mundo [fig. 9].

FIG. 7
FIG. 8

Os gestos de Glauber, que parecem ignorá-la, se associam ao seu monólogo em português sobre aqueles dois caminhos: "Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Eh... pra aqui, é o cinema do Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, [...] é um cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da tecnologia que vai se incorporar à [palavra inaudível] para a alfabetização

das massas no Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. É o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha...” (aqui, o volume do som vai diminuindo até que a voz de Glauber desapareça, cedendo de novo seu lugar ao comentário *over* feminino). Assim que Glauber indica pela primeira vez “pra aqui, é o cinema do Terceiro Mundo”, apontando para sua esquerda, Isabel toma essa direção sem olhar mais para ele nem agradecê-lo nem esperar o fim do seu monólogo [fig. 10]. Glauber fica falando sozinho em português, Isabel anda uns cinco metros nesse caminho em ligeira subida [fig. 11], chuta uma bola alaranjada que estava por ali e então dá meia-volta [fig. 12] e passa por trás de Glauber [fig. 13] sem levá-lo em conta, para tomar a direção do cinema da aventura [fig. 14], embrenhando-se no mato que o início do plano nos permitia entrever [fig. 15] .

FIG. 9
FIG. 10

FIG. 11
FIG. 12

FIG. 13
FIG. 14

FIG. 15

Em consonância com as imagens desse movimento de Isabel, que a câmera reenquadra em duas panorâmicas laterais, o comentário *over* feminino intervém duas vezes em francês, alternando-se ou coexistindo com o monólogo de Glauber. Primeiro, no breve instante em que Isabel ensaia tomar o caminho do cinema do Terceiro Mundo e Glauber o qualifica também de "cinema desconhecido", a voz *over* feminina se superpõe à dele e retoma sua interpelação a Godard: "e então, você sentiu a complexidade das lutas, você sentiu que te faltavam os meios de analisá-las". Silêncio dela enquanto Glauber precisa as tarefas do cinema do Terceiro Mundo na construção de uma indústria. Pouco depois, quando a imagem mostra claramente a renúncia de Isabel ao cinema do Terceiro Mundo (cujo caminho ela abandona) e seu reencaminhamento rumo ao cinema da aventura, a voz *over* feminina reaparece dirigindo-se a Godard: "você voltou [então] à sua situação concreta. Na Itália, na França, na Alemanha, em Varsóvia, em Praga, você viu que o cinema materialista só nascerá quando enfrentar em termos da luta de classes o conceito burguês de representação". O estreito paralelismo entre esses dois comentários *over* sobre a redefinição da posição de Godard (constatação dos limites de sua análise do cinema do Terceiro Mundo e retorno à sua situação concreta) e as ações corporais de Isabel que parecem ecoá-la e traduzi-la visualmente (breve encaminhamento ao Terceiro Mundo, meia-volta e reencaminhamento rumo à aventura) selam a identificação de Isabel a Godard, já sugerida anteriormente. Definida sua escolha, completado seu trajeto e interrompida pela mixagem a fala de Glauber, a tela fica preta e a voz *over* feminina conclui a cena: "Lutar contra o conceito burguês de representação, [...] para arrancar do imperialismo os instrumentos da produção, para arrancá-los da ideologia dominante".

O arranjo geral dos elementos da cena, notadamente a identificação inicial de Glauber ao "cinema do Terceiro Mundo" que Godard teria ido interrogar, e a decisão final deste último de voltar à sua situação concreta[17] (comentada em *over* pela voz feminina e ecoada na imagem pelo gesto do seu *alter ego* Isabel de seguir o caminho do cinema da aventura), autorizaram alguns intérpretes a superpor sem mais as dualidades Godard/Glauber, cineclastia/terceiro-mundismo e cinema da aventura/cinema do Terceiro Mundo, como se elas se recobrissem inteiramente e a terceira correspondesse exatamente aos projetos estéticos de Godard e Glauber entendidos como uma exclusão recíproca. Na verdade, uma análise mais atenta dessa cena alegórica revela um diálogo não a dois, mas a três (Gorin também participa), bem mais complexo e nuançado, desdobrando as discussões anteriores dos cineastas mas acrescentando-lhes novas clivagens. Examinemos por partes os personagens desse diálogo, seus discursos e sua interação.

A imagem de Glauber que a cena constrói traz múltiplas determinações, captando traços salientes de sua personalidade e da sua intervenção nos debates da época. O primeiro comentário *over* que ouvimos na cena faz dele um emblema do cinema do Terceiro Mundo, mas sua composição na imagem traz ressonâncias que vão além e sugerem também uma espécie de Cristo do Terceiro Mundo (Cristo-Corisco?),[18] antecipando assim um dos temas fundamentais da teoria da cultura que ele exprimiu no fim da vida (pensemos nas quatro versões do Cristo do Terceiro Mundo mobilizadas na *Idade da Terra*), mas que já se insinuava em textos e filmes dos anos 1960.[19] A gestualidade eloquente desse Cristo de

17 Esse retorno a si e à sua própria circunstância concreta em meio à consideração da realidade de outros países é um movimento recorrente nos filmes políticos de Godard. Ele faz isso ao discutir o Vietnã no seu *Caméra-œil* (1967), o Terceiro Mundo em *Vent d'est* e a Palestina em *Ici et ailleurs* (1974). Em todos esses casos, a análise do "Ici" lhe aparece como ponto de ancoragem e condição para a eficácia da análise do "Ailleurs".

18 Uma tal condensação "Cristo-Corisco" teria antecipado a do "Cristo-Édipo" que Glauber forja e explora mais tarde ao discutir a personalidade e a obra de Pasolini (ver "O Cristo-Édipo" em SC, pp. 283-6). Em mais de uma ocasião, Glauber confessa sua empatia profunda com Corisco, e não raro cede à tentação de se identificar ao Cristo.

19 Penso sobretudo em "A moral de um novo Cristo" (1966, incluído em SC, pp. 185-90), que desenha claramente uma linhagem que vem do Cristo de Buñuel, passa pelo de Pasolini e desemboca na condição do homem subdesenvolvido do Terceiro Mundo. Daí à ideia de um Cristo do Terceiro Mundo foi um passo, entrevisto talvez em *Vent d'est* e completado por Glauber em *A idade da Terra*.

braços abertos, assim como a iconografia da paisagem rural parecem evocar uma certa *imagerie* heroicizante dos filmes sertanejos de Glauber. O hieratismo de sua figura de cabeça baixa (paralisada numa encruzilhada, a meio caminho entre a aventura e o Terceiro Mundo) parece porém desdramatizado e o tom geral da cena está distante dos arroubos estilísticos do cinema de Glauber. E esse Cristo canta uma canção tropicalista,[20] urbana e *pop*, atenuando um pouco o pendor "ruralizante" da imagem do Terceiro Mundo. Notemos ainda a ausência curiosa de qualquer elemento na figura de Glauber que conote sua atividade, seu trabalho efetivo de cineasta, num momento febril de sua carreira em que, após deixar "em repouso" as imagens já filmadas do *Câncer* e de *1968*, ele lançava o *Dragão* e preparava ou realizava o par *Der Leone/ Cabeças cortadas*. Ora, quem tem uma câmera de 16 mm às costas e aparece como cineasta não é Glauber, mas Isabel Pons, a moça grávida que representa Godard. Com sua câmera, ela é a imagem mesma da disponibilidade em sua busca do cinema político que a faz atravessar o quadro e exige da câmera duas panorâmicas laterais para reenquadrá-la em movimento, enquanto Glauber não chega a romper a imobilidade da sua "crucificação". Gorin, por sua vez, aparece sob a voz da outra moça (a revolucionária), franca e veemente nas críticas aos movimentos, *démarches* e impasses de Godard.

Se os três cineastas aparecem alegorizados pelo Cristo e por duas moças, sua interação aparece alegorizada pela conjugação de duas conversas assimétricas e dissociadas (uma burlesca na imagem, outra mais séria, no som *over*): um diálogo de surdos entre o Cristo (Glauber) e Isabel (Godard), que vem interpelá-lo diante da câmera e trocar frases com ele de modo meio desconectado, e um monólogo *over* da moça revolucionária (Gorin) dirigido não ao Cristo (a interlocução de Gorin e Glauber não é diretamente representada), mas a Godard, cujo *alter ego* Isabel não parece escutá-lo enquanto atua na cena. Voltemos brevemente ao texto dessas conversas.

Na primeira, Isabel começa por reconhecer a atividade política de Glauber em termos marxistas ("desculpe interromper sua luta de classes", diz ela a um Cristo-Glauber que nada fazia senão cantar...), antes de lhe perguntar a direção do cinema político, supondo que ele conhecia o(s) caminho(s). Tendendo a um monólogo geopolítico (Sermão da encruzilhada?) e antecipando assim uma série de outros proferidos por ele em *Cabeças cortadas, Câncer* (montado em 1972), *Claro*, *Di* e *A idade da Terra*, a resposta de Glauber distingue e nomeia o caminho de dois cinemas diferentes, o da aventura de um lado, o do Terceiro Mundo de outro. Ambos soam como alternativas políticas aos três modelos (Hollywood/ Mosfilm/Underground) já rejeitados por Godard na sequência anterior e já deixados para trás portanto no caminho percorrido por Isabel. Desses dois caminhos alternativos, surgidos na nova bifurcação em que Glauber aparece, ele não chega a dizer qual é o bom. O do Terceiro Mundo é o único dos dois que seu monólogo caracteriza com mais vagar, e alguns elementos da cena tendem a alinhá-lo a essa via, mas a rigor ele não diz em nenhum momento *desse plano* que ela é a melhor, ou que devemos preferi-lá à via do cinema da aventura. Na verdade, a postura e o discurso de Glauber na cena parecem admitir a validade dos dois caminhos, ao invés de restringi-la a um só dentre eles. Seu personagem parece assim traduzir uma prática e uma postura abertas que o cineasta exprimiu numa entrevista de abril de 1969, na qual diz ter feito o *Câncer* antes do *Dragão* "também para demonstrar que em cinema não há um só caminho. [...] Naquela época alguns diziam: 'o caminho do cinema é o filme a cor, de grande espetáculo', e outros: 'o caminho do cinema é o filme de 16 mm, *underground*'. O caminho do cinema são todos os caminhos" (in RCN, p. 180). Essa abertura de Glauber coexistiu com sua teimosa intolerância face ao chamado "Cinema Marginal" que despontava no Brasil, e deu lugar, numa entrevista de 1974, a uma defesa mais taxativa de uma via preferencial para o cinema político, uma terceira via entre a "peste reformista" e a "cólera do esquerdismo utopista" exemplificado pelo autodestrutivismo de Godard. (cf. RCN, pp. 271-2).

---

20 Cujos autores, Caetano e Gil, mereciam a admiração de Glauber e lhe soavam "como uma espécie de 'Godard na música'" (in RCN, 2004, p. 209). Caetano reconheceu amiúde em *Terra em transe* e no cinema de Godard duas fontes decisivas do movimento tropicalista.

Em nossa cena, Isabel não responderá mais verbalmente ao monólogo de Glauber, do qual só parece reter a indicação da direção do cinema do Terceiro Mundo, ignorando porém sua caracterização, proferida de resto numa língua outra que lhe era estranha. Nessa conversa, não sabemos exatamente quem formulou a dicotomia entre o cinema da aventura e o cinema do Terceiro Mundo presente na fala de Glauber: Godard, Glauber ou Gorin? Embora Gorin tenha declarado ser o responsável pela ideia da cena e Glauber tenha contado que Godard lhe "soprou" o seu texto, tudo indica que ele improvisou bastante ao dizê-lo, introduzindo elementos (como a língua e as referências ao contexto brasileiro) que obviamente escapavam a Godard e Gorin, só podendo vir dele mesmo.

Na outra conversa, cujo espaço não nos é dado a ver e cujo texto deve ser de Gorin, a moça revolucionária cuja voz *over* o representa se dirige a Godard para comentar como uma mudança de método (atalho? desvio?) sua consulta ao cinema do Terceiro Mundo sobre o caminho do cinema político, sua constatação de que o que informava a resposta de Glauber ia além dos seus instrumentos de análise, e sua decisão de voltar então à sua situação concreta na busca de um cinema materialista (= da aventura?) capaz de enfrentar o conceito burguês de representação. Nessa segunda conversa, Godard só escuta (no espaço *off*) e não fala, mas é ele quem, junto com Gorin, concebe o agenciamento dos materiais e a estrutura da cena, cuja montagem, creditada aos dois nas fichas do filme que circulam, parece ter ficado mais a cargo de Gorin.[21]

Mais do que apurar no detalhe o que vem de cada um nessa construção a três, importa ver como ela redefine, ao encená-las, as discussões de Glauber e Godard em 1967-1969. A bifurcação indicada por Glauber entre os cinema da aventura e do Terceiro Mundo não recobre a oposição entre a cineclastia godardiana e o seu pragmatismo terceiro-mundista, a qual teria marcado, segundo ele, suas discussões com Godard. Glauber não chega a caracterizar o cinema da aventura (cujo nome evoca um filme de Antonioni, não de Godard...), mas nada na cena associa tal cinema a alguma postura cineclasta, que parece desaparecer. Talvez a alternativa entre dois caminhos igualmente possíveis e a decisão de Isabel de trilhá-los e de escolher o da aventura já acusem uma inflexão de Godard trocando a ideia de destruir o cinema *tout court* por uma luta mais precisa contra o conceito burguês de representação. Mas a alternativa enunciada por Glauber tampouco recobre o que poderia ser visto como uma oposição entre seu programa e o de Godard, como se sua prática de cineasta se restringisse ao caminho do Terceiro Mundo e a de Godard ao da aventura. Em primeiro lugar, porque na própria formulação de Glauber, a oposição entre os dois polos não é excludente, e tanto o cinema da aventura quanto o do Terceiro Mundo são qualificados de "desconhecido" – adjetivo que ele empregará aliás, em 1971, para definir sua própria ideologia.[22] E por que supor que a aventura está vedada ao cinema do Terceiro Mundo, como se ela fosse um apanágio ou um luxo das cinematografias dos países ricos? De resto, se descartamos as nuances e absolutizamos a oposição dos dois cinemas, de que lado devemos situar Glauber e Godard? Se por cinema do Terceiro Mundo entendermos um cinema de comunicação mais imediata com o público, engajado na "alfabetização das massas", como diz Glauber no fim do seu monólogo da encruzilhada, e desvinculado da aventura estética, então deveremos situar a maioria dos filmes de Glauber no polo da aventura, ou pelo menos na vertente mais radicalmente "aventurosa" do cinema do Terceiro Mundo. Quanto a Godard, que nos parece claramente um cineasta da aventura, vale lembrar a provocação de Glauber exortando-o, na entrevista de 1969 aos *Cahiers du*

21 Em entrevista de 1972, Godard elogia o «trabalho determinante de Gorin em *Vent d'est*, que consistiu em subverter a noção tradicional de montagem, transformando o que era uma reunião ou uma colagem de planos em uma *organização* de planos» (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 366). Julia Lesage conta que "in a discussion in Paris in summer 1972, Gorin told me that he personally had edited *Vent d'est*" ("Godard-Gorin's *Wind from the East*: looking at a film political", *Jump Cut*, n.4, nov/dec 1974, p. 21, n. 5).

22 "Minha ideologia é um movimento contínuo em direção ao desconhecido, o que não exclui minha luta contra o imperialismo, o fascismo e outras deformações políticas" (*Opera Mundi*, Paris, abril 1971).

cinéma (nº 214, jul.-ago., p. 40), a superar a culpa por "sua condição perigosa, divina e maravilhosa" (adjetivos que seu monólogo associara ao cinema do Terceiro Mundo...).

Se a clivagem formulada na cena não recobre exatamente as posições anteriores de Godard e Glauber nem seu projeto estético, a cena instaura outras, introduzindo Gorin como um terceiro interlocutor que observa e comenta o diálogo dos dois colegas, e estabelecendo uma partilha das funções entre os três personagens, que reserva a Glauber o papel de enunciar a alternativa do cinema político (aventura ou Terceiro Mundo), mas não o de considerar ou eventualmente criticar a posição de Godard, o que segue sendo uma prerrogativa do comentário *over* feminino (Gorin). Quanto a Godard, através de um gesto corporal de Isabel, ele acaba se reservando o direito de sugerir senão uma crítica teórica ou abstrata, ao menos uma recusa prática, concreta, da via descrita por Glauber como a do cinema do Terceiro Mundo. Isabel começa a segui-la, mas desiste no meio, retorna e segue a direção do cinema que Glauber define como o da aventura.

IV. O CONTRACAMPO EVITADO E A AUTOCRÍTICA COMO BLINDAGEM

Apesar de breve, sóbria e circunscrita na estrutura do *Vent d'est*, a cena da encruzilhada representa um encontro excepcional na obra de Godard e de Glauber, um ponto de fuga para o qual ambas pareciam convergir. Os dois cineastas sempre buscaram em sua intervenção cultural e em seu projeto de cinema a interlocução com outros criadores. E tenderam desde cedo a *encenar encontros*. Em sua atividade crítica, ao lado de entrevistas reais, Godard publicou outras fictícias, forjando encontros, por exemplo, com Rossellini e Renoir em 1959 (cf. *J.-L. Godard par J.-L. Godard*, 1985, pp. 187-93). Ao longo dos anos 1960, ele não cessou de encená-los em seus filmes, para os quais convidou intelectuais como Brice Parain, Roger Leenhardt e Francis Jeanson, ou artistas como Fritz Lang e Samuel Fuller, todos interpretando seus próprios papéis, falando em seu próprio nome e contracenando com atores. Isso continuará a acontecer depois, e a lista de interlocutores com os quais ele de algum modo encena encontros inclui ainda escritores como Marguerite Duras e Mahmoud Darwich, cineastas como Vera Chytilova e Woody Allen, cientistas como René Thom, músicos como os Rolling Stones e os Rita Mitsouko, líderes políticos como Tom Hayden, Eldridge Cleaver. No trabalho crítico de Glauber e na construção de sua imagem pública, a representação de encontros também cumpre papel importante, como atestam seus três livros de crítica (*Revisão*, *Revolução* e *O século*), que estão cheio deles. Não seria exagero portanto ver no trabalho dos dois criadores uma tática e uma poética do encontro.

O encontro representado em *Vent d'est* é entre um cineasta exponencial do mundo desenvolvido e outro do Terceiro Mundo. O trajeto dos dois no fim dos anos 1960 os encaminhava para isso. Um tal encontro, que já entrara há mais tempo no programa de cineastas como Rouch e Pasolini, começa a entrar no de Godard a partir de sua proposta ao governo do Vietnã do Norte em 1965-1966 (recusada) de fazer um filme lá sobre a agressão americana, do seu manifesto de 1967 por "dois ou três Vietnãs" no cinema e das cenas filmadas com militantes negros americanos em *One plus One* e *One American Movie*. As filmagens de *Jusqu'à la victoire* junto aos militantes palestinos levarão mais longe esse encontro, e *Letter to Jane* (1972) fornecerá a análise mais lúcida (e mais violenta ao mesmo tempo) da sua representação pela mídia ocidental. No programa de Glauber, informado pelos movimentos anticoloniais e pela experiência da Revolução Cubana, o confronto entre o colonizado e o colonizador fornecia um esquema geopolítico de base, operante em seus textos (como "Estética da fome" de 1965 e "Tricontinental" de 1967) e em seus filmes (de *Terra em transe* a *Idade da Terra*).

Se somarmos a esses trajetos convergentes a admiração e o interesse que o trabalho de cada cineasta suscitou no outro em fins dos anos 1960, podemos então dimensionar o valor de emblema que aquela cena poderia ter ganho no trabalho de ambos. Mas como ela representa o encontro para o qual tudo convergia? Com um olhar disfórico: respeitoso, cauteloso mas também reservado. Na verdade, o

que ela mostra se aparenta mais a um desencontro ou, no dizer de Gorin, a uma "impossibilidade de encontro entre os tropicalistas do Terceiro Mundo e os conceitualistas do Primeiro em busca de uma revolução no meio".[23] O objeto da sua alegoria é antes a ruína de uma esperança, pressentimento talvez do fim da miragem de uma frente única contra o cinema imperialista. O que a sequência da encruzilhada encena é o fracasso de Godard em ir buscar no cinema do Terceiro Mundo uma fonte de inspiração e um método válido para um cinema político cujos caminhos *Vent d'est* tateava e cujos adversários atacava com vigor. Nas imagens e nas falas *in*, a cena nos oferece uma alegoria em chave burlesca desse fracasso. Nos comentários *over*, ela descreve as suas etapas: dúvida sobre o bom caminho / consulta ao Terceiro Mundo / escolha do caminho da própria aventura europeia.

Enquanto representação do encontro com Glauber, a cena é honesta ao mostrar seus limites. Isabel e Glauber não chegam a se olhar nos olhos, não chegam a trocar olhares nem a estabelecer um verdadeiro diálogo. O deles é um diálogo de surdos, cada um falando sua língua (ela o francês, ele o português) e tendendo a ignorar o outro. Isabel só retém da fala de Glauber a indicação dos dois caminhos, mas não se interessa pela sua visão geopolítica, pelo que ele diz acerca do cinema do Terceiro Mundo. E Glauber praticamente a ignora, não se dispõe a acompanhá-la em nenhum dos dois caminhos, nem sequer em parte deles. Desencontro dos olhares e das falas, desatenção recíproca.

Mas além de representar o encontro dos cineastas, o filme lhe acrescenta também uma nova *peça*, uma nova *parte integrante*. E, enquanto tal, poderia ter desenvolvido aquele diálogo na sua própria fatura, explicitando as divergências, formulando as críticas de Godard (e Gorin) à posição de Glauber e integrando as de Glauber à posição de Godard (e Gorin).[24] Seus autores preferem não fazê-lo, optando por uma encenação *low profile*. A cena reserva a Glauber um tratamento mais respeitoso e menos leviano do que o recebido, nesse e noutros filmes, por outros interlocutores de Godard, como Vera Chytilová e Chris Marker (em *Pravda*), Jane Fonda (em *Letter to Jane*), Woody Allen (em *Meetin' WA*) e Michel Piccoli (em *2 x 50 ans de cinéma français*). Em compensação, ela evita, por assim dizer, o contracampo (este teria aparecido se Glauber tivesse aceito o convite para filmar um plano seu?), e reserva a Gorin a prerrogativa da crítica. Noutras palavras, o filme privilegia claramente uma autocrítica do Grupo Dziga Vertov, que acaba porém por blindá-lo de uma crítica que lhe viria do exterior, de um interlocutor do Terceiro Mundo como Glauber. Em função talvez das discussões com Glauber que precederam o filme, a cena parece suspender seu juízo sobre o cinema do Terceiro Mundo (cuja recusa por Isabel é puramente prática), mas em compensação não chega a reconhecer objeções às posições de Godard e Gorin que ele tenha levantado. Em suma, a representação alegórica do encontro permanece prudente e equilibrada, mas não faz avançar muito o diálogo entre eles, que de resto permanecerá truncado depois desse episódio, Glauber adotando nos anos 1970 uma postura ambivalente em relação a Godard,[25] e Godard observando o silêncio em relação a Glauber, que ele só

23 E-mail citado por Jane de Almeida, em *Grupo Dziga Vertov*, S. Paulo, Witz, 2005, "introdução", p. 11, nº 7.

24 Segundo os relatos já citados de Glauber, Godard criticara pessoalmente sua "mentalidade de produtor" (SC, p. 318), seu "progressismo" (CM, p. 587) e o "revisionismo do Cinema Novo brasileiro (RCN, p. 151). Glauber já aludira, por sua vez, aos "erros teóricos (CM, p. 411) de Godard, e já criticara o sectarismo (RCN, 2004, p. 152), o gauchismo babaca" (CM, p. 339) e o autodestrutivismo (termo usado mais tarde, numa entrevista de 1974, in RCN, pp. 271-2) que rondavam a posição do colega, a seu ver inadequada para os cinemas do Terceiro Mundo.

25 Glauber continuou declarando sua admiração pelo cinema de Godard em vários textos, do elogio enfático a *Tout va bien* (SC, p. 319-20) a uma série de outros (RCN, pp. 298, 300, 303, 304 e 308; SC, pp. 152, 157, 214-5, 236-7; CM, pp. 435, 655 etc.), mas essa admiração se alternou com arroubos de desencanto ou cansaço, que ele exprimiu sobretudo em cartas (cf. CM, pp. 397, 415, 450, 524), numa das quais diz que "o cinema não morreu, o que morreu foi a cultura eurocêntrica com Godard. [...] Rever os velhos filmes de Godard é uma desmistificação. Nouvelle Vague é mesmo uma merda. Saí na metade de *Pierrot le fou*" – a Cacá Diegues, 22 ou 23/8/1975, CM, pp. 524-5). Vez por outra, Glauber tomou suas distâncias, como em cartas de 1976 a Juliet Berto ("inventei um Cinema Novo: épico / didático. Sou um legítimo 'herdeiro' de Eisenstein e Brecht. Não devo nada a Godard", CM, p. 561) e a Peter Schumann ("não tenho nada a ver com Godard", CM, p. 570).

quebrará muitos anos mais tarde, ao mencioná-lo pontualmente como um companheiro mais jovem numa ou noutra entrevista, e sobretudo ao lhe dedicar (assim como a John Cassavetes) o episódio 1-B das *Histoire(s) du cinéma*.

Curiosamente, porém, ao dedicar a Glauber o episódio 1-B das *Histoire(s) du cinéma*, Godard decidiu usar, além de um letreiro aos 28 minutos [fig. 17] mencionando *Antonio das mortes* (título francês de *O dragão da maldade*, que precedeu *Vent d'est*), um fotograma aos dois minutos e treze segundos não de algum filme posterior de Glauber, mas da cena da encruzilhada no *Vent d'est* [fig. 16].

FIG. 16
DEDICATÓRIA A GLAUBER DAS *HISTOIRE(S)*, 1-B

FIG. 17
OUTRA HOMENAGEM A GLAUBER NAS *HISTOIRE(S)*, 1-B

Não sabemos se tal cena representou o termo final de seu contato com o cinema de Glauber ou se simplesmente ela era a imagem mais acessível e à mão para Godard no momento da produção da série. Na versão do livro das *Histoire(s) du cinéma*, publicada em 1988 pela editora Gallimard em quatro volumes, a imagem com a dedicatória "pour Glauber Rocha" [fig. 18] aparece numa forma variante (vol. 1, p. 155), inscrita em vermelho sobre um fotograma de *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955), uma página depois de uma versão mais pictórica do fotograma de Glauber no *Vent d'est* (p. 154), com uma íris e sem letreiro algum [fig. 19].

FIG. 18
DEDICATÓRIA DE 1-B NO LIVRO DAS *HISTOIRE(S)*

FIG. 19
CENA DE *VENT D'EST* NO LIVRO DAS *HISTOIRE(S)*

Embora tocante, essa dupla homenagem tardia, nas *Histoire(s)* e na sua versão impressa, deixa a impressão de que Godard não explorou a fundo as virtualidades que esse encontro com Glauber comportava (o primeiro talvez que ele travou com um artista de grande envergadura vindo do Terceiro Mundo), nem deu continuidade a um diálogo que deveria ter prosseguido. Nesse diálogo, o gesto seguinte de Glauber foi a realização de *Der Leone* (filmado no Congo Brazzaville em setembro-outubro e montado em Roma em novembro–dezembro de 1969), que traz uma influência confessa de Godard, mas que podemos ver também, entre outras coisas, como uma resposta aos seus filmes políticos,

sobretudo a *Vent d'est*.[26] Ora, Godard parece ter ignorado essa continuação do diálogo, e nunca reagiu publicamente a esse nem aos filmes seguintes de Glauber.

Em todo caso, se é verdade, como sugere Glauber, que o encontro com o Cinema Novo brasileiro contribuiu para a politização do cinema de Godard,[27] é bem verdade também que o contato com o cinema de Godard e esse episódio de diálogo mais próximo terão contribuído para a radicalização estética do cinema de Glauber. Sua interpretação de si mesmo de braços abertos, seu canto e seu monólogo da encruzilhada em *Vent d'est* antecipam e inauguram a fase desconstrutiva de seu cinema, em que ele se põe em cena de modo mais ostensivo (em seus filmes[28] como nos dos outros), "invade" com a voz e o corpo as ficções que cria, adota estruturas narrativas mais abertas, inventa uma versão original do filme-ensaio, exaltada e calorosa (bastante diferente das versões mais "frias" e racionalistas de Marker, Kluge, Farocki ou mesmo Godard).

Assim, embora encene um diálogo que ficou truncado, literalmente *a meio caminho*, a sequência da encruzilhada no *Vento do leste* deixa-nos também um traço, um vestígio de uma verdadeira fecundação mútua entre os cineastas.[29]

---

26 "... na verdade, eu já tinha solucionado o impasse de Godard com *O leão* em 1970" (a Daniel Talbot, 6/8/1978, CM, p. 636); "... Godard chegou mesmo a me chamar de 'cineasta progressista'... Mas onde é que foi feito discurso dialético da história africana – *O leão*. E aí os brancos não engoliram e foi de Vertov contra Eisenstein, quer dizer de maoistas rípis da Cia etc. contra os danados da terra" (a Paulo Emílio, 26/1/1976, CM, pp. 587-8).

27 Num depoimento ao *Jornal do Brasil* de 26/6/1976 (p. 26), Glauber aplica esse raciocínio tanto a Godard quanto a Pasolini, antes de precisar noutro texto que a politização do Godard da *Chinesa* teria vindo de sua descoberta de *O desafio* (Saraceni, 1965) no Festival de Berlim de 1966 (RCN, p. 365).

28 Isto começa a acontecer nos monólogos OVER de *Câncer* (mixado em 1972) e no diálogo em *over* no fim de *História do Brasil*, e dá lugar à exposição mais aberta de si (voz e corpo) em *Claro*, em *Di*, nas emissões televisuais do programa *Abertura* e na *Idade da Terra*.

29 Salientando a importância que os filmes do Cinema Novo tiveram para ele e Godard no fim dos anos 1960, Gorin diz que tais filmes "nos forçaram a nos interrogar a nós mesmos, colocando-nos em uma direção que não havia sido mapeada. A aparição de Glauber em *Vento do leste* é ao mesmo tempo uma homenagem ao Cinema Novo e uma peça afetiva de teatro *naïf*, que indica que os trabalhos feitos no Brasil nos obrigaram a desbastar nosso caminho para fora da mata (Hollywood, a Nouvelle Vague, a era glacial do cinema político da Guerra Fria etc.), rumo à especificidade do nosso tempo e do nosso espaço" ("O amigo de Glauber (e Godard)", in: Jane de Almeida, *Grupo Dziga Vertov*, *Op. cit.*, p. 52).

ROSSELLINI GODARD: QUAL HERANÇA?

ALAIN BERGALA

O encontro dos jovens redatores dos *Cahiers du cinéma* com Rossellini, em meados da década de 1950, foi decisivo para que eles se tornassem cineastas. A crítica italiana, sobretudo a marxista, era implacável com os filmes de Rossellini dos anos 1950, julgando que ele havia traído seus ideais políticos e seu cinema do pós-guerra, e perdido todo o talento. Visto como um fracasso completo, *Viagem à Itália* (1954) o desacreditou completamente em seu país. Em Paris, no entanto, um grupo de jovens críticos e André Bazin, o pai espiritual da turma, tomavam esse filme como um modelo. Conforme escrevia Rivette, era necessário partir dali para insuflar sangue novo num cinema francês que eles julgavam moribundo. Um tanto deprimido por sua desgraça na Itália, Rossellini fez questão de encontrar esses jovens que defendiam seus filmes com tanto ardor. Simpatizou com eles e deu impulso a um projeto que fermentou, estimulou e praticamente "fecundou" os futuros cineastas da Nouvelle Vague. Rossellini pediu-lhes que se impregnassem de um lugar, a Cidade Universitária, que a seus olhos refletia toda a complexidade e os problemas do mundo contemporâneo, para que, a partir de lá, escrevessem um roteiro. Mas o cineasta, que prometera encontrar-lhes um produtor e colocar um diretor de fotografia à disposição do grupo, desapareceu do dia para a noite, deixando em seus discípulos o sentimento de terem sido "seduzidos e abandonados". O encontro, porém, foi muito frutífero, e os esboços de roteiro escritos "para" Rossellini não raro geraram os roteiros dos primeiros filmes deles. A admiração dos cineastas da Nouvelle Vague nunca cessou, mesmo quando seus caminhos se separaram e cada um encontrou, individualmente, a direção para seu próprio cinema.

Estranhamente, não houve disputa pela herança rosselliniana no seio da irmandade de cineastas da Nouvelle Vague, mas uma partilha amigável. Foi uma divisão eletiva, em que cada um reivindicava para si um dos aspectos da concepção rosselliniana do cinema. Rivette herdou o caráter de "esboço" de sua escrita fílmica e a sua concepção da relação com o ator; Rohmer, a concepção do caminhar cego do personagem no mundo e o golpe de misericórdia final; Truffaut, a recusa de toda imposição, de todo avanço do cineasta sobre seu personagem no desenrolar do filme. No caso de Godard, trata-se de uma identificação muito mais essencial, fundamental e permanente ao longo de sua vida e de sua obra. Essa filiação pode ser examinada em três níveis: a identificação pessoal de homem a homem; a filiação de filme a filme; a identificação ao método de criação.

1. IDENTIFICAÇÕES GODARDIANAS

O primeiro nível dessa herança é o de um mimetismo direto, de pessoa a pessoa, em que Godard toma emprestado de Rossellini certos traços de caráter e de comportamento, constituindo-o assim como "modelo" pessoal. É como Léos Carax fará mais tarde com o próprio Godard.

O nome "Rossellini" é um significante que literalmente assombrou Godard a vida inteira. Desde seu primeiro longa-metragem, *Acossado* (*À bout de souffle,* 1959), Godard deseja convidar Rossellini para que apareça em seu filme, como para inscrever fisicamente essa filiação no limiar de sua obra. Numa carta a Truffaut escrita no primeiro dia de filmagem, ele anuncia com certo orgulho: "Haverá uma cena em que Jean Seberg entrevista Rossellini para o *New York Herald Tribune*". No final, como se sabe, Jean-Pierre Melville será entrevistado por Patricia Franchini, mas sob o nome fictício de Parvulesco. Não há dúvida de que Rossellini teria aparecido com seu próprio nome se Godard tivesse conseguido obter sua presença tutelar em seu primeiro filme.

Em 1963, *Tempo de guerra* (*Les carabiniers*) oferece, a um Godard munido de voluntarismo unilateral, uma nova ocasião de forçar uma ligação com Rossellini. O cineasta italiano acabara de encenar em 1962 a peça de Benjamin Joppolo no Festival dos Dois Mundos de Spoleto, naquela que foi sua única experiência de direção teatral. Seu amigo Jean Gruault conta isso a Godard, que decide fazer um filme a partir da peça. Ele envia Gruault a Roma com um pequeno gravador para que Rossellini lhe conte a peça do seu jeito. No começo do encontro, Rossellini aceita o jogo, mas o diálogo com Gruault rapidamente desvia e o tema da peça é esquecido. Seja como for, Godard fica contentíssimo ao obter esse pseudo-roteiro como uma prova do interesse que Rossellini teria por ele, e o credita orgulhosamente como corroteirista, o que lhe permite associar o nome de Rossellini ao seu nos créditos do filme.

Uma estranha presença do significante Rossellini aparece depois, em *Uma mulher casada* (*Une femme mariée,* 1964). O marido conta a história de um desfile de sobreviventes de campos de concentração que engordaram depois de libertos e não cabem mais nos antigos uniformes de prisioneiros. E diz expressamente que essa pequena anedota lhe foi contada por Rossellini. Tudo se passa no filme como se esse pedaço de roteiro houvesse sido escrito pelo cineasta italiano e Godard se limitasse a citá-lo.

UMA MULHER CASADA (1964)

FOR EVER MOZART (1996)

Três décadas mais tarde, o significante Rossellini continua perseguindo o Godard de *For ever Mozart* (1996). Ele faz um plano da porta de entrada do hotel Raphael, em Paris, e um personagem do filme, em seu quarto, diz: "Há quarenta anos, Roberto Rossellini escrevia o fim de *Polichinelo* nesta mesa". Esse hotel sempre foi o lugar de residência favorito de Rossellini em Paris, que por muito tempo alugava por ano um quarto ali. Godard encena esse traço biográfico durante a filmagem de *Détective* (1984), pedindo a seu produtor que alugue por um ano um pequeno quarto no hotel Concorde Saint Lazare, cenário do longa.

Conscientemente ou não, Godard mimetizou outros comportamentos do próprio personagem do cineasta italiano. Como Rossellini, que abandonava por vezes suas filmagens para escapadas esportivas (corrida de carro, pesca submarina) ou amorosas (com uma de suas amantes), Godard chegou a usar como álibi visitas a Rossellini para interromper, por horas ou dias, suas próprias filmagens, ao longo dos anos 1960. Isso ocorreu com *O pequeno soldado* (*Le petit soldat,* 1960): em plena rodagem, ele vai de Genebra a Cannes para ver o cineasta italiano, que estava entre os convidados do festival.

Godard compartilhou com Rossellini, em cinema, o gosto por belas estrangeiras de sotaque charmoso: Jean Seberg, Anna Karina, Hannah Schygulla. No caso de Rossellini, esse gosto se manifestou desde *Roma, cidade aberta* (1945) e *Paisà* (1946). O tema "nacional" desses dois filmes não diminuiu sua necessidade de dirigir atrizes estrangeiras para estimular seu desejo de filmar, pelo poder de sedução que elas tinham. Se, para os dois cineastas, a mulher é a figura da alteridade, a estrangeira o é duplamente: enquanto mulher e enquanto estrangeira.

VIAGEM À ITÁLIA (1954)

Na vida e nos filmes, Godard amou os belos carros: nos documentos de preparação de seus filmes da década de 1960, ele anota sempre com cuidado os modelos e as marcas dos automóveis, como Rossellini, que fez a lista precisa e detalhada dos carros a serem filmados nas quatro páginas escritas como roteiro de *Viagem à Itália*.

Por uma espécie de fascinação mimética, Godard provocou mais de uma vez, em sua vida de cineasta, situações parecidas com as que Rossellini havia conhecido. Identificação com o homem ou com o cineasta? É difícil separar uma coisa da outra. De fato, Godard divide com Rossellini (e com seu amigo Rivette) a convicção de que o método faz o filme e de que as estratégias de filmagem são tão constitutivas do filme que se está fazendo quanto as decisões de *mise-en-scène*.

O mais flagrante desses mimetismos se dá com *O desprezo* (*Le mépris,* 1963), que pode ser analisado como um *remake* de *Viagem à Itália*, como veremos mais adiante. Mas sua filmagem já foi para Godard uma espécie de *revival*, condensando duas filmagens do mestre italiano: a de *Viagem à Itália* e a de *Stromboli* (1950).

Na de *Stromboli*, havia uma tensão especial entre Rossellini e a RKO, que nada entendia de seus métodos de filmagem e considerava aberrante filmar sem roteiro escrito, mas via-se obrigada a produzir o filme daquele "louco italiano" porque Ingrid Bergman, contratada da produtora, decidira ir à Itália para atuar a qualquer preço com o autor de *Roma, cidade aberta* e *Paisà*.

Durante a filmagem de *O desprezo*, Godard revive com certo deleite esse conflito diante de Joe Levine, seu rico distribuidor americano, que também financia o filme pela presença da estrela (Brigitte Bardot). Na filmagem de *Viagem à Itália*, é conhecida a estratégia usada por Rossellini com o ator americano George Sanders para deixar sua situação desconfortável, o que supostamente o "ajudaria" a interpretar seu personagem no filme. O cineasta o isolou dos demais atores, hospedando-o

O DESPREZO (1963)

sozinho num hotel diferente daquele em que ficou o restante da equipe. Godard usa a mesmíssima estratégia com seu ator americano, Jack Palance: coloca-o longe do resto da equipe (que ele joga contra o ator) e o ignora ostensivamente para inscrever na realidade da filmagem a situação do seu personagem na ficção.

A questão do casal é sem a menor dúvida a célula germinal essencial na descendência Rossellini--Godard. No primeiro período do cinema de ambos, eles partilham da mesma obstinação de sempre voltar a ficções de casal, como se lhes faltasse imaginação. Para eles, o modelo de toda alteridade é a relação homem-mulher no casal, sob a forma do que ali se manifesta como diferença irredutível na relação com o mundo. No primeiro Rossellini, como no primeiro Godard, os problemas de casal constituem a matriz ideal para instaurar, nos filmes, uma triangulação com o mundo como alteridade.

O rossellinismo de Godard não basta para elucidar essa necessidade de casal (que poderia quase parecer reacionária, pequeno-burguesa em relação a suas profissões de fé políticas) na base da maioria de suas ficções. Seu último filme, *Adeus à linguagem* (*Adieu au langage,* 2014), não é uma exceção. Ao mesmo tempo que se vale de uma forma e de uma técnica novas, ele sente necessidade de voltar ao roteiro do casal que quase havia deixado de lado nos filmes precedentes.

Os dois cineastas colocaram em cena suas próprias mulheres, belas e estrangeiras. Há os filmes--Karina como há os filmes-Bergman. Nos filmes de Rossellini com Ingrid Bergman, pode-se ver a olho nu o estado da relação conjugal, o empobrecimento progressivo do desejo que ele tem de filmá-la e mesmo alguns planos de "vingança" do marido sobre a mulher em *Viagem à Itália.* É mais difícil seguir a evolução da relação de Godard com sua mulher nos filmes que eles fazem juntos, pois o desejo de filmar Anna Karina não está totalmente ligado às condições meteorológicas da biografia amorosa do casal, como atesta *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou,* 1965), que parece o filme de um amor e de um desejo loucos de Godard por sua atriz, no momento em que a separação estava consumada.

Outro ponto em comum entre os dois homens, mais anedótico: por muito tempo Godard, como Rossellini, percorreu os livros rapidamente, muitos ao mesmo tempo, em diagonal, para pegar ideias, frases, sem qualquer preocupação de leitura sistemática, com uma grande fé no acaso do bom encontro, no bom momento.

2. DE FILME A FILME

O segundo nível de filiação é o que passa diretamente de filme a filme, quando Godard segue os passos cinematográficos do cineasta admirado. Nos anos de formação de Godard, alguns filmes de Rossellini ficaram inscritos de maneira indelével em sua memória de cinema, pedindo para retornar em seus próprios filmes sempre que algo, no assunto ou na estrutura, imanta a criação godardiana e faz ressurgir, sob a forma da reminiscência, o modelo rosselliniano. Dois filmes exerceram essa função matricial para o cinema de Godard: *Mônica e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953), que volta sob diversas formas em toda sua obra, e *Viagem à Itália.* Este é o filme seminal. Godard nunca cessou de dizer que, em seus momentos de dificuldade ou desânimo, era o filme que lhe devolvia o élan e a confiança, por provar a cada vez que bastam dois atores e um carro para fazer o mais belo dos cinemas.

Viver a vida (*Vivre sa vie,* 1962) foi um momento decisivo na descoberta e na aceitação por Godard de sua própria maneira de fazer cinema. Um filme de Rossellini o ajudou muito a operar essa mutação: *Francisco, arauto de Deus* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950). Mais que qualquer outro, esse filme contribuiu para que, no momento de *Viver a vida*, o Godard principiante "se encontrasse" e assumisse sua própria poética. Ele então descobre que é possível fazer um filme, e um belo filme, sem "contar a história" segundo a sintaxe clássica, mas de acordo com um modo paratático em que bastaria dispor blocos uns ao lado dos outros, sem uma gestão pesada da causalidade narrativa, sem gordura narrativa, sem tecido conjuntivo. Na estreia de seu filme, Godard falava com felicidade dessa descoberta:

"Peguei um material bruto, pedras perfeitamente redondas que coloquei umas ao lado das outras, e o material se organizou."[1] Fica evidente que *Francisco, arauto de Deus* exerceu um papel libertador para o jovem Godard, de certo modo autorizando-o a tornar-se ele mesmo no cinema.

No final da montagem de *Viver a vida*, Godard aproveita uma passagem de Rossellini por Paris para mostrar-lhe o filme pronto. Custo a imaginar que Godard esperasse o reconhecimento de um de seus filmes por qualquer outro cineasta além de Rossellini, a não ser talvez seus companheiros mais chegados da Nouvelle Vague no início de sua carreira. No carro, a caminho do aeroporto de onde embarcaria para Roma, Rossellini pronuncia uma frase oracular que vai obcecar e inquietar Godard por muito tempo, segundo a qual, com esse filme, ele "roçou o pecado antonioniano mas conseguiu evitá-lo por pouco".

E o que é esse famoso "pecado antonioniano" que ameaça seu cinema? Provavelmente o da beleza formal excessivamente mostrada nos planos, que sempre causou horror em Rossellini. Em 1962, Godard declara: "O cinema de Antonioni, com seu aspecto de incomunicabilidade, não é o meu (...). Quando se olha demais para as pessoas, é inevitável perguntar-se para que isso serve. Quando olhamos para uma parede por dez horas seguidas, acabamos nos colocando algumas questões sobre a parede, ainda que seja uma parede. Criam-se assim problemas inúteis. (...) É por isso que o filme [Godard se refere a *Viver a vida*] é uma série de esboços: é preciso deixar que as pessoas vivam suas vidas, não olhá-las demais, caso contrário acabamos por não entender nada."[2] "Esboço" já era a palavra-chave usada por Rivette para falar do cinema de *Viagem à Itália.* Godard e seus amigos Rivette, Rohmer e Truffaut herdaram a convicção de Rossellini: a forma não deve jamais ser excessivamente visível enquanto tal – é o real que deve ocupar o primeiro plano. É no momento em que inicia *O desprezo,* em 1963, que a frase de Rossellini ressoa com mais inquietude em Godard, como se esse filme, sobre esse assunto, na paisagem de Nápoles e de Capri, o colocasse sob o risco do "pecado antonioniano". Em seu roteiro, ele escreve, provavelmente para si mesmo, mais do que para os destinatários do texto: "Em suma, trata-se de conseguir fazer um filme de Antonioni que funcione, ou seja, de filmá-lo como um filme de Hawks ou Hitchcock". Godard o rodaria, na realidade, como um filme de Rossellini, ou seja, sem olhar seus personagens "por tempo demais" e filmando-os no mundo como alteridade.

Na mesma entrevista de 1962 para os *Cahiers*, Godard (parafraseando a definição do cinema de Hawks segundo Rivette) dizia, com respeito ao cinema de Rossellini: "É belo porque é [...]. Em Rossellini, um plano é bonito porque é justo; na maior parte dos outros, um plano se torna justo por ser belo".

Godard ficaria, porém, impressionadíssimo com *Deserto vermelho* (*Il deserto rosso,* 1964), um filme que se poderia chamar de antirrosselliniano. Em seu cinema dos anos 1980, ele cederá por vezes à tentação de fazer planos justos por serem belos. *Eu vos saúdo, Maria* (*Je vous salue, Marie*, 1983) é uma ardente interrogação, vinte anos depois de *Viver a vida* e *O desprezo,* sobre "o exterior e o interior" e sobre a beleza (da imagem) como critério de verdade.

O desprezo pode ser considerado um *remake* de *Viagem à Itália.* No romance de Moravia, de que o filme de Godard é uma adaptação, o casal era italiano. Godard, como Rossellini, sempre precisou de alteridade para fazer seu cinema. No *casting*, ele recusa a proposta de seu produtor Carlo Ponti, de contratar dois atores italianos: Sophia Loren (mulher de Ponti) e Marcello Mastroianni. Ele vai filmar com Michel Piccoli e Brigitte Bardot, encontrando assim a estrutura inicial de *Viagem à Itália*: um casal de estrangeiros (dois franceses no lugar dos dois ingleses do filme de Rossellini) passa uma temporada na Itália. Em ambos os filmes, o homem está em viagem de negócios: trata-se,

---

1 *Cahiers du cinéma*, nº 138 (*special Nouvelle Vague*), dezembro de 1962.

2 "Entretien avec Jean-Luc Godard", *Cahiers du cinéma*, nº 138, dezembro de 1962, recolhido depois em *Jean-Luc Godard, par Jean-Luc Godard* (Ed. Établie par Alain Bergala). Paris: Cahiers du cinéma, 1985, p. 229.

para George Sanders, de vender uma casa; e para Michel Piccoli, de vender sua pluma a um tirânico produtor de cinema. A mulher está numa situação de férias mais contemplativa. Uma casa serve de nó ficcional: o inglês está ali para vendê-la, enquanto o francês vende sua alma para comprar um apartamento em Roma.

O filme de Rossellini age como um ímã sobre a estruturação de *O desprezo*. A maioria dos elementos de *Viagem à Itália* reaparecem, mas noutra ordem. É o caso evidente das estátuas do Museu de Nápoles, que se tornam estátuas de deuses de gesso no filme sobre *A odisseia* que Fritz Lang está rodando.

O DESPREZO (1963)

À ESQ.:
VIAGEM À ITÁLIA (1954)

Quando Godard faz a célebre cena do apartamento romano, no fim da rodagem, o tempo escasseia: restam-lhe somente alguns dias para terminar o filme e ele ainda está longe da metragem prevista para chegar aos noventa minutos. Ele então opta por um cenário único (o apartamento), no qual se fecha com seus dois atores para recuperar o tempo perdido e, em poucos dias, chegar à duração prevista. Nessa situação tensa e restritiva, ele talvez tenha buscado coragem e inspiração em *Viagem à Itália*. De todo modo, ele constrói essa longa sequência como uma verdadeira "miniatura" do filme de Rossellini. *Viagem à Itália* é uma longa briga de casal de uma hora e meia em que os cônjuges nunca se confrontam numa cena comum. Eles não cessam de esquivar-se um do outro, de se cruzar em alguns planos breves, mas cada um traça seus próprios percursos em Nápoles, e esses percursos nunca são compartilhados. O face a face é sempre postergado, assim como a decisão de continuar junto ou se separar.

A longa sequência do apartamento de *O desprezo* evidencia essa estrutura de *Viagem à Itália*: a câmera não para de ir de Bardot a Piccoli, sem nunca mantê-los juntos no quadro de maneira estável. Como em Rossellini, a câmera segue em alternância um e o outro, captando, quando eles se cruzam, algumas faíscas de suas fricções.

O DESPREZO (1963)

Central em *O desprezo,* a reminiscência fica às vezes mais fragmentária, quando uma cena do roteiro godardiano faz surgir a lembrança de uma cena de um filme de Rossellini. É o caso da penúltima cena de *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*), em que Belmondo, antes de se suicidar, telefona para sua casa para saber dos filhos. Quando Godard a filma, ele acaba *refazendo*, à sua maneira, a cena final de *O medo* (*La paura*, 1954), em que Ingrid Bergman, também a ponto de cometer suicídio, telefona para sua casa para deixar uma última mensagem de amor aos filhos. Ainda que Godard tire o *pathos* da cena e peça a Belmondo que atue com aparente desenvoltura, tudo – até o timbre do toque do telefone – faz ressurgir na memória a cena de Rossellini.

O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS (1965)

3. HERANÇA DE UM MÉTODO

O terceiro nível da herança, talvez o mais profundo e pregnante em termos de influência cinematográfica, é o da identificação de Godard à postura de Rossellini no ato de criação.

De todos os cineastas da Nouvelle Vague, Godard é sem dúvida o que inovou mais radicalmente no método de fazer um filme. E o método de Godard é de longe o que mais se parece com o de Rossellini. Ao longo da década de 1960, todas as afirmações, em atos e em palavras, do jovem Godard sobre sua maneira de conceber e praticar a criação no cinema são praticamente cópias das declarações de Rossellini sobre seu método. Seria fácil citar inúmeras frases em que é quase impossível decidir se foram pronunciadas por um ou pelo outro.

Godard se situa na via da modernidade aberta historicamente por Rossellini. Pode-se considerar que a modernidade tem uma dupla origem, que produzirá uma dupla linhagem: de um lado, a de Welles, modernidade "programada", conceitual, em que o projeto de inovação precede a fabricação do filme; de outro, a de Rossellini, modernidade pragmática em que a inovação provém da descoberta, do encontro com a realidade, do enfrentamento das dificuldades no trabalho do filme em processo. Se Godard foi um dos mais inventivos cineastas dos anos 1960, foi sempre no encontro com a realidade que ele se viu de algum modo "obrigado" a encontrar respostas inovadoras, assim como Rossellini reinventando o cinema por causa da situação objetiva, criada pela guerra, em que roda *Roma, cidade aberta.* Godard não premeditou mais a montagem inovadora de *Acossado* do que Rossellini o fez com as velocidades e fulgurâncias de *Roma, cidade aberta.* É sempre no encontro com o real, nas circunstâncias da filmagem, nas resistências da matéria e da técnica que os dois cineastas conseguiram, cada um em seu momento, reinventar amplamente o cinema.

Eis alguns traços principais desse método comum:

A RECUSA DO ROTEIRO-PADRÃO E DA DECUPAGEM

Godard, como Rossellini, recusa a forma canônica da continuidade dialogada de noventa páginas. Quando o produtor fecha Rossellini num quarto e o impede de sair antes de escrever um roteiro para *Viagem à Itália*, o cineasta acaba por lhe dar um documento de cinco páginas em que determina as locações (com grande exatidão), os não atores que atuarão no filme (guias de museus e de lugares turísticos) e os modelos precisos dos automóveis que aparecerão na imagem. Era pouco, mas bastava para preparar a filmagem, de resto improvisada pelo cineasta.

Do mesmo modo, e contrariamente à lenda, Godard sempre escreveu, antes de iniciar o filme, um roteiro de poucas páginas com a sucessão das cenas e dos cenários, apenas o suficiente para permitir que a produção organizasse a filmagem. Para responder sem muito custo a um pedido de roteiro, Godard, assim como Rossellini, praticou um desenvolto copiar e colar de textos preexistentes, romances policiais, *patchwork* de elementos tirados de toda parte, livros, revistas, jornais, anedotas recolhidas no acaso dos encontros. Truffaut, que foi durante alguns meses assistente de Rossellini, conta como recortava livros com tesoura durante uma viagem noturna de carro com Rossellini e colava os recortes na forma de um roteiro, que o cineasta entregaria na manhã seguinte.

Rossellini sempre teve a convicção de que seria vão e absurdo decupar uma cena do roteiro no papel antes da filmagem: "Como filmo em interiores reais e em exteriores sem pesquisa prévia, posso apenas improvisar a *mise-en-scène* em função da locação na qual me encontro. Escolho meus *atores de complementação* no lugar, no momento da filmagem, e antes de tê-los visto todos, não posso escrever um diálogo, que fatalmente soaria teatral e falso. Enfim, acredito muito na inspiração do momento".

Sem mudar uma palavra sequer, Godard poderia tomar para si essa declaração pois, para ele também (assim como para Rivette e Rohmer), decupar a cena, escolher os eixos da câmera e dirigir os atores no espaço são ações que só podem ser feitas na locação real, com os atores, as limitações de luz e de tempo, no momento do encontro do projeto de cena com a realidade das condições de filmagem.

A RELAÇÃO COM O ATOR

Godard é muito próximo de Rossellini na questão do ator. Ambos desconfiam da interpretação, não acreditam de fato na "direção de ator" no sentido autoritário do termo e pensam que o mais importante é não se enganar sobre a pessoa (ator ou não ator) que se escolhe para atuar num filme.

Os dois tinham a convicção de que só se pode trabalhar no cinema *a partir* do que é o ator. Daí a grande desconfiança do neorrealismo para com os atores profissionais, acostumados demais a esconder seu próprio *ser* atrás do *parecer* do personagem, para falar como Robert Bresson.

Rossellini foi o primeiro a fundar essa nova moral: "Escalo um indivíduo que pareça ter o *physique du rôle* e me permita levar minha história até o fim. Como ele não é um ator, mas um amador, eu o estudo profundamente, aproprio-me dele, o reconstituo e utilizo suas aptidões musculares, seus tiques, para criar um personagem. Assim, o personagem que eu teria imaginado terá talvez se transformado no caminho, mas para chegar ao mesmo objetivo".

Para Godard, essa apropriação-reconstituição do ator é a condição mesma para o sucesso do filme. Ela implica em não se enganar na escolha do indivíduo que vai chegar no filme com tudo o que lhe constitui e, durante a filmagem, em estar à escuta de tudo o que essa pessoa vai insuflar em seu personagem, que provém de seu próprio ser. "Em meus filmes", reconhece Godard com humildade, "preciso ter pessoas que possam dizer suas verdades ainda que permaneçam dentro de minha ficção. Peço-lhes que a verdade deles suporte minha ficção, senão minha ficção desmorona (...). Tento sempre fazer com que os atores sejam verdadeiros nas situações em que estão. Não tenho imaginação, tento filmá-los como são. Se não funciona muito bem, mudo um pouco, troco uma entonação... O importante é que eles possam ser assim na vida."

Rossellini, que precisou enfrentar "a perversão da interpretação" muito antes de Godard, inventou por conta própria a estratégia que consiste em tomar o ator com rapidez: "Se dou os diálogos

na última hora é porque não quero que o ator – ou a atriz – se acostume. Consigo ainda obter essa dominação sobre o ator ensaiando pouco e filmando rapidamente, sem muitas tomadas. É preciso contar com o 'frescor' dos intérpretes".[3]

Como seus companheiros Jacques Rivette e (às vezes) Truffaut, Godard praticou por muito tempo essa tática do último momento, que consistia, para ele, em escrever seu diálogo no *set*, na última hora, e dar o texto aos atores poucos minutos antes da tomada. Ou então, quando o texto estava previsto há mais tempo, em dá-lo aos atores na manhã da filmagem, para que eles não tivessem tempo demais para preparar ou para fixar uma interpretação. Godard sempre disse a seus atores que queriam saber qual era "seu personagem" que ele tampouco sabia, que só conheceria no final, quando o filme estivesse pronto, o personagem que tentava construir a partir do ator, na filmagem.

Uma outra estratégia rosselliniana consistia em misturar atores profissionais e não atores, o que Bazin chamou de "amálgama de intérpretes". Godard fará disso um de seus princípios: se ele gosta dos atores-estrelas (Brigitte Bardot, Alain Delon, Gérard Depardieu etc.), também está pronto para confrontá-los com não atores para impedi-los de atuar com a rotina e os tiques que se constituem ao longo dos anos e dos papéis.

A RELAÇÃO COM O *TIMING* DA FILMAGEM

Os dois cineastas tiveram com frequência as mesmas atitudes em relação ao *timing* da filmagem. Ambos recusaram o modelo de planejamento puramente econômico do cinema, que consiste, para a produção, em elaborar um calendário de rodagem em que todas as cenas estejam encaixadas antecipadamente, dia por dia, em função dos cenários e locações, das disponibilidades dos atores, dos deslocamentos, das cenas diurnas e noturnas. Ainda que um como o outro sempre tenham tido um grande respeito pelo contrato que lhes vinculava ao produtor. Godard aprendeu com Rossellini que é possível ficar vários dias sem filmar se, em seguida, for possível filmar muito rapidamente e recuperar o tempo "perdido", para respeitar o compromisso com o produtor. Essa política das velocidades diferenciadas está ligada à convicção de que, na criação cinematográfica como na literatura ou na pintura, de nada serve forçar a inspiração e o desejo de filmar. Se a vontade não aparece, se as condições não são boas, é melhor não filmar e até fazer outra coisa para arejar a cabeça e acelerar em seguida, numa fase mais inspirada ou favorável, de modo a concluir no tempo previsto.

MOSTRAR A HISTÓRIA, NÃO CONTÁ-LA

Uma das convicções mais importantes que os dois cineastas compartilharam é aquela que Godard um dia formulou assim: "é preciso mostrar a história, não contá-la". Daí a serena determinação de ambos de nunca filmar planos puramente conjuntivos, cuja única função seria garantir o encadeamento narrativo do roteiro e de assumir na montagem aquilo que outros cineastas, mais comportados, considerariam como buracos na narração.

Dessa convicção nasce a determinação de nunca filmar um plano unicamente porque o filme necessita dele para contar a história. Todo plano filmado deve ser desejado *enquanto plano*, por vontade e necessidade *do cineasta*, e não do filme enquanto narrativa.

O CINEMA É O DEFINITIVO POR ACASO

É dessa convicção fundamental formulada por Godard, segundo a qual o cinema é o definitivo por acaso, que decorrem de certo modo todas as outras. O cinema é primeiro uma arte do encontro – entre a ideia e o real, entre a pessoa do ator e o personagem –, e nesse encontro é preciso sempre confiar no real, nos acidentes, no que resiste, no contingente.

---

3 Todas as citações de Rossellini foram extraídas de *Roberto Rossellini – Le cinéma révélé*, éd. Cahiers du cinéma, 1984.

A Nouvelle Vague é uma escola que se construiu *contra* a geração dos pais que deveriam naturalmente ter sido os seus, e que ela estigmatizou em bloco, sem fazer distinção, sob o nome genérico de "cineastas da qualidade francesa". No romance de suas origens cinematográficas, Godard compartilhou com seus amigos da Nouvelle Vague essa recusa da herança da geração que os precedeu no cinema francês.

Eles escolheram uma filiação eletiva a autores singulares, como Jean Cocteau ou Jean-Pierre Melville, que funcionaram mais como tios ou irmãos mais velhos do que como pais. Em seu romance familiar, Godard foi um "filho de sua mãe", que se construiu em grande parte "contra" seu pai real. Ele nunca precisou de pai, nem na vida, nem no cinema.

"Com relação a Rossellini", disse um dia Godard, "sempre me senti, inclusive na vida privada, como um filho adotivo. Ele é o único com quem aprendi algo. É um dos raros no cinema que admirei e continuo admirando." Essa confissão é muito surpreendente vinda de um cineasta (e de um homem) que sempre resistiu ferozmente a qualquer ideia de filiação direta. Mais que um filho adotado por um pai, Godard foi um filho que adotou um pai na pessoa de Rossellini, como o pequeno John Mohune de *O tesouro de barba rubra* (*Moonfleet*, 1955), de Fritz Lang. Rossellini não era alguém que adotasse um cineasta mais jovem como herdeiro, assim como Godard sempre se recusou a escolher um filho adotivo no cinema.

Rossellini foi a única identificação paterna que Godard reivindicou, apesar da diferença fundamental entre o apetite, a alegria de viver, a sensualidade do cineasta católico romano e a contenção, o gosto pelo sofrimento, o adiamento em seus filmes de toda forma de sensualidade por parte do cineasta suíço protestante, para quem, contrariamente a seu pai eletivo italiano, o cinema sempre foi mais importante que a vida.

[Traduzido do francês por Lúcia Monteiro]

UM CONSTRUTIVISMO PSÍQUICO: DINÂMICAS DO ESBOÇO SEGUNDO JEAN-LUC GODARD

NICOLE BRENEZ

> "Sim, não tem o mar e, bem, então talvez você possa inventar, e você inventa as ondas. Eu invento as ondas, você inventa uma onda, é apenas um murmúrio... É uma onda, você tem uma ideia que é apenas, que é apenas vaga,[1] mas que já é movimento, é isso o movimento."[2]
>
> Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, 1982

A estética de Godard não apenas se adequa à forma do esboço, como inventa uma concepção do esboço integral e involutiva, cuja dinâmica não visa à elaboração de uma obra, mas ao retorno às determinações e origens de uma necessidade criadora. Podemos falar de um construtivismo psíquico, no sentido de que o trabalho de Godard integra as iniciativas do construtivismo materialista dos anos 1920, mas o reelabora por meio da integração de um parâmetro psíquico *a priori* oposto: a intuição criadora. Esse novo parâmetro deve tanto a Henri Bergson e Sigmund Freud quanto ao conceito de "intuição absoluta" de Fichte e Schelling.[3]

Para tratar dessa dimensão formal não a partir de conceitos, mas das próprias obras, vamos examinar um dos filmes menos conhecidos de Godard até hoje, *Reportage amateur (maquete expo)*, média-metragem de 47 minutos correalizado com Anne-Marie Miéville em 2006. O fato de ser pouco conhecido não torna esse filme menos crucial, pois ele alcança de modo pleno e inesperado alguns dos ideais estéticos mais estruturantes de Godard.

O primeiro ideal é o de uma parceria criativa do casal, objeto de muitas reflexões e iniciativas ao longo das seis décadas do trajeto godardiano. Filmar, falar, refletir, criar e viver a dois: nesse quesito, *Reportage amateur* oferece a realização inesperada do que talvez constitua a utopia godardiana por excelência – para a qual os irmãos Lumière forneceram o modelo histórico, frequentemente formulado em termos de impossibilidade e melancolia.

Mas apenas o segundo ideal será o tema deste texto: a forma do esboço, estabelecida como horizonte da representação e aqui realizada. Perseguiremos, assim, dois objetivos: precisar de modo circunstanciado o contexto da realização de *Reportage amateur* e traçar em seguida uma taxonomia das formas godardianas do esboço.

---

1 Godard faz um jogo de palavras em francês entre *vague* (onda) e *vague* (vago).

2 Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, 1982, decupagem realizada por Nathalie Bourgeois, em *L'Avant- -Scène Cinéma*, n° 396/397, novembro/dezembro de 1990, p. 81.

3 A esse respeito, permitimo-nos indicar nosso texto "Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique)", conferência realizada no Fresnoy em 17 de novembro de 2004, publicada em *Cinémas. Journal of Film Studies*, vol. 15, n° 2-3, Montreal, primavera de 2005.

1. A REALIZAÇÃO DE *REPORTAGE AMATEUR*

A existência de *Reportage amateur* inscreve-se no âmbito do projeto *Collage(s) de France*, que Godard desenvolveu entre 2004 e 2006. Eis suas principais fases:

FASE 0 O ACORDO

Em 2004, por iniciativa de Dominique Païni, então diretor de Desenvolvimento Cultural no Museu Nacional de Arte Moderna, Godard aceitou o princípio de conceber uma exposição no Centre Pompidou. De início, não se tratava de uma exposição sobre ele próprio (ao contrário das exposições monográficas sobre Chantal Akerman, Jean Cocteau ou Alfred Hitchcock, organizadas por Païni nos anos anteriores), mas de uma exposição sobre o cinema segundo Godard, no rastro do grande "canteiro de obras" das *Histoire(s) du cinéma*, iniciado evidentemente muito antes, mas realizado fílmicamente de 1988 a 1998 e prolongado em 2004, com os *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma*, *transfer* em 35 mm de uma remontagem seletiva do conjunto videográfico. *Moments choisis* possuiria o poder de transformar o Museu de Arte em sala de cinema comum, já que o filme foi lançado no Centre Pompidou e projetado em horários regulares de sala comercial (14h, 16h, 18h etc.). É a primeira característica do projeto godardiano: deslocar a destinação e o funcionamento do Museu. Nesse sentido, a iniciativa de Godard completa a de Marcel Duchamp: em vez de apossar-se de um objeto trivial (o urinol e o porta-garrafas) para revelar a força de legitimação própria à instituição, inverter as lógicas institucionais para manifestar a potência do filme (se a patrimonialização quiser ir até o fim em sua vontade de mostrar a obra, deverá desnudar-se em comercialização).

No decorrer dos anos 2004-2006, a edição de *Histoire(s) du cinéma* em DVD, em CD e em livros ocupou bastante Godard. Se uma das grandes dinâmicas da obra consistiu em desdobrar, propagar, infundir e inocular o cinema em todos os suportes e locais possíveis, a fim de conjurar seu desaparecimento e perenizar, senão sua técnica, ao menos suas "histórias" (quer dizer, tudo o que ele permitiu conceber, tanto na prática quanto na teoria), na virada do milênio a questão das transferências, suportes e modos de circulação das imagens e dos sons tem uma virada extremamente concreta e plural. É a segunda característica da exposição: cenografar a reprodutibilidade das imagens – como Dominique Païni analisa, justamente, no artigo intitulado "Souvenirs de voyage en utopie. Note sur une exposition désœuvrée".[4]

Após ter aceitado o princípio de um evento no Centre Pompidou, Godard formula diversas propostas para Dominique Païni. As trocas não pararam ao longo dos dois anos de preparação intensiva: o conjunto considerável das correspondências, gráficos e desenhos enviados por Godard constituiria uma obra em si, talvez tão arrebatora quanto a própria exposição, além de uma contribuição primordial sobre as relações entre arte, cinema e política. Ao longo de toda a preparação da exposição, Godard não cessou de pôr à prova os limites da instituição, com sugestões ou demandas tão significativas quanto irrealizáveis, como, por exemplo, contratar e remunerar os sem-teto refugiados nas fachadas do Centre Pompidou para que eles olhem os visitantes da exposição, como os famintos que olham, através do vidro, "os felizes" comerem em Flaubert.[5]

---

4 *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 112-113, "Le cinéma surpris par les arts." Paris: Centre Pompidou, outubro de 2010.

5 É uma cena recorrente em Flaubert, que encontramos, por exemplo, em *Novembre* (1886): "à porta, os pobres tiritavam e se espichavam para ver os ricos comerem, eu me misturava a eles e, com um olhar semelhante, contemplava os felizes da vida".

FASE 1 UMA NOVA SÉRIE DE FILMES

A primeira fase do projeto inscreve-se na tradição godardiana das séries videográficas *Six fois deux* (1976) e *France tour détour* (1977-1978): tratava-se de realizar um afresco de nove filmes, intitulado *Collage(s) de France*, que seriam projetados um por mês. Desse projeto inicial restam apenas dois elementos, além dos rascunhos escritos:

- a cenografia em nove salas que deveria ser a da exposição e que vemos ser explicada em *Reportage amateur*.
- a realização de um único filme, intitulado *Vrai faux passeport. Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films*, montagem de 55 minutos de trechos de filmes ou de emissões, qualificados ora com o termo "*bonus*", ora com "*malus*".

FASE 2 UMA EXPOSIÇÃO

Na segunda fase o projeto transformou-se numa exposição que se intitula *Collèges de France, le cinéma exposé*. A criatividade de Godard foi mobilizada pelas relações entre o nome do Museu Nacional de Arte Moderna, Centre Pompidou, e o de sua produtora, Périphéria: permitir à periferia invadir o centro constituiria umas das lógicas de reflexão. Durante essa fase, Godard enviou por fax inúmeras propostas, recomendações e observações ao Centre Pompidou que dizem respeito tanto à lógica do todo (os nomes das nove salas mudariam diversas vezes), quanto a detalhes da escolha das obras, de sua distribuição no espaço e da polissemia de suas aproximações. Cada projeto devorou e reestruturou o precedente. Godard sintetizou parte dessas reflexões num memorando organizado em três capítulos:

- "Projeto 1: o cinema exposto
- Projeto 2: o cinema proibido (reduzido)
- Projeto 3: o cinema exilado"

Os nove filmes originalmente previstos tornaram-se "Sete filmes/estudos", como Godard os nomeia, sem especificar seu conteúdo mas colocando-os sob a égide de uma citação de Gustave Courbet que havia se tornado um emblema do realismo:

> "Esses sete filmes/estudos (Courbet escrevera 'esses três quadros') não possuem semelhantes nem na tradição, nem nos tempos modernos.
> Eles não valem nem um tostão em ideais.
> Seu valor é serem exatos como a matemática"
> (Gustave Courbet, carta a Francis Wey, 20 de abril de 1861).

Godard planejava mostrar os sete filmes/estudos em uma salinha específica, projetados em vídeo, mas essa sala tornou-se um *drive-in*. O autorretrato de Courbet em *Désespéré* [Desesperado] (1841) deveria estar na entrada dessa sala. Os sete filmes opõem-se a duas outras séries de filmes:

- Por um lado, a um corredor reservado aos "Acadêmicos" ou "Colaboracionistas", representados pela imagem de Sharon Stone cumprimentando a multidão no Festival de Cannes com um gesto que Godard assemelha à saudação nazista. Os filmes poderiam ser expostos ali sob a forma de fotografias. Essa galeria tornar-se-ia mais tarde uma sala, intitulada "Les salauds" [os canalhas].
- Os "filmes/estudos" opõem-se, por outro lado, aos filmes "independentes", reunidos num "Salão dos independentes" – que retoma a denominação da célebre instituição do século XIX na qual se refugiavam os quadros recusados pelas exposições oficiais. Os "Independentes" são exibidos um por dia ou vários de uma vez, em telas planas, com a "Barmaid" (anglicismo de Godard) do famoso *Bar em Folies-Bergères* de Manet (1882) – matriz da abertura de *Vivre sa vie* (1962) – acolhendo os visitantes.

A tríade de Godard revisita, portanto, a de Fernando Solanas e Octavio Getino, que opunha o Primeiro Cinema Industrial (Hollywood), o Segundo Cinema de Autor (álibi cultural) e o Terceiro Cinema de Guerrilha (cinema de libertação). No lugar do cinema de luta armada, encontramos, assim, um cinema que diz respeito à análise científica das imagens – iniciativa posta em prática nos capítulos 10 e 11 de *La hora de los hornos* (1968), "Violência cultural" e "Ideologia". Não há aqui, portanto, nenhum recuo.

No decorrer do ano de 2005, a cenógrafa Nathalie Crinière encontra-se com Godard e realiza dois grupos de maquetes, em duas escalas diferentes, para que ele possa visualizar seu projeto: o primeiro reproduz o conjunto das nove salas; o segundo, cada uma das nove salas. Depois, para melhor concretizar suas escolhas e explicá-las a Dominique Païni, a Nathalie Crinière e à equipe do Centre Pompidou, assim como a si mesmo, que continuava obviamente a refletir, Godard organizou uma visita guiada da maquete completa na sua casa em Rolle. Anne-Marie Miéville filmou essa visita em vídeo e Godard enviou o resultado ao Centre Pompidou sob o modesto e prático título que constava na fita: *Reportage amateur (maquette expo)*. O filme constitui, portanto, um documento técnico, o equivalente fílmico tanto de um esboço (para o autor), quanto de um manual (para os destinatários) e de uma viagem transversal no cérebro de Godard (para os não destinatários que nós somos).

O filme responde plenamente à polissemia do termo artístico de Esboço:

- ele faz parte de uma pesquisa preparatória;
- ele oferece um rascunho, um primeiro gesto fílmico;
- ele traça um plano sumário, um conjunto de notações e indicações que servem de ponto de partida para uma obra;
- ele oferece uma visão geral do projeto.

Paralelamente (em termos godardianos, seria a Fase 2B), mais uma vez por iniciativa de Dominique Païni, os preparativos da exposição foram acompanhados por intensos diálogos com outra instituição: o estúdio nacional do Fresnoy. Seu diretor, Alain Fleischer, foi a Rolle filmar Godard numa conversa com Jean Narboni. Ele estabeleceu ainda uma conexão eletrônica entre Rolle e o Fresnoy, para que os alunos pudessem ver Godard trabalhando. Notemos que essa iniciativa tenha talvez inspirado Christian Boltanski, que, em 2010, passou a vender para um colecionador o direito de filmar seu atelier 24h, planejando vender por assinatura a seus admiradores a apreciação de suas obras pela internet. Os esforços de Alain Fleischer resultarão, em 2007, no filme *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, lançado após a exposição. Mas é notável que o desejo de expor o estúdio de Rolle tenha se tornado cada vez mais central no projeto final da exposição parisiense: literalmente, Péripheria se posta no Centre. Godard descreve o "Projeto 3, o cinema exilado" deste modo: "Melhor simplesmente expor o atelier de Périphéria, o que não puderam nem quiseram fazer nem a Femis, nem o CNC, nem o Collège de France, nem o Conservatório de Montreal, nem o Museu de Arte de Rotterdam, nem o Studio National des Arts Contemporains du Fresnoy. (...) Para o Centre, o projeto 3 torna-se simples em sua realização, já que se trata apenas de uma cópia em tamanho natural do ateliê de Périphéria – esse trabalho de cópia demanda, aliás, um rigor e uma total meticulosidade no que tange tanto ao material de áudio e de vídeo quanto ao literário (a biblioteca), o que demandará longos mas tranquilos meses de reconstituição exata[6]. " Godard transportaria de fato vários sofás, cadeiras e camas de Rolle – de forma que o espaço do estúdio passasse a incluir o espaço da vida cotidiana, tudo tornando-se trabalho. Impossível não pensar aqui nas reflexões de Paul Valéry sobre a fabricação da arte:

6 *Memorandum*, p. 53. Documento inédito, coleção pessoal.

REPORTAGE AMATEUR (MAQUETTE EXPO) (2006)

"Às vezes penso que o trabalho do artista é um trabalho de tipo muito antigo, e o próprio artista, um sobrevivente, um operário ou um artesão de uma espécie em extinção, que fabrica numa câmara, usa procedimentos totalmente pessoais e empíricos, vive na desordem e na intimidade de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca, utiliza potes quebrados, sucatas domésticas, objetos inutilizados...". [7]

FASE 3 MONTAGEM E DESTRUIÇÃO

A terceira fase consistiu em confundir a montagem da exposição com a destruição do projeto. Nem o orçamento, nem o espaço (1.100 m²) permitiam construir as salas e reconstituir a Périphéria em escala humana. Então, Godard rebatizou a exposição "Voyage(s) en utopie. Jean-Luc Godard, 1946--2006. À la recherche du théorème perdu" [Viagem(/ns) em utopia. Jean-Luc Godard, 1946-2006. Em busca do teorema perdido], fundiu as nove salas em três espaços ("Anteontem", "Ontem" e "Hoje") e colocou na entrada um painel acusatório anunciando que "Voyage(s) en utopie" representava apenas o abandono de um projeto anterior. A exposição aconteceu de 11 de maio a 14 de agosto de 2006. Entre os itens expostos, figuravam os conjuntos de maquetes, às vezes empilhados uns sobre os outros para salientar o trabalho de variação das escalas e a estratigrafia dos projetos que se sucederam ao longo dos anos. Além das citações de filmes de origens diversas e do filme *Vrai faux passeport*, concebido para a ocasião, mas feito inteiramente de citações, Godard expôs numa parede, em pequeníssimas telas rodeadas por quadros, que as fazem parecer miniaturas, seis filmes – dois dos quais foram rodados, senão para a exposição, pelo menos no momento de sua preparação.

1. Um filme inacabado e exibido pela primeira vez: *Une bonne à tout faire* [Uma empregada que faz tudo] (8').

Os planos que constituem *Une bonne à tout faire* datam de 1981. Filmado por Vittorio Storaro, o cineasta Andrei Konchalovski aparece mergulhado num "*very beautiful*" livro sobre Cézanne e lê em voz alta trechos em russo, que sua assistente traduz em inglês: o texto articula Cézanne e Marx e clama por uma sociedade na qual não existiriam mais pintores no sentido de uma corporação especializada, mas "homens que pintam". Cézanne é creditado como "o primeiro pintor que, diante de uma tela branca, ainda não sabia o que ia pintar" – ele seria então o primeiro pintor a pensar de acordo não com um texto, mas com um regime, de início, visual. Advêm em seguida dois planos-sequência de filmagem com grua, coreografados, dos quais o primeiro se apresenta como o ensaio ("*rehearsal*") do segundo; e planos de reencenação de quadros de Georges de La Tour. Elevada e em contraluz, a câmera passa lentamente diante de uma tela de um branco reluzente. A voz de Godard lê em *off* trechos de um texto publicado mais tarde com o título "Vu par le bœuf et l'âne", especialmente este: "Ele pinta. Ele faz esse cinema mudo que os fabricantes de armas e os construtores de textos se esforçarão para enfim calar, junto com o som e a alma dos povos ou do simples cidadão". [8]

O conjunto é rodado no estúdio Zoetrope de Coppola e aparece *a posteriori* como a arqueologia de outro grande filme de estúdio, *Passion*, rodado em 1982. *Une bonne à tout faire* concentra o conjunto das problemáticas temporais invocadas por Godard no esboço: o filme em modo incoativo que explora incansavelmente o limiar de sua gênese; o filme no presente de sua fabricação; o filme no futuro do devir inusitado da criação; o filme no mais-que-perfeito do esquecimento pelo qual ele passou; o filme no condicional do arremate impossível; o filme buscando sair do tempo, por meio de sua queda

7 Paul Valéry, *Degas Danse Dessin* (1936), Paris: La Pléiade, p. 1174.

8 Publicado em *Le Nouvel Observateur*, 6 de janeiro de 1984, p. 14, frente a uma reprodução de *O recém-nascido de Georges de La Tour*. O texto é um *sampling* de citações de Françoise Dolto, dos hinos homéricos etc.

final e brutal no escuro, associando elisão (final de frase faltando) e silepse (duplo sentido do termo *bonne*, ao mesmo tempo adjetivo místico – a "boa nova" é a Anunciação – e substantivo auxiliar – a criada): "Então ela traz uma nova. Uma boa/criada...".[9]

2. Um filme que parece uma sobra ou uma excrescência.
Ecce homo/ Excès Oh Mot! (2'), curto ensaio de dialética visual sobre a iconografia dos carrascos e das vítimas, parece uma sobra ou então uma excrescência de *The old place. Small notes regarding the arts at fall of 20th century* (1998), documentário de Godard e Anne-Marie Miéville sobre e para outro museu, o MoMA de Nova York, ou de *Histoire(s) du cinéma*.

3. Um filme concluído e já em circulação: *Je vous salue, Sarajevo* (1993), que entra em consonância com a sala "Les Salauds".

4. Três filmes assinados por Anne-Marie Miéville, cujos títulos reunidos formam uma declaração: *Ce que je n'ai pas su te dire* [O que eu não soube te dizer] (2'35") oferece uma câmera lenta irregular e um *zoom out* sobre um rosto de mulher esboçando um sorriso, ao som de uma versão de *Ne me quitte pas*. O filme termina com a cartela "mas que eu te digo no meu coração há tantos anos".

Dans le temps [No tempo] (4') consiste essencialmente em planos de gatos dormindo ou brincando na luz. Ele se situa entre o célebre filme de Maya Deren e Alexandre Hammid, *The private life of a cat* (1944) e as explosões contemporâneas de gatos na internet, como encontraríamos mais tarde no início de *Film socialisme* (2010).

Souvenir d'utopie [Lembrança de utopia] (6'15") é uma visita em *closes* muito próximos e fixos das maquetes de *Collages de France*, sem texto, mas ao som de trechos musicais e ruídos discrepantes. É, portanto, o único filme dessa série rodado em conexão com a exposição, que ele já trata no passado.

Mas a escolha mais impressionante se dá *in absentia*: trata-se de não projetar *Reportage amateur*. Quanto a essa decisão ou esse esquecimento, podemos formular a hipótese de que o caráter eminentemente pedagógico e inventivo do filme tornou-o invisível e inaudível, literalmente inaparente, no momento da montagem, quando se tratava de destruir, e não mais de edificar. Em outras palavras, o filme talvez mais central e significativo em relação à exposição é posto fora de campo.

O filme também não foi projetado quando da retrospectiva integral que acompanhou *Voyage(s) en utopie*, de 24 de abril a 14 de agosto, no Centre Pompidou, sendo que as programadoras Sylvie Pras e sua assistente Judith Revault d'Alonnes sabiam perfeitamente de sua existência. "*Reportage amateur* realmente não foi projetado no momento da exposição, não porque JLG o tivesse interditado, mas porque para ele tratava-se apenas de um documento de trabalho (filmado por AMM) destinado às equipes do Centre, para explicar-lhes o projeto."[10] É, portanto, de fato o caráter prático e modesto do filme que o afasta do *corpus* godardiano.

2. PEQUENA TAXONOMIA DAS FORMAS GODARDIANAS DO ESBOÇO

Talvez *Reportage amateur* constitua, enquanto esboço real e eufórico, uma ocorrência demasiado espontânea e consumada para suportar simplesmente entrar no *corpus* da obra.

---

9 Na impossibilidade de manter em português o duplo sentido do termo francês "*bonne*" (boa e empregada), optamos por deixar os dois sentidos lado a lado. (N.D.T)

10 Judith Revault d'Allonnes, mensagem enviada à autora em 9 de janeiro de 2013.

O esboço constitui, de fato, uma dinâmica estruturante no trajeto criador de Godard, a tal ponto que podemos dele extrair uma taxonomia das relações entre esboço e finalização. O ponto de partida histórico dessa concepção do esboço estaria em Paul Valéry:

"Finalizar uma obra consiste em fazer desaparecer tudo o que mostra ou sugere sua fabricação. Segundo essa condição ultrapassada, o artista só deve se manifestar pelo seu estilo e deve seguir se esforçando até que o trabalho tenha apagado as pegadas do trabalho. Mas como a questão da pessoa e do instante passou a ser cada vez mais importante do que a obra em si e a duração, a condição de obra finalizada pareceu não apenas inútil e incômoda, mas até contrária à *verdade*, à *sensibilidade* e à manifestação do *gênio*. A personalidade parecia essencial, até para o público. O esboço passou a valer pelo quadro".[11]

Podemos distinguir em Godard seis modos principais de relações entre esboço e obra:

1. UMA RELAÇÃO CLÁSSICA DE SEPARAÇÃO E SUCESSÃO

Tal é o caso da série de esboços preparatórios de filmes para ficção: *Scénario de Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film*, em 1979; *Passion, le travail et l'amour: introduction à un scénario, ou Troisième état du scénario du film Passion*, em 1982; *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie*, em 1983...

Godard reivindica nesses filmes a existência de um roteiro visual, e o esboço torna-se um exercício reivindicativo, destinado aos produtores do futuro filme.

2. UMA RELAÇÃO DE COMENSALISMO[12]

Trata-se aqui de um esboço interno a uma obra concluída, como os planos do filme épico dentro de *Le mépris* (1963).

3. UMA RELAÇÃO DE SIMBIOSE

É o modelo construtivista moderno: o filme confunde-se com sua fabricação, ele torna-se esboço geral. A esse respeito, podemos lembrar os *slogans* para *Week-end* (1967) ou *Tout va bien* (1972): "um filme que está se fazendo", "um filme perdido no Cosmos"...

No modo ficcional, é o caso de *Le gai savoir* (1968), que encena o aprendizado do cinema e experimenta "modelos de filmes"; no modo documental e ensaístico, o de *Numéro deux* (1975), estudo preparatório sobre as relações entre cinema e vídeo, que se volta para as qualidades das respectivas imagens assim produzidas, num preâmbulo prático e teórico às longas séries em vídeo realizadas no decorrer dos anos 1980.

4. UMA RELAÇÃO DE NEGAÇÃO E SUBSTITUIÇÃO

O esboço comenta a não existência da obra, sua impossibilidade ou seu desaparecimento, e a substitui.

É o caso de *Lettre à Freddy Buache. À propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne* (1982) ou *Le rapport Darty* (1989), que fabulam sobre a recusa de um filme de encomenda e sua substituição pela análise crítica da própria encomenda.

5. UMA RELAÇÃO INVERTIDA DE APERFEIÇOAMENTO

Tal é o caso de *Scénario du film Passion* (1982), já que esse ensaio, também rodado no estúdio de Rolle, descreve a gênese de *Passion*, mas é realizado após o filme: tal como um esqueleto que sai de

---

11 Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, op. cit., p. 1.175.

12 O comensalismo é uma relação entre duas espécies que "vivem em associação regular". Ver Maurice Caullery, *Le parasitisme et la symbiose*, Paris: Librairie Drouin, 1992, p. 14.

seu corpo, o roteiro só pode se dar após o filme, que cai, portanto, em um estado de inacabamento *a posteriori*, assim como a própria filmagem fictícia.

Aqui, o "pós-esboço" inacaba o filme que ele acompanha. Podemos identificar aí um dos grandes desejos estéticos godardianos, que o cinema enquanto meio torna impossível: as possibilidades de rasurar e apagar as imagens.

6. UMA RELAÇÃO DE REDEFINIÇÃO

Tal é, portanto, o caso de *Passion* (1982), que não apenas descreve ficticiamente a filmagem de um filme que consiste em encenar quadros, mas só se conclui graças à restituição de sua gênese, tornando-se retroativamente um esboço.

Pois, mais do que uma forma local, o esboço consiste em uma dinâmica, no sentido de que o princípio de estudo preparatório estende-se para além das entidades fílmicas que prolongam os modelos plásticos e literários.

Ao princípio de preparação, portanto de inacabamento constitutivo, alia-se efetivamente o de incompletude, determinado por valores simultaneamente éticos e políticos. O princípio de incompletude, como todas as dinâmicas que agem em Godard, provém de duas fontes antagônicas: por um lado, Robert Bresson e sua célebre fórmula: "Não mostrar todos os lados das coisas. Margem de indefinido"[13] e, por outro, Bertolt Brecht e seu *Me-ti, ou o livro das reviravoltas*, de 1937. "Me-ti dizia: 'É o mundo inteiro que faz a imagem nascer, mas a imagem não engloba o mundo inteiro. É melhor ligar os julgamentos à experiência do que a outros julgamentos, quando os julgamentos devem ter como objetivo dominar as coisas'. Me-ti era contra o procedimento que consiste em construir imagens muito completas do mundo."[14] A partir de 1967, Godard retoma com frequência a fórmula de Brecht, especialmente em seu manifesto "Que faire?", de 1970.

O esboço e a imagem que falta pertencem ambos ao repertório das formas de pedagogia crítica desenvolvidas pela obra de Godard. No seio desse repertório, *Reportage amateur* oferece provavelmente a ocorrência mais eufórica, talvez por constituir a manifestação mais prática e espontânea.

[Traduzido do francês por Tatiana Monassa]

13 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, ed. cit. 1993, p. 107.
14 Bertolt Brecht, *Me Ti, livre des retournements*, trad. francesa de Bernard Lortholary. Paris: L'Arche, 1979, p. 48.

EM BUSCA DE *SAUVE LA VIE (QUI PEUT)*, DE GODARD[1]

MICHAEL WITT

Em fevereiro de 1981, na 10ª edição do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam (ainda chamado Film International 1981), *Sauve qui peut (la vie)*, de 1979, foi exibido seis vezes. Godard preparou ainda, para um ciclo de conferências no Festival sobre a história do cinema, uma "edição especial" de seu filme rebatizada de *Sauve la vie (qui peut)* e projetada uma única vez.[2] Para realizá-la, Godard suprimiu algumas partes de uma cópia de *Sauve qui peut* e incorporou ao restante trechos de outros quatro filmes do acervo da distribuidora Film International, braço do festival.

Sabemos, por artigos da época (em especial, uma minuciosa descrição da estrutura desse filme de compilação feita por Charles Tesson, que assistiu à projeção), que os filmes interpolados por Godard em *Sauve qui peut* foram, pela ordem: *O velho e o novo* (*Staroye i novoye*, 1929), de Eisenstein e Alexandrov; *Cops* (1922), de Edward Kline e Buster Keaton; *La terra trema* (1948), de Visconti, e *O homem de mármore* (*Czlowiek z marmuru*, 1977), de Andrzej Wajda.[3] Desde a publicação do artigo de Tesson e de uns poucos mais aparecidos à época, *Sauve la vie* foi relegado a um quase completo esquecimento. Nenhum dos biógrafos recentes de Godard (Colin MacCabe, Richard Brody e Antoine de Baecque) se ocupou do filme. De Baecque foi o único a mencionar o experimento de Godard em Rotterdam, mas numa única frase, acompanhada de uma nota de rodapé contendo informações errôneas.[4] O único escrito no qual encontrei alguma referência a *Sauve la vie* após 1981 foi a biografia do fundador e diretor da Film International, Huub Bals, escrita por Jan Heijs e Frans Westra, *Que le tigre danse: Huub Bals, a biography*. (Amsterdam: Otto Cramwinckel, 1996). Nela, os autores assinalam de passagem a existência do filme ao discutirem o ciclo de conferências de Godard em Rotterdam (pp. 136-7).

A negligência em torno de *Sauve la vie* surpreende, pois o filme adquiriu certo estatuto mítico à época, especialmente entre aqueles que compareceram ao festival em 1981, mas não souberam da projeção, como o crítico Martin Auty.[5] Há várias explicações possíveis para essa desatenção: o filme foi exibido

1 Agradeço a Vinzenz Hediger o convite para colaborar com o ciclo de conferências sobre Godard realizado no Deutsches Filmmuseum em Frankfurt, em 2013, o que me motivou a levar adiante a pesquisa apresentada neste texto. Sou grato também a François Albera, Kathleen Dickson, Monica Galer, Mark Goodall, Joe Kreczak, Laura Mulvey, Regine Prange, Ian Shand, Mateus Araújo, Urs Spörri, Ronny Temme, Michael Temple, Rudolf van den Berg, Tom Vincent e Frans Westra pelas diversas ajudas que me prestaram.

2 Ver Martin Auty, "First of the Festivals", *Time Out (London)*, 27/02/1981, p. 2; Charles Tesson, "Rotterdam 81", *Cahiers du cinéma*, nº 322, abril de 1981, p. 46; Jean-Claude Biette, "Godard et son histoire du cinéma", *Cahiers du cinéma* nº 327 ("Le Journal des Cahiers"), set. de 1981, p. v. Auty é o único comentador a relatar que Godard deu ao filme de compilação o título de *Sauve la vie (qui peut)*. Como ele é assertivo a esse respeito, suponho que a informação seja correta.

3 Tesson, art. cit., p. 46.

4 De Baecque, *Godard: Biographie*. Paris: Grasset, 2010, pp. 676, 879, nº 11. Na nota, ele confunde e engloba em um só dois eventos que tinham ocorrido com um intervalo de quatro meses.

5 Segundo o qual "não tendo sido avisada com antecedência sobre a intervenção autoral, muita gente (inclusive eu) perdeu a lendária sessão" (art. cit., p. 2).

uma única vez, foi visto por poucos espectadores, foi objeto de poucos testemunhos escritos e foi desmontado em seguida (com a devolução dos rolos que o constituíam aos filmes de que provinham).

GODARD EM ROTTERDAM

O antecedente mais direto das conferências de Godard em Rotterdam foi o ciclo de conferências de Montreal, em 1978, ocasião em que ele procurou investigar a história do cinema justapondo catorze de seus filmes dos anos 1960 a uma série de outros filmes ou rolos escolhidos de outros filmes. O que inicialmente o motivou a levar adiante esse projeto foi a vontade de aprofundar a compreensão da relação entre sua obra e as descobertas de seus predecessores para revigorar sua prática de cineasta.[6] Em Montreal, Godard começou um tanto tateante, com programas duplos de filmes exibidos na íntegra, como *À bout de souffle* (1959) e *Fallen angel* (Preminger, 1945). No entanto, a partir da terceira conferência, ele se torna mais audacioso, mostrando pela manhã uma seleção de rolos de três a cinco filmes que a seu ver provocavam ressonâncias sugestivas com os seus exibidos à tarde (ou que o haviam ajudado, pelo que se lembrava, na época da filmagem). As projeções eram seguidas de uma palestra improvisada. Pela justaposição do material, Godard procurava criar aquilo a que chamou de "um fio condutor, como um filme, um tema musical".[7] Os filmes que ele selecionou para a terceira sessão em Montreal, dedicada ao tema "mulheres", foram *Nana* (Renoir, 1926), *A paixão de Joana d'Arc* (Dreyer, 1928), *Greed* (Stroheim, 1924), *O vampiro* (Dreyer, 1932), *Carmen Jones* (Preminger, 1954) e seu próprio *Vivre sa vie* (1962).[8] Não é preciso um grande exercício de imaginação para ver nessa e noutras montagens semelhantes que Godard criou em Montreal filmes de compilação virtuais cuja concepção e forma prenunciam *Sauve la vie*.

Dois anos após as conferências de Montreal, Monica Tegelaar convenceu a Rotterdamse Kunststichting (RKS, ou Fundação de Arte de Rotterdam) a fazer um investimento substancial no incipiente projeto de Godard sobre a história do cinema, o qual viria dar em *História(s) do cinema*.[9] A RKS estava estreitamente ligada à Film International, fundada por Huub Bals em 1972, por iniciativa do então diretor da RKS, Adriaan van der Staay. Tegelaar, que tinha se associado à Film International desde a sua implantação, passou a desempenhar um importante papel junto de Bals na programação e aquisição de filmes. Para Godard, o principal atrativo da colaboração com a RKS e da vultosa soma que ele receberia para realizar mais esse ciclo de conferências era a possibilidade de adquirir um aparelho de telecinagem que permitiria transferir imagens cinematográficas para vídeo e manipulá-las digitalmente.[10]

De acordo com a ideia inicial, Godard faria onze conferências/sessões de projeção, de dois dias cada, em Rotterdam, para cerca de quinze participantes escolhidos por Tegelaar e Bals, e isso resultaria na produção de dez videoteipes.[11] O grupo era formado principalmente por cineastas (Rolf Orthel, Frans van de Staak, Rudolf van den Berg e outros) e críticos holandeses (Hans Beerekamp, Pauline Terreehorst e outros). Dado o reduzido número de documentos disponíveis em arquivo sobre o ciclo,

---

6 Ver os comentários de Godard sobre o tópico em J.-L. Godard, "Les cinémathèques et l'histoire du cinéma", *Travelling*, nº 56-57, primavera de 1980, republicado em N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J. Williams e M. Witt (Dir.), *Jean-Luc Godard: Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006, p. 287.

7 J.-L. Godard, *Introduction to a true history of cinema and television*. Ed. and trans. by T. Barnard. Montreal: Cabose, 2014, p. 126.

8 Para uma discussão pormenorizada sobre as conferências de Montreal e Rotterdam, ver M. Witt, "Archaeology of Histoire(s) du cinéma", in J.-L. Godard, *Introduction to a true history of cinema and television*, p. xv-xix.

9 Monica Galer, entrevista com o autor, 01/09/2011. Galer é o sobrenome de solteira readotado mais tarde por Monica, mas preferi usar Tegelaar no corpo do texto, por ser este seu sobrenome mais conhecido na época.

10 Id., Ibid.

11 Rudolf van den Berg, entrevista com o autor, 18/06/2014; Heijs & Westra, Op. cit., p. 135.

a reconstituição da ordem e do número de palestras é um desafio. Jean-Claude Biette, escrevendo em setembro de 1981, menciona somente duas, enquanto Heijs e Westra relacionam três. Além disso, François Albera recorda algumas ocasiões em que Godard tinha agendado a produção de materiais para as palestras ou iria comparecer pessoalmente a elas, e então lhe pedia para levar alguns de seus alunos da escola de arte ao estúdio de vídeo de Pierre Binggeli em Genebra, onde gravavam debates improvisados sobre o cinema que Godard enviava para Rotterdam em videocassetes U-matic.[12]

Até onde pude averiguar, apenas os seguintes eventos tiveram lugar:

- 23/10/1980: primeira sessão (sem projeção).
- 4-5/12/1980: projeção, seguida de debate, de rolos de *O ano passado em Marienbad* (Resnais, 1961), *Viagem a Tóquio* (Ozu, 1953) e *A regra do jogo* (Renoir, 1939).
- Fevereiro de 1981: criação de *Sauve la vie (qui peut)*.
- 1981 (data exata desconhecida): criação por Godard, secundado por François Albera, de uma nova narrativa a partir de rolos de cinco filmes, entre eles *Cops*, *La terra trema* e *O homem de mármore*.[13]
- 19/06/1981: montagem de trechos de *O grito* (Antonioni, 1957), *Varieté* (E. A. Dupont, 1925) (conjectura), *Contos da lua vaga* (Mizoguchi, 1953), um filme mudo alemão desconhecido, *Umberto D* (De Sica, 1952) e *O velho e o novo*.

Minha pesquisa sobre as palestras sugere que Godard se envolveu pouco, desde o início. "Na verdade, ele não chegou a dar as palestras", disse-me simplesmente Tegelaar.[14] Esse juízo é reverberado por Van den Berg: "Ele mal se deu o trabalho de aparecer, e eu não consigo me lembrar de nenhuma observação reveladora".[15] Certa vez, Godard simplesmente não apareceu.[16] Na opinião de Albera, "o que importava, sobretudo, era receber os cheques".[17] Além disso, é preciso assinalar o impacto provocado por um grande incêndio ocorrido nos arquivos da Film International na noite de 18/02/1981, que destruiu cerca de 250 filmes, deixando pouco mais de uma centena de títulos à escolha de Godard para as sessões seguintes.[18] Finalmente, em dezembro de 1982, Godard informou à RKS que estava impossibilitado de concluir o projeto a contento e que se dispunha a reembolsar o investimento feito pela fundação.[19]

SAUVE LA VIE (QUI PEUT)

Retalhar a própria obra não é nada inabitual para Godard. Ele montou praticamente todos os *trailers* de seus filmes, dos quais costuma samplear trechos nos seus ensaios em vídeo. Já no início dos anos 1960, ele interpolava trechos de outros filmes aos seus (como a sequência de *A paixão de Joana d'Arc* em *Vivre sa vie*). Para localizar precursores de *Sauve la vie* na obra de Godard, vale lembrar de que ele já experimentara o método de macromontagem que estrutura o filme não só em suas conferências, mas também em filmes como *Un film comme les autres* (1968) e no emblematicamente intitulado *One plus one* (1968). Além disso, no fim dos anos 1970, quando preparava

12 E-mail de François Albera, 31/01/2014.
13 Albera não se recorda, nos seus e-mails de 31/01 e 17/02/2014, de que *O velho e o novo* ou *Sauve qui peut* tenham sido incluídos nessa ocasião.
14 Galer, entrevista com o autor, 01/09/2011.
15 E-mail de Rudolf van den Berg, 10/05/2014.
16 Van den Berg, entrevista com o autor, 18/06/2014.
17 E-mail de François Albera, 31/01/2014.
18 Heijs & Westra, Op. cit., p. 137.
19 Ibid., p. 151.

um projeto de filme (não realizado) sobre o papel da máfia na construção de Las Vegas e no surgimento de Hollywood, ele planejara incorporar fragmentos de filmes clássicos de Hollywood à narrativa ficcional,[20] tal como o cineasta brasileiro Júlio Bressane faria depois em filmes como *Tabu* (1982) e *Sermões* (1989).[21]

Não havia portanto mais que um passo entre as montagens com rolos de filmes para as conferências e a criação de um verdadeiro filme de compilação. Seja como for, *Sauve la vie* muda de patamar e constitui um experimento único não só na obra de Godard como talvez na história do cinema.[22] Para apreciar a ordenação de suas partes, seria útil lembrar primeiro a estrutura de *Sauve qui peut*. Em sua forma original, este se dividia em seis partes, numeradas de -1 a 4, as três principais (1, 2 e 3), que se seguem ao prelúdio de duas partes (-1 e 0), aparecendo associadas a um tema designado como tal – "O imaginário", "O medo" e "O comércio" –, e a cada um dos três protagonistas: Denise (Nathalie Baye), Paul (Jacques Dutronc) e Isabelle (Isabelle Huppert). A parte mais longa do filme é "O comércio", e os vários fios da narrativa se juntam no *finale*, intitulado com propriedade "A música".

Para compor a compilação de *Sauve la vie*, Godard descartou o prelúdio, mas usou a maior parte de "O imaginário", "O medo" e "A música" junto com as sequências de abertura e desfecho de "O comércio". E então interpolou a tais trechos sequências escolhidas de outros quatro filmes. Eis o testemunho crucial de Charles Tesson sobre a composição do filme:

> Começamos com "O imaginário", Nathalie Baye no campo, a oficina tipográfica, corte para procissão em *A linha geral* e a sequência da desnatadeira. Retorno a Dutronc sem Duras, a refeição com a filha, e, em seguida, com N. Baye, a questão do apartamento. Então, Keaton surge de imprevisto (em *Cops*), apanha os móveis, encarrega-se da mudança e atravessa a cidade de um extremo a outro. "O comércio": Dutronc e Huppert no hotel, e o tempo todo o pequeno anúncio do apartamento de quatro cômodos. "O comércio" (continuação): um excerto de *La terra trema*, a longa conversa entre os dois irmãos, em que um deles decide se vender à máfia. "O comércio" (ainda), com a cena do escritório dirigido por Roland Amstutz, em seguida entra Huppert no momento em que Dutronc se atira sobre Nathalie Baye. Entra *O homem de mármore*: material de arquivo sobre a ascensão de Birkut (instalação dele e da mulher num apartamento) e sua queda. Em seguida, Krystyna Janda vai encontrar um cineasta (a quem vemos, ao contrário de Duras) no aeroporto. Depois disso, o filme termina com a queda de Dutronc, atropelado por um carro.[23]

Esta descrição de Tesson, combinada com o exame das cópias da Film International, hoje depositadas no arquivo do EYE Film Institute Netherlands, permitiu-me visualizar a estrutura de *Sauve la vie (qui peut)* e, em seguida, arriscar uma reconstituição digital do filme, utilizando o *software* de edição Final Cut Pro.

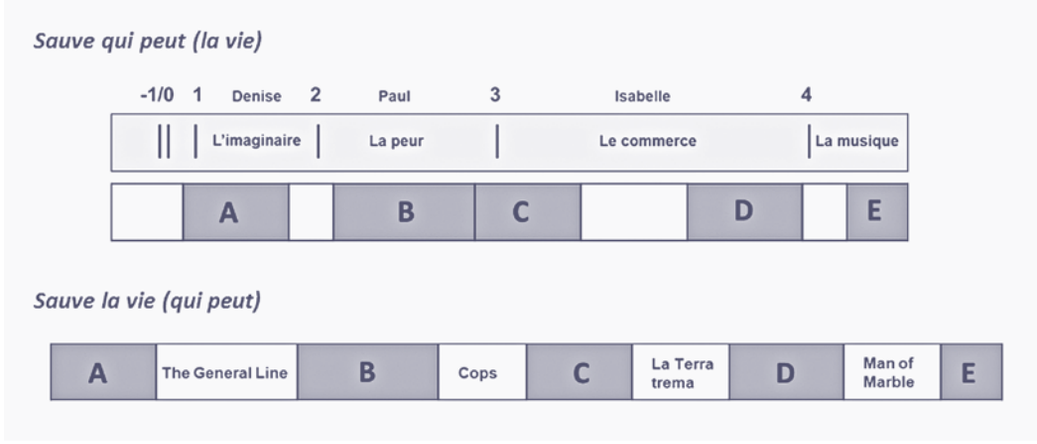
---

20 Ver dois textos anônimos publicados sob o título "Demain" em *Cinéma français*, nº 22, p. 3-4, e nº 24, p. 7.

21 Agradeço a Mateus Araújo por ter me chamado a atenção para esses filmes de Bressane.

22 Em e-mails de 31/01 e 17/02/2014, François Albera recorda que Godard tentou realizar outro experimento similar mais adiante, ainda em 1981, usando alguns dos mesmos filmes-fonte utilizados em *Sauve la vie*. Ele não se lembra da data precisa do evento, provavelmente posterior à projeção de *Sauve la vie*, pois a sessão teria acontecido depois (e não antes) do incêndio já mencionado, que ocorreu três dias após o fim do festival em que *Sauve la vie* foi exibido.

23 Tesson, art. cit., p. 46.



A ESTRUTURA DE *SAUVE QUI PEUT* E A DE *SAUVE LA VIE*

OS FILMES-FONTE

Embora eu pudesse visionar cópias de todos os filmes que Godard combinou para fazer *Sauve la vie* no arquivo do Instituto EYE, era difícil garantir que essas são de fato as que ele usou. Somente duas das cópias arquivadas que visionei – *O velho e o novo* e *O homem de mármore* – eram em 35 mm. As outras (*Sauve qui peut*, *Cops* e *La terra trema*), únicas cópias desses três filmes existentes no arquivo, eram todas em 16 mm. Já a cópia de *O velho e o novo* não deixa dúvidas – o rolo em questão coincide exatamente com a sequência utilizada em *Sauve la vie*. O caso de *O homem de mármore* é mais complicado, pois os rolos do filme duram cerca de vinte minutos cada, e o operador teria assim de iniciar a projeção na metade do segundo rolo. Quanto às cópias em 16 mm, embora nenhum motivo impedisse Godard de adotar uma combinação de cópias e projetores em 16 mm e em 35 mm,

OS FILMES-FONTE NO ARQUIVO DO EYE FILM INSTITUTE NETHERLANDS, SETEMBRO DE 2013

os filmes em 16 mm costumam ser distribuídos em carretéis bem mais longos que os de 35 mm, de modo que também nesse caso somente alguns segmentos dos carretéis poderiam ter sido usados.

Minha maior dúvida diz respeito à cópia do próprio *Sauve qui peut*. O arquivo do Instituto EYE dispõe de uma única cópia do filme, para exibição comercial em dois rolos e com legendas em holandês, proveniente da Film International. Suspeito que Godard não tenha usado essa cópia, mas uma em 35 mm – em parte, porque teria sido tecnicamente complicado projetar cinco sequências diferentes tiradas de dois carretéis de 16 mm. Mais significativamente, a terceira sequência de *Sauve qui peut* descrita por Tesson ocupa o fim de um carretel e o início do seguinte na cópia em 16 mm, exigindo assim dois projetores para exibi-la na íntegra. Logo, é bem mais provável que Godard tenha usado segmentos de cada um dos cinco rolos de uma cópia em 35 mm, já que os conteúdos dos rolos de 35 mm, e seus cortes também, coincidem muito mais naturalmente com as sequências descritas por Tesson.[24]

Cumpre examinar agora os filmes que Godard intercalou em *Sauve qui peut*, a começar por *O velho e o novo*. Como já indicamos, o terceiro rolo da cópia do filme (em 35 mm, muda e não legendada) depositada no arquivo do Instituto EYE coincide exatamente com o terceiro "ato" do filme, o qual também corresponde perfeitamente à descrição da sequência por Tesson. O "ato" em questão compreende a procissão religiosa dos camponeses seguida pela famosa sequência da desnatadeira, com sua mescla arrebatadora de montagem rápida, efeitos de luz espetaculares, cartelas com números e imagística orgástica. Na estrutura de *Sauve la vie*, verifica-se uma notável simetria temática entre a imagística erótica da cena da desnatadeira (segunda sequência do filme de compilação) e a *mise-en-scène* de engrenagem sexual na cena da orgia administrada pelo homem de negócios (proveniente de *Sauve qui peut*), que constitui sua sétima sequência.

INÍCIO DO TERCEIRO ROLO DE *O VELHO E O NOVO* VISIONADO EM UMA MOVIOLA STEENBECK NO ARQUIVO DO EYE FILM INSTITUTE NETHERLANDS

24 Essas observações se baseiam nas minhas inspeções de uma cópia em 16 mm de *Sauve qui peut* na moviola Steenbeck do Instituto EYE e da cópia em 35 mm da distribuidora Artificial Eye, no arquivo do BFI.

Eisenstein constitui uma referência de longa data para Godard. Sua figura sobressai em *História(s) do cinema*, em que nove de seus filmes foram sampleados, inclusive *O velho e o novo*.[25] Eis um exemplo de como *Sauve la vie* funcionou como um laboratório para *História(s) do cinema*; no primeiro episódio da série, *Todas as história(s)*, Godard presta tributo ao dinamismo da cinematografia russa pós-revolucionária, exemplificada aqui pelos rostos extáticos dos membros do coletivo agrário da mesma sequência da desnatadeira de *O velho e o novo*, maravilhados diante da potência e do rendimento da nova máquina.

O fascínio de Godard por *O velho e o novo* vem de muito antes de seu uso em *Todas as história(s)*, e mesmo de *Sauve la vie*. Já no *script* em vídeo para o *Scènario de Sauve qui peut (la vie*), ele evocava o filme (pelo título original, *A linha geral*) como uma importante referência, caracterizando a personagem de Denise em termos de uma jornada de exploração do desconhecido e de investigação do que se passa "atrás da linha geral". São muitos os motivos pelos quais esse filme atraiu Godard na época: ele é o único de Eisenstein a tratar de um objeto contemporâneo; sua forma é altamente experimental; os temas da cidade e do campo e da relação amor-trabalho repercutiam diretamente nas preocupações de Godard. O filme também proporciona uma eloquente lição de como filmar a natureza, em particular os animais, e, nesse sentido, ecoa fortemente em *Sauve qui peut*, especialmente nos planos de vacas e cavalos, na breve sequência em que um trator ara o campo e na cena (reutilizada em *Sauve la vie*) que mostra Denise visitando a sala de ordenha em uma fazenda.

Buster Keaton é outra importante presença em *História(s) do cinema*, em que cinco de seus filmes são citados, embora não *Cops*. A sequência usada por Godard é a da primeira metade do filme, pontilhada de efeitos cômicos, em que assistimos às reviravoltas do destino de Buster em seu afã por tornar-se um "poderoso homem de negócios". A única cópia de *Cops* existente no acervo do Instituto EYE é da Monopol Apollofilm, de Praga, em 16 mm, sem som e com letreiros em tcheco legendados em holandês. Por ser a única, como a de *O velho e o novo*, é bem provável que seja a mesma utilizada por Godard em 1981. Admitindo-se ter sido esse o caso, e visto que o filme todo cabe num único carretel, é difícil determinar com precisão em que altura Godard cortou de *Cops* de volta para a terceira sequência de *Sauve qui peut*. Segundo a descrição de Tesson, é provável que o tenha feito imediatamente após a tentativa de Buster de reanimar seu cavalo exausto com uma intempestiva visita ao dr. Smith, "especialista em glândula de bode". Essa cena conclui a primeira fase da narrativa e precede o letreiro que anuncia o desfile da força policial, que ocupará a segunda metade do filme.

A importância temática de *Cops* para *Sauve la vie* reside em seu modo de tratar o amor, as diferenças de classe, o dinheiro e as pessoas comuns equilibrando o orçamento em situações de aperto econômico. Sob esse aspecto, *Cops* se aproxima de *La terra trema*, com o qual mantém afinidades reveladoras. Entretanto, há outras considerações importantes. Em entrevistas à época de *Sauve qui peut*, Godard evocou Keaton em várias oportunidades (ao lado de Charlie Chaplin, Harry Langdon e Jerry Lewis), expressando grande admiração pelo modo como esses diretores e atores cômicos trabalhavam o espaço, pela precisão geométrica da composição dos planos, pelo desvelo com o enquadramento e, sobretudo, pelo *timing* e destreza de seu estilo de atuação: a rigorosa coreografia dos números e, fundamentalmente, a habilidade em operar bruscas mudanças de andamento, num vai e vem entre a cadência e os ritmos do movimento normal e a gesticulação extravagante. "Era ao representar que eles faziam ritmos diferentes", no dizer de Godard.[26] Vale lembrar, a propósito, que

25 Para uma discussão complementar sobre a presença e a função dos filmes de Eisenstein, Keaton e Visconti em *História(s) do cinema*, ver M. Witt, *Jean-Luc Godard, Cinema historian*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

26 J.-L. Godard, "Propos rompus", *Cahiers du cinéma*, nº 316, out. 1980, incluído em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, (ed. par A. Bergala). Paris: Cahiers du cinéma/Éd. de l'Étoile, 1985, p. 461. Ver também as reflexões de Godard sobre esse tópico em *The Dick Cavett Show*, PBS, outubro de 1980.

Sauve qui peut, tal como a série de televisão anterior *France tour détour deux enfants* (1977-1978), é em parte um filme sobre o corpo humano. Informados pelo conhecimento dos estudos pré-cinematográficos sobre o movimento, bem como pela teoria e prática da câmera lenta em cineastas como Jean Epstein e Dziga Vertov, Godard e Miéville procuraram em *France tour détour* tirar partido da variação de velocidades para investigar a programação do corpo, esquadrinhar o condicionamento do pequeno homem enquanto vassalo do capitalismo e realçar momentos de inconformismo e resistência.[27]

A inserção da sequência de *Cops* no corpo de *Sauve la vie* constitui um bom exemplo da reflexão prévia que Godard parece ter aplicado à composição do filme de compilação. Essa sequência entra logo após a cena de *Sauve qui peut* que mostra o público fazendo fila para assistir a *Luzes da cidade* (Chaplin, 1931), outro filme que é uma demonstração explícita das propensões do corpo para a dança no cinema. Vendo *Sauve la vie*, temos a impressão de que *Cops* tomou o lugar de *Luzes da cidade* e de que, ao iniciar-se a sequência, entramos subitamente no cinema que víamos por fora (no excerto de *Sauve qui peut*), como se assistíssemos agora a *Cops* com a plateia ficcional de *Sauve qui peut*. Essa impressão é reforçada pelos protestos, na sequencia de *Sauve qui peut*, do espectador exaltado diante da falta de som no cinema, o que leva diretamente ao silêncio de *Cops*.

Sauve la vie estabelece uma série de correspondências sugestivas entre *Sauve qui peut*, *Luzes da cidade* e *Cops*, em especial, por meio da exploração de uma gama expandida do gesto partilhada pelos três. No contexto da busca godardiana de uma investigação sobre a programação do corpo, tal como realizada em *France tour détour* e *Sauve qui peut*, entende-se por que atores como Keaton e Chaplin constituíam referências tão valiosas para ele – a imprevisibilidade e radicalidade de seus gestos oferecem a possibilidade de uma transgressão corporal no âmbito dos ritmos e da velocidade de projeção normais do cinema. O interesse de Godard por Keaton e Chaplin, explicitado em *Sauve qui peut* e *Sauve la vie*, culminou na acentuada dimensão de comédia-pastelão de seu filme seguinte, *Passion*. Essa relação também é reveladora do quanto *Sauve la vie*, nascido entre *Sauve qui peut* e *Passion*, foi um caderno de esboços para o último, tanto quanto uma reflexão crítica sobre o primeiro.

Quanto a *La terra trema*, Visconti foi uma referência fundamental para Godard desde o início. O filme é citado três vezes em *História(s) do cinema*, onde o neorrealismo tem papel crucial no pensamento de Godard. Não há exagero em afirmar que a função do filme em *Sauve la vie* é um tanto evidente, e basta portanto evocar aqui seu estatuto de narrativa com inflexão documental sobre pessoas comuns confrontadas com dilemas quase insolúveis em situações de aperto econômico. Como no caso de *Cops*, a única cópia de *La terra trema* existente no acervo do Instituto EYE é uma cópia para exibição comercial em 16 mm com legendas em holandês. Mais uma vez, por ser a única proveniente da Film International, é bem provável que se trate da mesma utilizada por Godard em 1981.

Segundo Tesson, a sequência usada por Godard é a da longa conversa entre os irmãos 'Ntoni e Cola (Antonio e Giuseppe Arcidiacono), pouco antes deste último se decidir a deixar sua Sicília natal. O terceiro rolo da cópia citada começa com a rápida cena mostrando o encontro de Cola com um misterioso forasteiro na praia, que leva à longa e angustiante sequência da conversa entre os irmãos. Se foi essa a cópia utilizada por Godard, seria lógico que o início da sequência coincidisse com o do rolo. Entretanto, como o rolo de 16 mm dura bem mais que o trecho utilizado (a exemplo do que ocorria em *Cops*), não é possível estabelecer com certeza em que altura Godard concluiu a sequência. Um ponto provável, de modo a evitar que a sequência se tornasse longa demais, seria imediatamente após a conversa entre os irmãos, logo após 'Ntoni dizer a Cola que eles devem permanecer na aldeia natal e lutar (a contar do início do rolo, a sequência teria duração de pouco mais de dez minutos). É possível

27 Ver M. Witt, "Altered motion and corporal resistance in *France tour détour deux enfants*", in M. Temple, J. S. Williams & M. Witt, *For Ever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2004, pp. 200-213.

que Godard tenha deixado a projeção do rolo se prolongar um pouco, talvez até o momento em que Cola, observado por 'Ntoni, se reúne com o forasteiro e sua roda em um café, na manhã seguinte (o que daria à sequência uma duração de pouco mais de catorze minutos).

INÍCIO DO TERCEIRO ROLO DE *LA TERRA TREMA* VISIONADO EM UMA MOVIOLA STEENBECK NO ARQUIVO DO EYE FILM INSTITUTE NETHERLANDS

Por fim, devo me ocupar de *O homem de mármore*, um filme relativamente novo à época de *Sauve qui peut*. Depois de ganhar o Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Cannes em 1978, o filme provocou um aceso debate na França, com os *Cahiers du cinéma* publicando no nº 295 (dez. 1978) duas resenhas divergentes escritas por Jean-Paul Fargier e Serge Daney.[28] Fargier desqualificou o filme como superficial, pretensioso e repleto de personagens inexpressivos (p. 40). Daney, pelo contrário, ponderou que *O homem de mármore* não deveria ser julgado segundo os mesmos critérios que se poderia aplicar a um filme comparável realizado a salvo das restrições então impostas pela propaganda e pela censura polonesas, argumentando em seguida que a aposta do filme era a salvação do cinema em um país cuja população há muito perdera a fé na capacidade dos filmes de dizerem a verdade (p. 43).

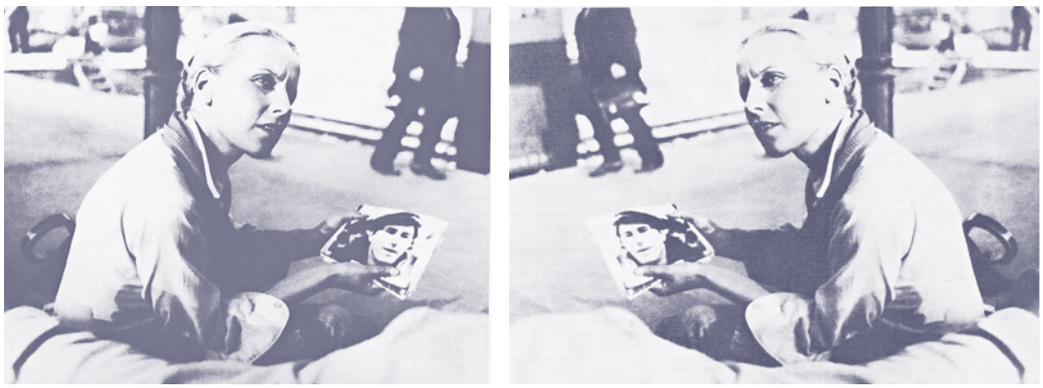
Esses dois artigos foram apenas o começo. Três meses mais tarde, os *Cahiers* retornaram ao assunto dedicando treze páginas a uma mesa-redonda sobre o filme com a participação do historiador François Géré, do filósofo Jacques Rancière, do sociólogo e ativista político Robert Linhart e de dois membros do conselho editorial da revista, Pascal Bonitzer e Jean Narboni.[29] Todos julgaram que o filme apresentava aspectos interessantes ou importantes. Narboni se mostrou mais cético, enquanto Linhart se lançou a uma ardente defesa daquilo que a seu ver constituía a ambição e o significado histórico do filme. Para ele, tratava-se de um marco na representação cinematográfica da Europa do

28 Respectivamente, "L'homme de marbre (Andrzej Wajda)" 1 e 2, pp. 40-4.

29 Bonitzer, P., Géré, F., Linhart, R., Narboni, J., e Rancière, J. "Table ronde: l'homme de marbre et de celluloïd", *Cahiers du cinéma*, nº 298, março de 1979, pp. 16-29.

Leste, do stalinismo e do culto polonês do "operário-modelo", de inspiração stakhanovista, criando uma nova maneira de representar a Europa do Leste do pós-guerra e abrindo uma brecha que, por sua vez, daria ensejo a um discurso mais complexo e matizado sobre o assunto no futuro.[30]

Em maio de 1979, Godard organiza a convite da revista o número 300 dos *Cahiers du cinéma*, para o qual produz um longo ensaio visual sobre *O homem de mármore* e *Outubro* (Eisenstein, 1928). O ensaio constituía uma reflexão sobre o filme de Wajda e um manifesto por uma nova forma de crítica iconográfica do cinema; era também uma intervenção direta no debate promovido pela revista. Godard recortou e reciclou algumas imagens que ilustravam o debate, especialmente um *still* de Agnieszka, tendo nas mãos uma foto do operário da construção Mateusz Birkut (Jerzy Radziwilowicz), objeto de seu filme-dentro-do-filme. Godard inverteu a foto original, e com ela a linha de visada de Agnieszka, técnica que ele tem usado bastante, com imagens em movimento ou estáticas, inclusive em *História(s) do cinema*, como um procedimento para facilitar o diálogo entre as imagens.



STILL DE *O HOMEM DE MÁRMORE* USADO PARA ILUSTRAR A MESA-REDONDA SOBRE O FILME NO Nº 298 DOS *CAHIERS DU CINÉMA* (MARÇO DE 1979) E REUTILIZADO (INVERTIDO) POR GODARD NO NÚMERO ESPECIAL DOS *CAHIERS* (300) ORGANIZADO POR ELE DOIS MESES DEPOIS

Em seu ensaio visual, Godard praticamente deixou de lado o tema da mesa-redonda. O principal tópico que manteve tinha sido um dos pontos fundamentais de discussão nas resenhas de *O homem de mármore* inicialmente publicadas nos *Cahiers* – a atuação insólita de Krystyna Janda. Fargier tinha se exasperado diante do que lhe pareceu a frenética hiperatividade da atriz, vendo-a como uma máscara para a inconsistência fundamental de seu personagem.[31] Godard também se surpreendeu com aquilo que denominou a "atuação terrivelmente exagerada" de Janda,[32] e seu interesse por esse aspecto do filme chega a ser explicitado no subtítulo do ensaio: "Como atua Krystyna Janda".

Como em Chaplin e Keaton, a atração do estilo de representação de Janda para Godard residia indubitavelmente no modo como ele repercutia a sua busca por ritmos corporais originais e por um novo vocabulário do gesto. Nesse sentido – como em Chaplin e Keaton novamente –, *O homem de mármore* anuncia *Passion*, e, de fato, no primeiro tratamento do filme, escrito em janeiro de 1981 (mês anterior à projeção de *Sauve la vie*), Godard assinalou os filmes de Wajda como referências importantes para seu longa seguinte.[33] Além disso, em um tratamento ulterior de texto-imagem

30 Linhart, in ibid., pp. 24-25.

31 Ver Fargier 1978, p. 40.

32 J.-L. Godard, "Voir avec ses mains: Comment joue Krystina Janda", *Cahiers du cinéma*, nº 300, mai 1979 (número organizado por Godard), p. 56.

33 J.-L. Godard, "Passion: Premiers éléments", in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Ed. cit., p. 485. Além de *O homem de mármore*, Godard provavelmente se referia aqui aos filmes de Wajda *Bez znieczulenia* (*Tratamento rude*, 1978) e *Panny z Wilka* (*As donzelas de Wilko*, 1979), que haviam sido exibidos no festival Film International 1980, evento a que ele e Wajda compareceram.

para *Passion* datado de 15/03/1981 (um mês após a projeção), encontramos traços persistentes do ensaio visual e das reflexões sobre *O homem de mármore*, ao lado de amplas evidências do impacto do filme de Wajda sobre seu projeto em andamento – quanto mais não seja, na pessoa do próprio Jerzy Radziwilowicz, que mais adiante interpretaria o papel do cineasta Jerzy em *Passion*. Em relação ao material, algumas das fotos de Radziwilowicz que Godard reciclou no tratamento para *Passion* lhe eram conhecidas dos documentos com os quais já lidara, inclusive uma da mesa-redonda dos *Cahiers*.

A cópia em 35 mm de *O homem de mármore* depositada no Instituto EYE vem da Film International. Como já observamos, a sequência descrita por Tesson corresponde à segunda metade do segundo rolo do filme e dura pouco mais de dez minutos. Nela, acompanhamos Agnieszka da saleta de projeção onde ela assistia a materiais de arquivo sobre Birkut até o aeroporto, onde ela espera entrevistar o aclamado cineasta Jerzy Burski (T. Lomnicki). A sequência e o rolo terminam com Burski e Agnieszka deixando o aeroporto num carro. Esse segmento de *O homem de mármore* contém vários exemplos da atuação nervosa de Janda, inclusive a cena em que ela desfere um violento pontapé no queixo de seu engenheiro de som. Também constitui mais um exemplo de sequência que parece ter sido cuidadosamente escolhida para harmonizar com *Sauve qui peut* – o rolo se inicia com um trecho de cinejornal mostrando Birkut e sua esposa Hanka Tomczyk (K. Zachwatowicz) entrando em seu novo apartamento em Nowa Huta, cena que apresenta surpreendente continuidade com a procura de apartamento por Isabelle no filme de Godard.

RECEPÇÃO

São raros os testemunhos de primeira mão sobre a recepção de *Sauve la vie*. Em artigo publicado sete meses após o evento, Jean-Claude Biette escreveu que o filme era notável, embora sua formulação ("A experiência, ao que parece, foi empolgante") sugira que ele não estava na sessão.[34] Era evidente, porém, que ele a discutiu com alguns dos espectadores que estiveram, pois assinala que o debate após a projeção foi meio tumultuado, e que Godard foi alvo de ataque dos jornalistas, talvez por sua recusa em assumir uma postura convencional de "professor".

Segundo Charles Tesson, que esteve na sessão, Godard disse mais tarde que se sentira como se estivesse assistindo a televisão, mudando de canal a cada dez minutos.[35] Ao invés de repertoriar as correspondências entre os fragmentos que compunham o filme, Godard preferiu discorrer sobre um dos temas que lhe eram caros à época: a importância da relação amor-trabalho e seu divórcio nas sociedades capitalistas. Eis como Tesson relatou os comentários de Godard sobre *Sauve la vie* após a projeção, seguidos de suas próprias reflexões:

> Godard prefere falar, a partir de seu filme, de trabalho e amor; e, em Eisenstein, Keaton e Birkut, de amor ao trabalho. E também constatar "o mal que o amor faz ao amor". Dessa experiência, guardo a estranha impressão, em uma hora e meia (nove vezes dez minutos, ou seja, a duração de *Sauve qui peut*) de ter visto *todo* o filme. Uma travessia genealógica e geológica. A sensação, pela primeira vez, de ter visto um filme (e é bem esse o caso) segundo os seus planos de fragmentação.[36]

34 Biette, art. cit., p. v.
35 Tesson, art. cit., p. 46.
36 Ibid. Minha pesquisa indica que a duração das sequências e o tempo total de projeção do filme referidos por Tesson são apenas estimativas aproximadas.

O tema dominante da relação amor-trabalho que Godard identifica aqui é entrecruzado por alguns temas secundários: a fragilidade das relações humanas interpessoais; o contraste entre a vida urbana e a rural; a dependência econômica e a vulnerabilidade do indivíduo no contexto das sociedades de consumo capitalistas; os papéis sociais e a representação cinematográfica de homens e mulheres; e as ambições e fracassos históricos das experiências coletivas de idealização e implementação de estruturas políticas alternativas.

Empreender uma análise exaustiva de *Sauve la vie* demandaria um artigo à parte. Uma referência fundamental para a discussão seria Robert Linhart, com quem e sobre quem Godard, no fim dos anos 1970, tentara produzir uma série televisiva intitulada *Travail*, dedicada a uma história "eminentemente visual" do trabalho.[37] Há muito a dizer sobre a relação de Godard e Linhart, com quem ele já trabalhara no jornal de esquerda radical *J'accuse*, ainda nos anos 1970, e cujo nome adotaria mais tarde para sua *persona* de entrevistador fora de campo em *France tour détour*.[38] A presença de Linhart em *Sauve la vie* se faz sentir indiretamente por meio de sua contribuição para a mesa-redonda dos *Cahiers* sobre *O homem de mármore*, e diretamente por meio de seu livro *L'établi* (Paris: Minuit, 1978), do qual Godard citara uma longa passagem sobre a realidade do dia a dia na linha de produção industrial na trilha sonora de *Sauve qui peut* (na cena ambientada na redação do jornal regional), a qual reaparece na sequência de abertura do filme de compilação. A sequência evoca o trabalho de Godard em *J'accuse*, bem como suas tentativas posteriores de criar uma nova espécie de cinejornal – projeto no qual Linhart também estava envolvido.[39] A citação de *L'établi* em *Sauve qui peut* ocupa alguns planos, um dos quais surpreendente, de Michel Piaget (Michel Cassagne) compondo manualmente uma caixa de tipos na oficina de impressão do jornal. O processo de composição é realçado e dissecado pela alteração de velocidades, enquanto na trilha sonora ouvimos a seguinte passagem do livro de Linhart:

> Alguma coisa no corpo e na cabeça resiste contra a repetição e o nada. A vida: um gesto mais rápido, um braço que cai intempestivamente, um passo mais lento, uma lufada de irregularidade, um movimento em falso [...]; tudo aquilo em virtude do qual, no derrisório quadrado de resistência contra a eternidade vazia que é o posto de trabalho, ainda existem acontecimentos, mesmo minúsculos, ainda existe um tempo, mesmo monstruosamente distendido. O mal-estar, o deslocamento vão, a súbita aceleração, [...] a mão que torna a repetir o gesto, o esgar, o "desengate", é a vida que torna a engatar. Tudo aquilo que, em cada um dos homens da linha de produção, exclama silenciosamente: "Eu não sou uma máquina!". (p. 14)[40]

Essa passagem fornece uma epígrafe sucinta para a obra de Godard dos anos 1970, e a associação do texto às imagens da composição de tipos constitui um sumário conciso do seu discurso sobre a linguagem escrita, em geral, e de sua crítica ao jornalismo convencional, em particular. Além do mais, a evocação da violência e da monotonia da linha de produção e, no entanto, também da capacidade do indivíduo de evitar a sujeição completa aos ciclos e repetições de semelhante trabalho fazem dela um pós-escrito apropriado para *Sauve qui peut*, bem como para *Sauve la vie*. De fato, a definição de

37 Este foi um dos dois projetos que Godard tentou levar a efeito no final dos anos 1970, em colaboração com o Institut National de l'Audiovisuel (INA). O outro foi *História(s) do cinema*. Ver sua entrevista a J. L. Douin e A. Rémond, "Godard dit tout", *Télérama*, nº 1.486, 8-14/07/1978, p. 4.

38 Tratei com mais detalhe da relação de Godard e Linhart e da dívida daquele para com este nos meus "Godard dans la presse d'extrême gauche", in *Jean-Luc Godard: Documents*, Op. cit., pp. 165-173, e "On and Under Communication", in T. Conley e T. J. Kline (Ed,), *A companion to Jean-Luc Godard*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 318-350.

39 Além de Godard e Linhart, outras pessoas envolvidas no projeto foram Anne-Marie Miéville, François Albera, o cineasta Francis Reusser e o jornalista Philippe Gavi. Jean-Pierre Gorin também veio à baila como virtual colaborador. E-mails de François Albera, 31/01 e 17/02/2014.

40 Godard omitiu frases de Linhart indicadas aqui entre colchetes.

"vida" em termos daquilo que elude as pressões da normalização social e resiste a elas nos proporciona uma definição lapidar do sentido de "a vida" nos títulos de ambos os filmes. Enquanto *Sauve qui peut*, a exemplo de *France tour détour*, buscara evidências de tal vida na decomposição do movimento humano pelas alterações de velocidade, *Sauve la vie* levou adiante a busca mediante novos recursos: a incorporação dos ritmos irregulares, imprevisíveis (e, no contexto em questão, visceralmente transgressivos e vitais) dos estilos de representação de Keaton e Janda.

CONCLUSÃO

O artigo de Tesson seguido pelo exame das cópias arquivadas dos filmes permitiu uma reconstituição digital de *Sauve la vie,* exibida pela primeira vez no Deutsches Filmmuseum, em Frankfurt, em junho de 2013, e posteriormente no Birkbeck Cinema, em Londres, em novembro de 2013, e no National Media Museum, em Bradford (Reino Unido), em maio de 2014. Em todas as ocasiões, ela despertou considerável interesse, em parte pela singularidade de sua forma e também porque os espectadores se surpreenderam ao descobrir uma obra de longa-metragem de um expoente do cinema contemporâneo que tinha passado completamente despercebida. Na versão digital, no entanto, não me foi possível reproduzir algumas das características do original que julgo importantes, como os letreiros em tcheco de *Cops*. Em algum momento do futuro, espero recriar *Sauve la vie* no ambiente de uma sala de cinema utilizando as cópias do arquivo do Instituto EYE. Em janeiro de 2014, enviei a Godard uma cópia em DVD acompanhada de algumas questões, mas ele não respondeu.

Não pretendo fazer nenhuma reivindicação bombástica quanto à importância de *Sauve la vie*. Entretanto, dado o grau de negligência que cercou as atividades de Godard em Rotterdam e a luz desfavorável sob a qual se costuma relembrá-las, se é que ainda o são, vale a pena afirmar que *Sauve la vie* constitui indubitavelmente a montagem experimental mais ousada e inventiva tentada por Godard desde o projeto das conferências de Montreal três anos antes. Não se trata de uma obra-prima perdida e irretocável, mas da obra esquecida de um grande cineasta, experimento notável tanto na carreira de Godard quanto na história do cinema em geral. Como Tesson observou à época da projeção original, a compilação também apresenta grande coesão como filme. Além disso, descontado o seu interesse como criação autônoma, ela nos proporciona um *insight* revelador dos métodos de trabalho de Godard, em particular seu uso da montagem como ferramenta produtiva para pensar e ativar o pensamento. Finalmente, a descoberta de *Sauve la vie* põe em relevo a conexão concreta entre a investigação da história do cinema por Godard e sua prática de cineasta nos anos 1980, restaurando um elo importante, porém perdido até então, entre seus experimentos à base de celuloide com trechos de filmes em Montreal e Rotterdam e, mais tarde, sua prática videográfica voltada para a história do cinema, da qual nos achamos agora bem mais inteirados por meio de *História(s) do cinema* e obras afins.

[Traduzido do inglês por Hugo Mader]

POTÊNCIAS DO MEIO

RAYMOND BELLOUR

Potência da palavra (1988) é um filme industrial de 25 minutos, encomendado pela France Telecom a Jean-Luc Godard como parte de uma campanha publicitária. É muito pouco conhecido e pouco exibido, tanto no cinema quanto na televisão. Para além de retrospectivas, é preciso que haja eventos consagrados a Godard para que se decida eventualmente projetá-lo. Na França, ele recebeu alguns comentários críticos de autores apaixonados por Godard, como Jean-Louis Leutrat e Jacques Aumont, e de um cineasta que segue sendo crítico como Luc Moullet, para quem ele "consta entre os dez filmes da história do cinema".[1]

Podemos imaginar que no instante em que Godard, dentro de um escritório da France Telecom, segurou nas mãos uma foto de um céu salpicado de nuvens, ao mesmo tempo estampado e atravessado por um logotipo de geometria leve e dominadora, ele tenha tido a visão simultânea de duas imagens, e que isso tenha sido suficiente como ideia para um filme. De um lado, o logotipo torna-se o satélite sugerido por sua forma, com sua massa vibrante de palavras arremetendo-se de uma margem da Terra à outra. De outro, a imagem de um rosto de mulher vem preencher o céu no lugar do logotipo, metamorfoseando-se ao sabor do suposto movimento das nuvens, graças às transformações instantâneas que o vídeo favorece. Podemos imaginar também que, tendo essas duas imagens como base, tenha despontado em Godard a lembrança de duas histórias cujo cruzamento interceptaria obliquamente dois séculos para exprimir o destino das almas e dos corpos através da odisseia da matéria, de modo a reconquistar a potência única do cinema e de sua história na virtualidade dos novos poderes da imagem.

Godard disse e redisse que o cinema deve tudo à montagem, seu "*beau souci*"[2] (é o título de um artigo seu de 1956). Em suas *História(s) do cinema*, ele disse também que o cinema era uma arte

1 Luc Moullet, "Le film cosmique", *Bref*, n° 68, set.-out. de 2005, pp. 38-39.

2 O autor refere-se ao artigo "Montage, mon beau souci" (*Cahiers du cinéma*, nº 65, dezembro de 1956). A expressão "*mon beau souci*", dificilmente traduzível em português, significa algo como "meu bom problema" ou "minha boa preocupação". (N.D.T.)

do século XIX consumada no decorrer do século XX. Sabemos que seu cinema é uma arte da colagem, feita de citações e empréstimos, podendo atingir a vertigem. Assim, em *Potência da palavra*, ele montou e entrecruzou duas histórias (cujos autores são mencionados de forma elíptica nos créditos), das quais tirou todos os diálogos do filme, mal retocando aqui e ali. De um lado, uma história fantástica de Edgar Allan Poe (*The power of words*, 1845), diálogo metafísico entre dois anjos, do qual o filme tira seu título; e de outro, um romance policial de James Cain (*O destino bate à sua porta*, *The postman always rings twice*, 1936), já levado ao cinema (Tay Garnett, 1945).

Associar deste modo literatura-filosofia e ficção popular para servir à tecnologia do telefone é criar o espaço mais justo para pensar a máquina-cinema projetada entre seu passado e seu futuro. Godard confronta, assim, o gênio em estado puro do profetismo romântico e as evidências codificadas do romanesco próprio ao grande cinema clássico americano, todos os dois permeados por suas irremediáveis nostalgias. E, fiel ao romantismo negro do escritor ao qual ele já tinha se alinhado pela leitura de *The oval portrait* em *Vivre sa vie*, ele acentua o efeito de nostalgia ao metamorfosear um dos dois anjos masculinos de Poe em mulher. Nesse jogo extremo de citações e empréstimos, o mais surpreendente é sem dúvida o fato de Godard ter encontrado nas primeiras linhas de um curto conto de ficção científica de Alfred Van Vogt as primeiras palavras do filme, no instante em que vemos uma película passar e repassar nas roletes de uma moviola – mesmo o vídeo já tendo condicionado de antemão todos os ritmos e mudanças de imagens. "Nas entranhas do planeta morto, um antigo mecanismo cansado estremeceu" (trata-se do cinema). "Tubos emitindo uma luminosidade pálida e oscilante despertaram" (trata-se do vídeo). "Lentamente, como a contragosto, um comutador em ponto morto mudou de posição"[3] [trata-se da difícil passagem do cinema ao vídeo, esses "irmãos inimigos", "Abel e Caim", como escreve Godard no quadro em *Sauve qui peut (la vie)*].

Potência da palavra fixa uma possibilidade e um espaço de metamorfose na obra de Godard. A possibilidade diz respeito em grande medida à aceleração das imagens, à conquista de novas velocidades, o que Godard julgava ainda fora de alcance no momento de *France tour détour deux enfants* et de *Sauve qui peut*, isto é, quando ele começou a realmente desacelerar a imagem, ou melhor, a decompô-la. Pois a aceleração deveria ter evidentemente informado a matéria dos corpos, participado de sua história. Assim, ele dizia em *Propos rompus* [*Considerações partidas*], publicado em 1980, um ano depois de *Sauve qui peut*: "Pensei em fazer ritmos acelerados e câmeras lentas normais, mas eu não sabia fazer na época. Achei que podíamos ter feito em alguns momentos, mas o acelerado é muito codificado na forma em que foi utilizado no cinema, apenas para provocar o riso,

3 Pensei por muito tempo que essas frases, tão condizentes com a imagem mostrada e o pensamento sobre o dispositivo, eram as únicas que Godard teria escrito. Descobri que elas vinham de Van Vogt graças à amizade de Michael Witt, que esbarrou por acaso nesse conto.

de certo modo. A não ser muito individualmente e se tivermos trabalhado juntos, não acho que o espectador – e nem eu mesmo enquanto espectador – seja capaz de ver uma imagem acelerada de outro modo que não como uma imagem acelerada; de vê-la como algo rápido ou talvez lento – que permitisse ver lentamente um movimento muito rápido que não vemos a olho nu –, quer dizer, de ver aquilo como um momento de desaceleração de algo extremamente rápido".[4] É precisamente o que *Potência da palavra* permite. Podemos imaginar ainda que, tão logo segurou nas mãos essa imagem de marca da France Telecom (com seu logotipo e seu céu) e pensou, graças a ela, em duas imagens e, deste modo, na associação de duas histórias, Godard sentiu abrir-se, com a própria ideia da tecnologia que lhe pediram para ilustrar, essa possibilidade de novas velocidades de imagem, até aí apenas desejada. Como se o dispositivo do telefone, a partir da troca material das vozes, favorecesse de saída uma aceleração quase "natural" das imagens, fundada numa nova dinâmica da montagem, não na aceleração propriamente dita – assim como os momentos arrancados da progressão convencional em *France tour détour* e em *Sauve qui peut* baseavam-se mais na decomposição do que na câmera lenta.

Potência da palavra atinge, assim, o ponto de intensidade mais alto de duas grandes operações formais fundamentais para a arte do cinema. De um lado, a realidade da relação entre as palavras e as imagens. De outro, a questão da alternância das imagens – no caso, a alternância como forma de narração e composição, que vai desde as formas gerais da narrativa até as pequenas unidades materiais do filme (ao mesmo tempo em que todas elas expressam aqui a diferença entre os sexos). Essas duas operações entrecruzam-se continuamente, cada uma instaurando e conduzindo a outra, e separamo-las apenas para poder exprimi-las. A força desse filme, ou desse vídeo, é uni-las e compelir-nos a tecer comentários de forma a destacar sem trégua tanto seus entrelaçamentos quanto suas repetições.

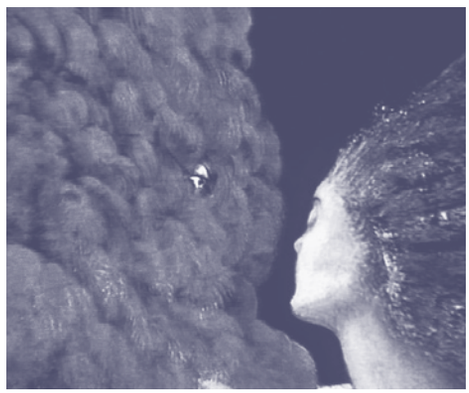
ALTERNÂNCIAS

Potência da palavra encena, portanto, em primeiro lugar, um casal ao telefone. Como vimos, a situação de *The postman always rings twice* de James Cain (e dos filmes que derivaram dele), foi retomada e retrabalhada. Uma alternância foi assim estabelecida, de saída, entre o homem e a mulher. Um segundo casal é introduzido em seguida. As sequências dedicadas a este são alternadas com as do primeiro casal (quase até o fim do filme). É assim instaurada uma articulação entre dois sistemas alternativos de extensão e de natureza diferentes. Um, limitado ao primeiro casal, é de natureza sobretudo narrativa; ele é alternativo no sentido estrito, já que seus termos estão ligados pela causalidade dos eventos (ele obedece à montagem alternada, ou sintagma alternante, na classificação das unidades sequenciais proposta por Christian Metz em sua "grande sintagmática do filme narrativo"). Já o segundo sistema se estende ao filme todo: ele consiste, efetivamente, na relação estabelecida entre o casal esfacelado pela cena de amor (a discussão conjugal, que prossegue através de múltiplas "cenas") e o segundo casal, envolvido num diálogo sobre o funcionamento do universo. Entre os

4 "Propos rompus", em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, pp. 464-465.

dois casais, que nada une no que tange à ação, o que se passa é, por outro lado, a situação clássica da montagem paralela (para Metz, o sintagma paralelo). D.W. Griffith forneceu exemplos famosos e insistentes dessas duas formas de alternância, que são verdadeiras fundações da expressão cinematográfica (de um lado todos os seus filmes baseados no suspense criado pelo desenvolvimento de ações convergentes e, de outro, o entrelaçamento das quatro idades da humanidade em *Intolerância*).

O maior interesse de *Potência da palavra* é a ânsia da alternância, a confusão e, portanto, a superação operada a partir de unidades que são, contudo, perfeitamente diferenciais; isto é, a partir dos planos, de um ponto de vista clássico. É o que sentimos desde o breve prólogo que precede a instauração da troca telefônica. Godard pega algumas imagens (um quadro de Max Ernst, nuvens, um quadro de Francis Bacon etc.) e os alterna de acordo com entrelaçamentos variados, de forma muito rápida. Assim, a distância entre a alternância e a sobreimpressão de dois planos encontra-se de saída relativizada (graças à montagem digital), pois a velocidade de alternância torna possível a visão simultânea de duas imagens (em vídeo basta montar ao nível da semitrama para ter fisicamente as duas imagens ao mesmo tempo, durante o tempo muito breve de confusão das duas tramas que compõem uma imagem). Por outro lado, essa alternância entre planos que tendem a se confundir apresenta imagens que já são elas mesmas constituídas por duas ou mais imagens superpostas. Acumulam-se, assim, alternâncias de diferentes níveis e de intensidades variáveis. Aí está o que acontece desde o primeiro telefonema, primeiro de forma ponderada, depois de forma bem mais violenta. Desse modo, operam-se confusões de imagens entre os dois amantes, desde o momento em que o filme busca materializar o trajeto de suas vozes, permitindo assimilar o transporte da comunicação telefônica tanto em sua intensidade quanto em seu percurso (figurado). Os trajetos percorridos ficcionalmente de uma casa a outra (na terra e nos céus) e as modalidades de transporte (os satélites) alternam-se constantemente com os corpos: eles vão do corpo emissor ao corpo receptor (do homem à mulher, a partir de quem a troca recomeça). Desse modo, os corpos alternam-se também entre si, na medida em que alternam-se com as imagens que eles atravessam, misturando-se com elas.



Essa forma matricial complexa e escalonada desdobra, assim, a função da alternância, até que as unidades que a tornam distinguível e sensível tornem-se duvidosas. Mas, ao mesmo tempo, a alternância parece suficientemente instituída como fundamento da expressão cinematográfica para que continue a ser para Godard, visivelmente e quase programaticamente, essa forma primeira que torna os conflitos do casal sensíveis, permite a confrontação teórica dos dois casais e associa entre si as matérias-ações. Esse transbordamento-ultrapassagem da alternância é apresentado, como vimos, como lugar de passagem do cinema ao vídeo, anunciado logo nas primeiras palavras, quase nas primeiras imagens. Mas, ao mesmo tempo, a força de realidade que o cinema encarna – de modo

sempre fundamental para Godard – permanece. Assim, é notável que essa alternância seja tão organicamente fundada na diferença entre os sexos, diferença que conforma o afeto entre estes. De um lado, uma discussão conjugal ao telefone, de ruptura e de amor, constitui a matéria narrativa do filme; de outro, essa matéria é revestida de um segundo sentido pelo diálogo entre a srta. Oinos e o sr. Agathos, os dois anjos. Transformando um dos anjos masculinos de Poe em uma jovem mulher, Godard reintroduz a diferença sexual inscrita no coração da genealogia romântica (em Poe como em tantos outros). Ele se situa assim nessa genealogia para sofrer seus efeitos – que ele leva ao extremo, ao sabor de uma dilatação cósmica implicada pelos diálogos dos anjos e pelas imagens que se seguem. Como se ele quisesse ao mesmo tempo distender essa distância entre os sexos e quebrá-la, des-simbolizar super-simbolizando, pelo fato de usar como base essa forma que ele leva quase ao infinito: a alternância própria ao cinema clássico, ao cruzamento dos jogos do casal e das tecnologias da velocidade e da visão, que incessantemente prolongam, redobram e metaforizam a realidade do dispositivo-cinema, de D.W. Griffith a Fritz Lang, por exemplo.

Digo Griffith e Lang para enfatizar a relação entre a força narrativa e a vontade de desejo sexualizado, tão essencial à própria formação das imagens para Godard. Mas, no que diz respeito aos entrecruzamentos de representações, máquinas e corpos, poderia ser igualmente Dziga Vertov e *O homem da câmera*, ou Stan Brakhage e *Dog star man*.

A diferença sexual conduzida pela alternância é, portanto, posta em jogo em termos de máquina, e a genealogia cinema-vídeo, implicada pelo uso do telefone-satélite, inscrita numa genealogia de máquinas. Se ficamos tão fascinados pela alternância dos trens, que leva a modulação do filme ao seu máximo de intensidade, no Griffith de *The lonedale operator*, por exemplo, ou no Lang de *Os espiões*, é porque o trem, metáfora do dispositivo-cinema, foi assim utilizado para inscrever esse dispositivo no corpo do filme e pôr em jogo a própria diferença sexual como condição e desdobramento do dispositivo.[5] É esse mesmo papel de mediador tecnológico que o telefone-satélite desempenha em *Potência da palavra*, entre os jogos do sexo e a figuração do universo.

Mas com duas diferenças. A primeira é que, passando com tal nitidez de uma tecnologia da velocidade visível (o trem) a uma tecnologia da velocidade invisível (o telefone), o cinema une-se ainda mais ao vídeo, que é seu duplo e o acompanha. Delineiam-se, assim, alguns traços de uma genealogia tecno-social na qual o cinema encontra-se reconquistado, ao mesmo tempo aquém e além do que ele inerentemente é, e cuja perspectiva encontra-se sedutoramente ilustrada nessa frase de Bill Viola, por exemplo: "a tecnologia do vídeo tirou muito da tecnologia da música eletrônica, que vem do telefone. Na verdade, os meios devem muito ao telefone, que reconduz tudo à comunicação". Mas deve-se entender a comunicação no sentido que Godard sempre adotou, "Sobre e sob a comunicação" (era este o subtítulo de sua grande série televisiva *Six fois deux*, de 1976) – para fundá-la na expressão, trabalhando-a *literalmente* no corpo. A segunda diferença é que o cinema também entra, deste modo, na era do cinema definitivamente sonoro e falado, na medida em que a imagem e o som são agora concebidos tecnicamente (pelo menos em parte e teoricamente) como formados por uma mesma matéria e a partir de um mesmo sinal, com tudo o que isso implica, estética e filosoficamente.

5 Pensemos, por exemplo, na magnífica progressão dos dois trens do herói e da heroína no fim de *Os espiões*; em como seu espelhamento inaugural, sua separação, seus avanços paralelos, a chegada de um terceiro trem e o acidente que ele provoca, encerrando essa alternância e todas as outras acumuladas até ali – em como todo esse movimento consagra finalmente a reunião do casal.

PALAVRAS E IMAGENS

Quando Frank e Velma falam-se ao telefone, imagens transportam suas palavras. Palavras são enunciadas, levadas pelos seus equivalentes-imagens. Através do espaço, que conduz virtualmente da garagem do homem ao apartamento da mulher, imagens, passagens de imagens, são associadas a essas palavras. O transporte amoroso, atestado também na física das palavras, toma corpo na fisicalidade da imagem. Por outro lado, as palavras (ao menos algumas) são captadas num efeito de vibração, de eco – o primeiro "alô" de Frank, por exemplo, é repetido oito vezes, com um eco surdo que foge, assim, do misto de voz humana e máquina inumana. Nesse transporte-eco, as imagens, carregadas através do espaço e inscrevendo-se no céu e no corpo da terra, tornam-se o correlato das palavras que se prolongam em vibrações sonoras. Poderíamos dizer que elas se intertraduzem. Mas isso se dá mais pela relação que se estabelece entre suas respectivas intensidades do que pelo sentido (pelos sentidos) do que elas dizem e mostram. A existência e a força desse processo de encarnação das palavras em imagens é precisamente o que o texto de Poe reafirma nos diálogos entre os dois anjos, remontados por Godard. Assim, o sr. Agathos diz à srta. Oinos: "Você não sentiu seu espírito ser atravessado por alguns pensamentos relativos à potência material das palavras? Cada palavra não é um movimento criado no ar?". Isto é: também, e ao mesmo tempo, uma imagem.

Frente a essa insistência sobre a "potência da palavra" [palavra valendo aqui, como fez Baudelaire, tradutor francês de Poe, para o "*words*" inglês, as palavras (*mots*)],[6] reconhecemos facilmente uma evolução de Godard. Sua obra, como sabemos, se estabelece num divórcio (pelo menos aparente) entre as palavras [*mots*] e as imagens; ela busca fundar-se num privilégio quase cego da imagem, que ele não cessou de reafirmar e salientar compulsivamente em tantos de seus filmes. Entre inúmeras declarações, retenhamos, por exemplo, a famosa passagem de *La chinoise* sobre aqueles que "louvam os livros que confundem as palavras [*mots*] e as coisas" (ele visa certamente aí, em 1967, o livro célebre de Michel Foucault, lançado um ano antes). Pensemos também nas frases, confusas e já menos cortantes, que ele pronuncia pouco depois do início de *Scénario du film Passion*: "Eu não quis escrever o roteiro, eu quis vê-lo. No fim das contas, é uma história bastante terrível, porque remonta à Bíblia. Podemos ver a Lei, ou a Lei foi primeiramente vista, e depois Moisés escreveu-a em sua tábua? Eu acho que primeiramente nós vemos o mundo, e escrevemo-lo em seguida. E era preciso primeiro ver o mundo descrito por *Passion*, ver se ele existia, para poder filmá-lo". Depois, vimos cristalizar-se em Godard uma reflexão sobre as mediações da linguagem, um reconhecimento da língua como universal da lei, ditando sua lei à presença da imagem, dominando a relação do sujeito com a imagem (pensemos, por exemplo, em tudo o que é tramado em *Je vous salue, Marie*). Creio, porém, que se discutiu muito pouco em que medida essa problemática começou a realmente se constituir, em Godard, a partir do momento em que a palavra [*mot*] pode se fazer imagem, encarnar-se visualmente na própria imagem, ser assim trabalhada como imagem – portanto, a partir sobretudo da aparição do vídeo, em 1974-1975, com *Ici et ailleurs* e *Numéro deux*.

Assim, há em *Numéro deux*, em três momentos, uma sequência deliberadamente sexual (trata- se da sodomização da mulher pelo marido, cena vista pelos olhos de sua filhinha), que Godard escolhe tratar pelo sintetizador de vídeo, a fim de arrancá-la do risco do naturalismo e também de produzir uma figuração de tipo pictórico que permita a interpenetração do olhar e dos corpos. É notável que, na segunda ocorrência, ele escolha logo suceder essa cena por uma série de transformações de pa-

6 O título original do filme de Godard, *Puissance de la parole*, retoma o título da tradução francesa do conto de Edgar Allan Poe por Baudelaire, que pode suscitar confusão de termos quando traduzido para o português. Assim, se traduzimos "*parole*" por "palavra" no título do filme, vale assinalar aqui a modulação lexical no argumento do autor, que passa a falar em "*mot*" neste parágrafo. Para melhor situar o leitor indicamos, portanto, entre parênteses a palavra original. (N.D.T.)

lavras iniciada pelo aparecimento da palavra MONTAGEM (nesse contexto, deve-se, então, entender tanto o agenciamento das imagens do filme quanto o exercício sexual dos corpos). Nesse trajeto que conduz, portanto, de MONTAGEM a FÁBRICA, por meio de diversas palavras destituídas de sentido em francês, as palavras realmente constituem imagens, como para participar da loucura própria à imagem, da qual elas buscam figurar um equivalente.

De um modo infinitamente mais romântico, é isto o que o transporte telefônico materializa de forma literal em *Potência da palavra*: ele é indissoluvelmente transporte material das palavras [*mots*] convertidas em imagens e paixão dos amantes, transporte amoroso. Assim, há um momento realmente extraordinário na primeira troca telefônica. No movimento de alternância que conduz do homem à mulher, percebemos, no jardim que cerca presumivelmente o prédio de Velma, uma forma indiscernível num primeiro momento (pelo menos para mim), oscilando entre uma árvore e um pássaro; e temos a impressão de que essa figura penetra o corpo da mulher de acordo com do batimento da alternância. Como se, para além da figuração pela pintura, de sua reprise e de sua narrativização, nos deparássemos diretamente com o mistério renovado de uma Anunciação, carregada explicitamente pelas palavras [*mots*] de amor e encarnada na própria matéria do cinema, seguindo a forma com que a palavra-imagem penetra o corpo.

Assim, essas duas grandes operações formais, a relação pensada entre as palavras e as imagens e a alternância generalizada das imagens são, aqui, ao mesmo tempo a condição uma da outra e ambas levadas a um ponto de incandescência. Deste modo, elas permitem sustentar uma variação infinita de possibilidades de imagens; e em particular de velocidades: da câmera lenta e da decomposição até a aceleração extrema. O recurso fundamental para isso é evidentemente o enlaçamento das histórias, na medida em que ele submete o romanesco da narrativa à meditação filosófica do diálogo, e inversamente. Justificando assim todas essas possibilidades de imagens, esse enlaçamento as conduz, juntas, a um registro que não tem propriamente um nome, mas que sentimos ser altamente essencial para a arte das imagens e dos sons. A inteira liberdade deixada pelo patrocinador ao cineasta numa situação limitada pela encomenda parece ter desempenhado um papel operatório. Pois na obra tão infinitamente variada de Godard, que parece ter saturado todos os gêneros, *Potência da palavra* é único em seu gênero, pela confusão absoluta que nele se produz entre meditação e ficção. Godard inventa aqui um poema-narrativa soberano, um ensaio sobre os dados imediatos e a memória do cinema-vídeo falado como futuro.

1990-2014

[Traduzido do francês por Tatiana Monassa]

PARTE II
FILMOGRAFIA COMENTADA

OPÉRATION BÉTON (OPERAÇÃO CONCRETO) 1954

SUÍÇA, P/B, 35 mm, 20'

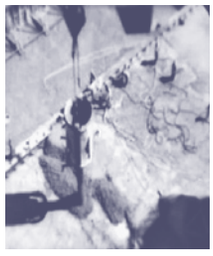
Documentário sobre a construção da barragem da Grande Dixence, nos Alpes Suíços, filmado durante a fase de concretagem da obra. A narração, elaborada por Godard e pelo engenheiro Jean-Pierre Laubscher, exalta a monumentalidade da empreitada, que consegue domesticar a hostilidade do clima e do relevo.

Godard havia trocado Paris pela Suíça em busca de um salário melhor que o de crítico dos *Cahiers du cinéma* quando, em 1953, encontra trabalho no canteiro de obras da barragem da Grande Dixence, nos Alpes, primeiro como operário, em seguida como telefonista. O projeto do documentário *Opération béton* nasce dessa experiência.

Uma pequena produtora de Genebra, a Actua-Film, emprestou a câmera para a filmagem. Filho de um dos fundadores do cinema suíço, Adrian Porchet fez a imagem, enquanto Godard operou o som – seu desejo era o de "gravar cada som em seu lugar real", movido por um "verdadeiro fanatismo pela realidade", conforme afirmou à revista *Télérama*. As filmagens ocorrem na fase de concretagem da barragem, iniciada na primavera de 1954. Os letreiros de abertura dão o tom: "uma parede de concreto alta como a Torre Eiffel [é] erguida por cerca de mil homens". As imagens e o comentário conferem ao curta características de uma ode à engenharia moderna. O fascínio pelo monumento em construção é intensificado pela composição de Bach, que acompanha toda a montagem.

Antoine de Baecque sugere que *Opération béton* talvez seja o único projeto em que "Godard não trai uma encomenda (...), realizando um filme dentro de um gênero então na moda, a reportagem industrial". No entanto, olhos e ouvidos acostumados à ironia godardiana encontram no entusiasmo do comentário e na grandiloquência dos planos certa dose do deboche e da provocação que se tornaram habituais em seu cinema. A campanha de concretagem é comparada a uma manobra militar – daí o título, *Operação concreto*. Fala-se dos quilômetros de esteira rolante necessários para transportar o concreto, dos 2.500 metros de altitude vencidos e da valentia das máquinas, capazes de triturar pedras enormes em segundos. O espectador pode, portanto, hesitar entre deixar-se seduzir pela veemência do elogio ou optar pelo riso, questionando: afinal, qual é o inimigo que se combate de maneira tão ferrenha?

LÚCIA MONTEIRO



1955 *UNE FEMME COQUETTE* (UMA MULHER FACEIRA)

FRANÇA, P/B, 16 mm, 10'

Agnès, uma jovem burguesa de Genebra, escreve uma carta para uma amiga contando como acabara de trair o marido. Fascinada pelos gestos e atitudes adotados por uma prostituta para atrair seus clientes, Agnès decide imitá-la e seduz o primeiro homem que vê, em um banco de jardim.

Segundo filme e primeira ficção de Godard, este curta-metragem é uma adaptação livre do conto *O sinal*, de Guy de Maupassant (1886) – relato que o cineasta retomou na década seguinte em *Masculin féminin* (1966). Jamais lançado comercialmente e dado como perdido durante anos, o filme é uma obra de formação que traz motivos e traços estilísticos que o cineasta desenvolveu posteriormente.

Rodado em poucos dias com atores amadores, este curta de aprendizado já estabelece uma relação intertextual com a literatura, um dos motivos mais presentes na filmografia godardiana. Além do relato de Maupassant que serviu de base, a história é narrada pela voz *off* da jovem (que escreve e lê a carta), um procedimento literário encampado pelo cinema moderno.

Outro motivo recorrente na obra do cineasta já presente aqui é a prostituição, trabalhada em filmes futuros como metáfora das relações sociais, metáfora da troca numa sociedade capitalista, relação comercial despida da impostura idealizada do discurso amoroso. Ao apresentar o desembaraço da prostituta e a admiração perturbadora que desperta em Agnès – que menciona na carta "a maneira graciosa como [a profissional] exercia esse ofício ignóbil" –, o cineasta designa as engrenagens da prostituição.

A persona cinematográfica de Godard – presente em muitos de seus filmes, de *À bout de souffle* (1959) a *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1994) – nasce neste curta, praticamente junto com o Godard diretor, que aparece na pele do cliente da prostituta que decide ir ao apartamento dela. Não sem humor, o personagem se certifica de que tem dinheiro na carteira antes de subir as escadas.

A câmera na mão que segue Agnès pelas ruas – caminhando ora resoluta, ora hesitante, com uma gestualidade muito particular que indica a intenção de dar livre curso ao seu desejo –, a montagem desenvolta que dá agilidade à narrativa e a liberdade de tom com que conta a história são outras características de estilo que fazem parte da identidade cinematográfica do diretor, estabelecida ao longo de sua trajetória.

ALEXANDRE AGABITI FERNANDEZ

TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (CHARLOTTE ET VÉRONIQUE) 1957
[TODOS OS RAPAZES SE CHAMAM PATRICK (CHARLOTTE E VÉRONIQUE)]

FRANÇA, P/B, 35 mm, 21'

Charlotte e Véronique, jovens universitárias, dividem um apartamento em Paris. Depois de um desencontro no parque, conversam sobre os rapazes que conheceram sem perceberem que se trata da mesma pessoa.

O terceiro curta de Jean-Luc Godard, com roteiro de Éric Rohmer, integra uma série de filmes com títulos duplos e curiosos: *Charlotte e seu bife* (*Présentation ou Charlotte et son steak*, Rohmer, 1951), *Véronique e seu aluno preguiçoso* (*Véronique et son cancre*, Rohmer, 1958) e *Charlotte e seu namorado* (*Charlotte et son Jules*, Godard, 1959). As mesmas atrizes (Anne Collette e Nicole Berger) e, supostamente, as mesmas personagens, atravessam esses filmes, ainda que entre eles se teçam mais relações de estética e estilo do que de continuidade narrativa ou biográfica.

Tais obras parecem exercícios ou experimentações que anunciam algumas premissas da Nouvelle Vague e esboçam o estilo de seus diretores e roteiristas. De Rohmer já se entrevê o tom de leveza, o interesse pelos jogos amorosos, a infidelidade. De Godard, uma certa tagarelice (que define alguns de seus personagens masculinos, como Jean-Paul Belmondo em *Acossado,* 1959), a liberdade da câmera e prenúncios das invenções de montagem. O filme é marcado pela juventude, tanto a dos cineastas que nasciam ali como a de seus personagens ainda ingênuos.

Charlotte et Véronique é uma comédia de erros em velocidade acelerada, com uma trilha serelepe, a gestualidade do cinema mudo, algumas citações visuais. Ao mesmo tempo, um jogo de gato e rato, de aparências e de palavras. François Truffaut escreve em *Os filmes de minha vida*, não sem exagero: "Em 1930, a vanguarda era *A propos de Nice*. Em 1958 é *Tous les garçons s'appellent Patrick*". O colega de Nouvelle Vague ressalta a mescla entre rigor e brincadeira no filme de Godard.

Repetições, coincidências e rimas visuais com pequenas variações costuram os encontros entre os dois casais. As mentiras do cortejo, a canalhice, o charme, mas também uma visão juvenil das relações de gênero estão em pauta quando, a cada frase de uma delas, ele exclama "ah, todas as garotas são assim!", para ser desmentido logo em seguida pela opinião divergente da outra. "Todos os rapazes se chamam Patrick", dizem as duas em uníssono.

MARIANA SOUTO

1958 *UNE HISTOIRE D'EAU* (UMA HISTÓRIA DE ÁGUA)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 18'

Saindo para a faculdade, uma jovem descobre que sua cidade, Villeneuve Saint-Georges, está inundada. Com um barco e uma bicicleta, ela consegue chegar até a estrada e pega uma carona com um rapaz, com quem flerta ao longo do caminho, até chegarem aos pés da Torre Eiffel.

Parceria única, o curta de Truffaut e Godard revela facetas inusitadas na passagem dos críticos ao papel de cineastas. Anuncia-se, em *Une histoire d'eau*, uma singular travessia. Em cena, uma jovem (Caroline Dim) que perambula por locais cercados de água por todos os lados. Ela está numa pequena cidade, nos arredores de Paris, que está inundada. Ilhada, ela se vê livre, à deriva, e se diverte com acrobacias. À beira da estrada, subitamente, conhece outro jovem (Jean-Claude Brialy). Entra em seu carro e ambos passam a olhar o mundo que os cerca, velozmente, quando a viagem se dispersa em *travellings* constantes, que convidam a outras morais.

A ênfase na água não é mero acaso, já que a água oscila entre uma fluidez inapreensível, mas sintomaticamente também encontra-se represada, quieta, como uma imagem estática. Não seria essa água a melhor evidência do encontro de Godard e Truffaut? A água tão presente na cinematografia de ambos é, no curta, o elemento que gera ritmo, fluxos e interrupções. Natural, volátil, a água recusaria uma forma literária, fixa, de narrativa a ser transposta ao cinema. Como se entre o verbo (de Truffaut) e a montagem (o *souci* de Godard), a própria escrita se desmembrasse em diversos estados distintos da matéria engendrando tessituras genuinamente audiovisuais. Uma escrita que negaria um roteiro teleológico. Anárquico, o trajeto do e ao filme torna-se mais importante que o seu destino, ainda que o casal alcance, ironicamente, a Paris dos cartões-postais. Quando "antes quer dizer depois", quando os caminhos, cíclicos, se bifurcam nesse encontro ímpar, revelam-se os anseios de dois jovens cineastas que, ao abandonarem a máquina de escrever, inventam outras histórias do cinema. No entanto, doravante, eles as escreverão com a câmera, em cena, pelos gestos que tracejam entre a moviola, a película e a tela.

PABLO GONÇALO

CHARLOTTE ET SON JULES (CHARLOTTE E SEU NAMORADO) 1959

FRANÇA, P/B, 35 mm, 20'

Num quarto de hotel em Paris, Jules recebe a visita da ex-namorada, Charlotte. Entre resignação e orgulho, ele desabafa sobre os motivos que julga responsáveis pelo fim da relação e espera que a moça volte para ele. Jules, porém, será surpreendido pelas atitudes de Charlotte.

Charlotte e seu namorado é imediatamente anterior a *Acossado* (1959), a estreia de Godard em longas. O ator deste, Jean-Paul Belmondo, já aparece no curta; a ação ambientada num quarto de hotel estabelece parâmetros que o diretor seguiria nas cenas internas de *Acossado*; diálogos rápidos e referências "cinefílicas" também se repetem em ambos. Mas o que este curta tem de mais estimulante é deixar perceber como o pequeno conflito do casal é o grande conflito entre uma arte que estava indo e outra que ganhava espaço.

Jules (Belmondo, com voz dublada por Godard) surge deitado, acendendo um cigarro. Charlotte (Anne Collette) chega de carro, sorvete nas mãos. Ao entrar no quarto, ela saúda o ex-namorado num movimento chaplinesco, para logo ser bombardeada pela "falastrice" de um resignado e autoindulgente Jules. O compasso do filme está no desequilíbrio entre os excessos dele e o jeito impetuoso dela, na constatação (não assumida) de que ele já é passado e na convicção de que ela está buscando o futuro, e na moral conservadora e machista dele e no despojamento libertário dela. Godard faz uma passagem entre o cinema clássico (em especial o norte-americano e suas infinitas comédias de casal) e as invenções modernas e transgressoras da Nouvelle Vague.

Charlotte é a "nova onda" que se avizinha e não aceita regras prévias, mesmo as tendo deglutido. Os tempos são outros. Jules é personagem de um cinema pelo qual Charlotte não se interessa mais. Cabe a ela romper a tradição construída na (e pela) relação com Jules, absorver o que ele tinha de melhor e encontrar outros caminhos e possibilidades.

Em 13 minutos, Godard põe fim a um ciclo, permitindo que venha *Acossado*, o filme que nos vai tirar o fôlego (tal como adianta o título original em francês, *À bout de souffle*). Tão simbólica quanto concretamente, *Charlotte e seu namorado* (dedicado, aliás, a Jean Cocteau) é o filme-rompimento que deixa Godard iniciar novas relações – com o cinema, com a arte, com a vida. Para algo começar, sempre outro algo precisa terminar.

MARCELO MIRANDA

1959 *À BOUT DE SOUFFLE* (ACOSSADO)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 87’

Acossado narra a trajetória de Michel Poiccard, um ladrão de carros que, fugindo para Marselha, mata um policial. De volta a Paris, ele reencontra Patricia, uma estudante norte-americana. Enquanto perambula pela cidade, Michel ensaia retomar a relação com Patricia, mas ela o denuncia à polícia, que o mata no fim.

A pletórica literatura sobre *Acossado* é unânime em reconhecer no primeiro longa-metragem de Godard procedimentos fundamentais para toda a sua obra: a assumida presentificação da trama, a desconstrução do enredo tradicional, o gosto (literário-plástico-cinematográfico) pela citação, o tratamento inovador da relação entre os sexos, a autenticidade das interpretações, sempre entre a ficção e a realidade, a liberdade de filmagem, que parte do preestabelecido para se abrir ao acaso, a banda sonora inflacionada, que pontua, informa, comenta e complementa o jogo poético.

Para a discussão em profundidade de *Acossado*, cada um desses procedimentos merece ser identificado e submetido à análise. Destacaremos aqui apenas um deles, que atravessa diversos aspectos da obra: a subversão particular da linguagem cinematográfica convencional.

Entre seus efeitos mais salientes e discutidos está a maneira como o realizador rompe com a decupagem clássica. Lembremos, porém, que foi justamente por conhecê-la em profundidade que ele conseguiu romper com ela, transformando sua temporalidade e concebendo um filme menos linear e mais fragmentado, sem perder a continuidade do cinema clássico. Condensando esse tipo de decupagem, ele alcança o ritmo próprio do filme e estabelece as bases de um estilo original que não cessou de se renovar. Na abertura de sua *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard comenta que na montagem de *Acossado* foi preciso cortar tudo o que era possível desde que o ritmo não fosse perdido.

Em outro texto célebre, o cineasta fala de sua concepção de montagem, que anos depois se concretizaria na decupagem iconoclasta de *Acossado*: “Se encenar é um olhar, montar é um batimento do coração. Prever é próprio dos dois, mas o que um busca prever no espaço, o outro o procura no tempo. (...) É fazer a alma sobressair-se ao espírito, a paixão por trás da maquinação, fazer o coração prevalecer sobre a inteligência, destruindo a noção de espaço em prol da noção de tempo”.

Essa máxima informa sobre o tipo de ruptura promovida pela Nouvelle Vague, mas principalmente sobre o tipo de encenação que vemos neste filme, no qual a ação linear é sacrificada em nome de um estilo. A trama não tem complexidade interna, pelo contrário, pois trata dos últimos quatro dias de Michel Poiccard, que mata e morre, foge de Marselha e se perde em Paris, rouba cinco automóveis para sucumbir como pedestre ao tiro fatal de um policial. Apesar das digressões e das inúmeras elipses, a ficção mantém sua unidade. E o que surpreende o espectador é a heterogeneidade espaço-temporal de cada sequência, a composição variável, as diferentes durações, ora apontando para o estilhaçamento, ora afirmando a unidade. Com densidade ou extremamente bre-

ves, as sequências iniciais do filme, pela simplicidade ou pela acumulação complexa dos episódios, nunca perdem o sentido do conjunto. Esse jogo desestrutura as relações de espaço e tempo, como se a montagem vertical que o filme traz duplicasse a representação entre a fabulação e a significação.

Com *Acossado* surge uma gramática cinematográfica nova, em que a luz estourada recusa o estúdio, e a câmera na mão segue os personagens, criando certa distância em relação a eles ao acentuar o tom documental. A banda sonora também é de uma invenção notável. Os diálogos e as vozes, frequentemente dessincronizados, criam verdadeiros curtos-circuitos entre o som e a imagem. Outro elemento característico é a citação, jogo que multiplica a representação, construindo camadas múltiplas de interpretação. Além de referências históricas, o sistema de citação em Godard constitui a forma do filme. A imagem de Humphrey Bogart, mais do que remeter ao cinema clássico, formaliza o mecanismo de projeção escópica proposto pelo dispositivo cinematográfico. As citações não se limitam ao cinema, mas dão ensejo à série de referências a obras literárias. Toda a Nouvelle Vague está muito marcada pela literatura, da noção de autor às adaptações de obras, passando por inúmeras menções a textos. No caso de Godard, a presença da literatura é incorporada à encenação, como acontece com a citação de Aragon (*Au biseau des baisers*) e de Apollinaire (*Notre histoire est noble et tragique*), citados ora por uma voz feminina, ora por uma voz masculina, que emolduram supostos diálogos dos amantes, retirando da representação sua presença imediata e criando um jogo poético em que a opacidade entre os textos explode a trama.

O cinema de gênero (o filme *noir*) é o mais citado aqui. A citação em Godard é sempre irreverente, pois desconstrói para reenquadrar em um novo contexto, criando uma dialética própria que, no lugar da transparência, faz surgir elementos em conflito. E *Acossado* é forjado do começo ao fim por conflitos: liberdade e sociedade moderna, homem e mulher, cinema industrial e cinema de autor, som e imagem, fragmentação e continuidade, presente e passado, vida e morte.

ADILSON MENDES

1960 *LE PETIT SOLDAT* (O PEQUENO SOLDADO)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 88’

Na Genebra do início dos anos 1960, agentes secretos se engajam, em território neutro, em um combate cujo pano de fundo é a Guerra da Argélia. O repórter francês Bruno Forestier é coagido a participar do embate pelos colegas, membros de um grupo direitista em luta contra os revolucionários da FLN argelina.

Em *Le petit soldat*, Godard quer fazer uma espécie de romance político, como Malraux em *A condição humana*, mas ele próprio não sabe ainda se é de direita ou de esquerda; diletante, só é capaz de pensá-las como possibilidades. Não por acaso, seu herói Bruno Forestier (Michel Subor), filho tanto de Drieu La Rochelle como de Aurélien de Aragon (um de direita, outro de esquerda), é uma espécie de agente duplo. Pego apaixonado no meio da guerra entre a FLN (Frente de Libertação Nacional) argelina e a facção franco-direitista da qual tenta se desvincular, o *petit soldat* filia-se aos heróis individualistas de Fuller, mas seu pai é o mercenário de *Cinzas e diamantes* (Wajda, 1959), de quem retoma o lema: “O importante na vida é não se dar por vencido”. Capturado por revolucionários da FLN, Forestier é torturado por algozes que leem o *Livro vermelho* de Mao. Espantoso pensar, retrospectivamente, à luz da fase maoista de Godard, que é assim que se lê Mao pela primeira vez em sua obra. No entanto, é exatamente nesse momento que esse filme indefinido e confuso (do mesmo tipo de confusão e indefinição política e moral que Godard percebia no Lang alemão) de um ser estético que projeta sua fase ética como apenas mais uma possibilidade, de um esteta falando de política, cuja única política era a do cinema (a “política dos autores”), revela-se simultaneamente como o filme mais apolítico e o mais político da primeira fase de Godard.

Esse *thriller* político cujo verdadeiro tema são os poderes miméticos da violência, em que a política se resume a um grande negócio sujo, em que direita e esquerda são rivais miméticos que se reconciliam na tortura, este pequeno filme maldito feito apressadamente, como um bloco de notas, proibido e enxovalhado à esquerda e à direita, talvez tenha sido o maior gesto iconoclasta godardiano, um verdadeiro gesto vanguardista de ruptura simbólica, uma fissura aberta na ordem do simbólico de seu tempo, como prova, aliás, sua imediata interdição – censurado pelo próprio Malraux, então ministro da Cultura. Nesse ponto seria preciso fazer justiça até mesmo aos censores, pois o filme não foi censurado porque Godard ousou tocar abertamente no tabu da Guerra da

Argélia, nem mesmo pela forma irresponsável, quase leviana, com que tratou o tema. A censura se deveu, no fundo, ao fato de Godard ter conseguido chegar à verdade, a uma imagem da verdade da Argélia, a tortura. À forma crua e precisa, quase didática, com que filma a tortura.

A violência do fundo encontra seu perfeito correlato formal – a ideia se implica na forma, fazendo-se mais incisiva. Na tortura, a ética encontra a estética – nela Godard vislumbra seu caminho entre o velho lema da "política dos autores", "o *travelling* é uma questão de moral" (ideia quase mística da *mise-en-scène* como uma ética indissociável da forma), e o novo lema do *petit soldat* (atribuído a Lênin): "A ética é o futuro da estética". Chegando a uma imagem da verdade da guerra, Godard também chega a uma verdade do cinema, quando os dilemas do cineasta se revelam espantosamente próximos dos dilemas do torturador. "Às vezes é preciso ter a força para abrir seu caminho com um punhal", declaram (à esquerda e à direita) os rivais miméticos do filme; às vezes, descobrirá Godard, é preciso ter a coragem para abrir à força o caminho em direção à verdade.

Le petit soldat seria, afinal, um desses filmes em que Godard alterna os dois métodos de captura e revelação da verdade caros ao cinema moderno: o método duro, que consiste em forçar a realidade até o ponto da verdade, em que a câmera é usada como fórceps, instrumento de persuasão e tortura, e o método doce, próximo da fenomenologia baziniana, que Forestier aplica, com sua máquina fotográfica, à amada, Veronica Dreyer (Anna Karina). "Quando fotografamos um rosto, fotografamos a alma que está por trás. A fotografia é a verdade, e o cinema é a verdade 24 vezes por segundo": a declaração do *petit soldat* à sua musa marca não apenas a reconciliação de Godard com Bazin – selada nesse nome em que o "véu de Veronica", metáfora do cinema tão cara a Bazin, é associado à Dreyer, ao suplício de Falconetti em *Joana d'Arc*, aquele "puro combate das almas" (Bazin) que Godard retoma em *Vivre sa vie* (1957).

O momento também marca o início do processo de clivagem de Anna Karina, que culmina no "retrato oval" (de Poe), em *Vivre sa vie*, na história do artista que extrai, a cada quadro, um pouco da alma de sua modelo – Karina terminará por acusar Godard de ter-lhe roubado a beleza. Saída de uma peça de Giraudoux, os olhos "cinza-Velásquez", a boca de Leslie Caron, a personagem de Karina encarna o ideal estético do *petit soldat*, mas lhe aponta, com a mão esquerda, para a ética que é preciso encontrar no fim do caminho. De certa forma, uma heroína de Michelet, Veronica começa ali onde acaba a História: só ela é capaz de salvar Forestier do pesadelo histórico em que se meteu e retirá-lo do tempo reto e irreversível dos homens (a revolução, a guerra), para instaurá-lo em um novo ciclo.

TIAGO MATA MACHADO

1961 *UNE FEMME EST UNE FEMME* (UMA MULHER É UMA MULHER)

FRANÇA, COR, 35 mm, 84’

Angela deseja ter um filho com urgência, de preferência com seu namorado; mas ele, sem pressa de um projeto familiar e irritado pela insistência de Angela, pede para ela ser engravidada por um amigo do casal.

Angela (Anna Karina) é dançarina de cabaré. Nada mais sabemos dela além de seu desejo pela maternidade imediata, de preferência com o namorado, Emile, que, no entanto, tenta adiar o compromisso. Os jovens adultos são imaturos. Comportam-se de modo adolescente. Angela é uma mulher moderna por inevitabilidade, mas, diante das mulheres modernas por identidade e ideologia, ela se afirma apenas como uma mulher, uma fêmea, não uma infame, sem a necessidade, em suas palavras, de imitar os homens, sem vergonha de chorar e de desejar ter um filho, acima de qualquer coisa, na Paris de 1961.

O cinema e a crítica viviam na época os efeitos do novo cinema francês, com a continuidade da onda de modernização estética e narrativa iniciada poucos anos antes. Os críticos locais oscilavam entre a exclamação e a interrogação. Noções e *slogans* conceituais como política dos autores, cinema moderno e Nouvelle Vague estavam em moda. Em dez anos de existência, a revista *Cahiers du cinéma* não apenas gestou em suas páginas parte dos conceitos e *slogans* então vigentes como, nos poucos anos anteriores, serviu de útero e eco para as posições estéticas de cinéfilos críticos e cineastas. Jean-Luc Godard, com textos célebres nesse período da revista, assinando com seu nome ou com outro (Hans Lucas), estava no epicentro.

Depois de estrear com sucesso no longa-metragem *Acossado* (1959), Godard concluiu e não lançou *O pequeno soldado* (1960), retido na censura até 1963. Seu terceiro longa de fato, *Une femme est une femme* foi o segundo a se tornar público. Era seu primeiro filme colorido, em *cinemascope* e com som sincrônico. Manteve dos dois filmes anteriores o produtor Georges de Beauregard, seu parceiro em alguns filmes seguintes. Também replicou a jovem atriz e ex-*top model*

dinamarquesa Anna Karina (com quem casou depois de escalá-la em uma ponta em *Acossado* e para uma personagem em *O pequeno soldado*), que seria sua musa em mais cinco filmes. E teve na câmera o fiel escudeiro Raoul Coutard.

No quadro de cotações dos *Cahiers du cinéma*, que o elegeria nos meses seguintes o segundo melhor filme de 1961, a obra ganhou duas avaliações máximas (de Jacques Rivette e Louis Marcorelles). Os *Cahiers* ainda reservaram a *Une femme est une femme* uma longa crítica no número 155. Assinado por André S. Labarthe, o texto defende que Godard, primando pela economia e pelo essencial em relação à quantidade de cortes, recusa a montagem de fracionamento do espaço e da ação da decupagem clássica, elogiada, porém, em seu artigo "Défense et illustration du découpage classique", publicado nove anos antes na mesma revista. Esse primado do essencial, apesar dos cortes eisensteinianos, seria herança de Lumière, segundo Labarthe, e, em uma perspectiva fundada na revista por André Bazin, valoriza a vocação documental do cinema, com sua incomparável capacidade de retenção das aparências do mundo.

Assim foi impresso nas páginas dos *Cahiers* de capa amarela, então editados por Jacques Doniol-Valcroze e Éric Rohmer, o discurso de legitimação de *Une femme est une femme*. Godard preferia sintetizar o filme no emblema-*slogan* "musical neorrealista", conciliando os artifícios assumidos do gênero com a câmera documental nas externas. Lumière e o neorrealismo, no entanto, parecem noções retóricas, não justas e precisas. Antes dos únicos três personagens se encontrarem em uma cena, compondo um triângulo amigável de dois homens e uma mulher em torno do desejo de maternidade dela, o filme de Godard já explicitara, desde os créditos, uma estratégia do desequilíbrio e da histeria, em simbiose com o estado emocional dos personagens, ou seja, o que era a base do "cinema de poesia", segundo Pasolini. Não precisamos de muito tempo para absorver, como insistente identidade formal do ego criativo chamado Godard, as constantes quebras e dissonâncias na trilha sonora e na delicadeza visual.

Mais documental no início pelas ruas de Paris, mais rigoroso nas muitas cenas no apartamento branco da protagonista Angela, mais formalista nas intervenções cênicas com coreografias musicais (ou quase isso), o filme coloca o poder do efeito quase terrorista dos cortes abruptos acima do poder plástico dos planos em si mesmos, rompendo com as estratégias do ilusionismo para ostentar sua carteirinha de espírito moderno (já "pós" em muitas medidas), sem com isso sabotar o compromisso com o espetáculo como pressuposto. Talvez por isso mesmo, apesar da estética do ruído e da interrupção, o tom é de uma amenidade afetiva e cômica, sem o romantismo trágico de outro triângulo daquele ano (o de *Jules e Jim*, de François Truffaut).

CLEBER EDUARDO

1961 *LA PARESSE* (A PREGUIÇA)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 15’

Um ator famoso por papéis de sedutor é abordado por uma jovem atriz, que tenta em vão seduzi-lo. Ao chegar ao apartamento dela, a garota insiste, despe-se, circula nua, mas ele se cansa só de pensar que depois de fazer amor será preciso de novo vestir a roupa.

O princípio organizador do “filme ônibus”, como o denominam os norte-americanos, ou de filme em esquetes, termo mais usual em português, implica a heterogeneidade de realizadores e de propostas estéticas, unidos por algum fio que visa assegurar a unidade deles.

A preguiça é fruto de uma encomenda do produtor Joseph Bercholz, cuja intenção era capitalizar o fenômeno de época da Nouvelle Vague com esquetes dirigidos por nomes associados à onda.

Ao lado de Godard, Philippe de Broca, Claude Chabrol, Jacques Demy, Sylvain Dhomme, Édouard Molinaro e Roger Vadim assinam curtas sobre *Os sete pecados capitais,* título que alinhava o conjunto.

A intenção original de Godard era representar a preguiça por meio de um único plano-sequência, que mostraria ao longo de dez minutos o ator Eddie Constantine deitado em um banco, ideia que Andy Warhol utilizaria depois com resultados mais experimentais em *Sleep*.

Limitações técnicas e de produção levaram Godard a adaptar a proposta para uma decupagem convencional.

Em vez de ilustrar uma ideia, Godard prefere povoar o esquete com signos de lassitude. O primeiro e principal é o automóvel, que a atriz contempla parado diante da fachada do estúdio, e que Eddie Constantine, em seu primeiro encontro com o universo godardiano, conduz no automático. Há preguiça também no jogo de sedução, exercício vazio que não se estende ao ato de amor, pois se cansa antes.

Fastio semelhante emana da locução de Constantine, que diz as falas em um modo mecânico e sem alma, e das atitudes dele ao ser reconhecido como famoso por um casal ou de sua inação diante da garota que se despe e se move incessante e desnecessariamente em torno dele.

Se a impressão é a de que Godard executa a tarefa com certa preguiça, o esquete também se pode ler como um estudo de figura, uma apreciação do corpo e dos gestos de Constantine “como um bloco sólido, um bloco de inteligência e precisão”. Isso faz de *A preguiça* um documento precioso, uma experiência que antecipa o modo como Godard filmará o ator em *Alphaville* (1965).

CÁSSIO STARLING CARLOS

1962 *VIVRE SA VIE (FILM EN DOUZE TABLEAUX)* (VIVER A VIDA)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 85’

Recém-separada, Nana (Anna Karina) trabalha em uma loja de discos e sonha em ser atriz. Despejada por não pagar o aluguel de seu apartamento, ela passa a se prostituir; primeiro, casualmente, e então, profissionalmente, conduzida por Raoul, um cafetão com quem tenta romper, até ser assassinada em um tiroteio.

Um “filme em doze quadros”. Com o subtítulo, Godard convoca pintura, literatura e teatro para anunciar a estrutura fragmentária do filme, fundadora em seu cinema. Acompanhamos um período da vida de Nana em doze episódios, relativamente autônomos. Cada um se inicia por um título que antecipa, sob a forma de pequenas listas, alguns dos personagens, locações, motivos e situações dramáticas que estarão em jogo. Com esse recurso didático, que remete a Brecht, o filme põe a descoberto a apresentação do drama, preferindo a série de episódios descontínuos ao encadeamento causal. Explicitada a operação que seleciona o que mostrar, cada episódio explora valores como gratuidade e arbitrariedade: seja no trabalho de câmera, por vezes destacado da ação, seja na narrativa que cede espaço para performances deliciosamente desnecessárias, seja nas passagens desconcertantes entre encenação e imagem documental, inclusive no interior de um mesmo plano. A essa tensão entre escolha precisa e acaso, somam-se outras: se a estrutura sugere distanciamento, os enquadramentos, por outro lado, privilegiam primeiros planos e *closes*, em uma sondagem obsessiva do rosto de Nana, como se o filme buscasse alcançar a sua vivência interior e o seu mistério. Mesmo que a Godard interesse a prostituição como metáfora (do conjunto das relações sociais e, mais especificamente, daquelas entre cineasta e atores), a trajetória da personagem é antes motivo para indagações existenciais, e mesmo metafísicas, do que para o exame da historicidade de um problema social. Da ruptura com a vida familiar, passando pela entrada na prostituição, à morte bruta, o percurso de Nana não deixa de ser o de uma ascese (abandonando-se ao desejo de outros, para sobreviver).

É também uma renúncia o que o filósofo Brice Parain prescreve em seu diálogo com Nana: o desapego (do cotidiano) como condição para uma "vida com o pensamento". Em um filme tão conversado, no qual a palavra iguala a imagem em importância, desconcerta uma espécie de "devir cinema silencioso", que se coloca em diferentes níveis: na caracterização de Anna Karina (inspirada em Louise Brooks), no corte do som em partes de segmentos, na sequência final, quando o diálogo entre Nana e o jovem por quem se apaixona é transmitido via letreiros e, notadamente, no célebre paralelo com a *Joana d'Arc* de Dreyer, que Nana assiste em uma sessão de cinema.

O gosto pelos paradoxos (no sentido da proposição que desafia o que é compartilhado pela maioria) se faz presente em muitas provocações à linguagem corrente, brincadeiras de cinema que, neste filme tão rigoroso, configuram recursos semânticos. Por exemplo, nas variações em torno de "como filmar uma conversa", em que a recusa ao campo-contracampo gera formas significativas: Nana e Paul de costas para a câmera, filmados em planos alternados que acentuam a sua separação e isolamento (na primeira cena), e Nana e Raoul filmados por uma câmera movente que se detém sobre a cabeça do cafetão (de costas), justamente quando ela oblitera nossa visão de Nana (figurando, na conversa em que ela sela seu acordo com Raoul, mais um lance de seu aniquilamento subjetivo). E também na morte de Nana, a um só tempo arbitrária e desmotivada (narrativamente), mas preparada e selada por uma série de citações e referências – como se respondesse a uma necessidade postulada pela forma, pela "estética da apropriação" (Fieschi, 1962) godardiana.

De apropriação em apropriação, Godard constrói o filme como um retratista. No último episódio, um trecho de *O retrato oval* é lido pelo próprio cineasta, em *over* (enquanto vemos o homem jovem lendo em cena as obras completas de Poe). Se Nana é retratada, não é apenas pelo primado de seu rosto (que a câmera isola em muitos *closes*). A novela de Poe se junta a outros textos, fragmentos que vão "dizendo" a personagem e seu destino, pela proposição de múltiplas conexões: a historieta de uma galinha (contada por Paul) parece cifrar o sentido de toda a trajetória, o diálogo entre Jeanne (Falconetti) e o padre Massieu (Artaud), na cena do filme de Dreyer, assim como a história de Porthos, mosqueteiro de Dumas, contada por Parain, sugerem aproximações e contrastes com a sua experiência e prenunciam sua morte. Essa operação de retratar Nana por meio de apropriações encontra uma imagem sintética na frase de Rimbaud ("eu é um outro"), dita por ela na delegacia. Citação que traz outras ressonâncias: como nos *closes* e nos olhares de Nana para a câmera, ela remete à realidade do corpo de Anna Karina, que suporta a ficção de Nana, a qual, por sua vez, retrabalha elementos da biografia da atriz. Para terminar retomando as tensões e os paradoxos, retratar em *Viver a vida* implica no abismo da ficção (uma história que remete a outra, que remete a outra) e na verdade de um rosto. Entre tantas aproximações, Nana mantém o seu mistério.

CLAUDIA MESQUITA

1962 *LE NOUVEAU MONDE* (O NOVO MUNDO)

ITÁLIA, P/B, 35 mm, 20’

Após acordar de um longo sono, um homem descobre ser o único sobrevivente de uma explosão nuclear que alterou a ordem de tudo e pôs fim à lógica. A mulher que ama passou a se comportar de modo anômalo, e até mesmo ícones parisienses como o Arco do Triunfo e a Torre Eiffel deixaram de ser o que foram.

A ausência de um tema unificador faz de *RoGoPaG* um conjunto de esquetes que se veem melhor separados que reunidos. O título capitaliza, por meio das iniciais, as assinaturas de prestígio de Rossellini, Godard, Pasolini, complementadas pela estreia no cinema de Ugo Gregoretti, realizador egresso da TV italiana.

Para Godard, o interesse do convite feito pelo produtor Alfredo Bini consistia, primeiro, na possibilidade de ocupar um lugar ao lado de Rossellini, mentor do projeto de cinema moderno que a Nouvelle Vague levou adiante. O gosto godardiano pelo disparate, contudo, levou o diretor a assumir em entrevistas que estava realizando um projeto “anti-Rossellini”.

Escuta-se na declaração uma resposta à crítica feita pouco antes por Rossellini ao assistir a *Viver a vida* (1962): “Jean-Luc, você está à beira do antonionismo”.

Em vez de refutar a crítica, Godard acentua a influência em uma quase paródia do tema da incomunicabilidade, àquela altura uma etiqueta colada ao cinema de Antonioni.

O relacionamento em crise do par central também reverbera as turbulências sofridas no momento pelo casal Godard-Anna Karina, aqui traduzidas em declarações como “eu te ex-amo”. Em paralelo, a morte da lógica vem à tona no monólogo interior de um indivíduo cuja conexão com tudo e todos se perde sob o efeito de uma superexplosão atômica a 120 quilômetros de Paris.

O título ecoa uma declaração dada pelo físico Werner Heisenberg apontando a desaparição das relações lógicas de causa e efeito no mundo pós-atômico.

Apesar de as aparências permanecerem como antes, tudo e todos deixaram de ser o que eram, provocando, assim, uma suspensão da crença, um abalo da evidência. “Evidentemente? O que isso quer dizer?”, pergunta Alessandra. Um filme anti-Rossellini, sem dúvida.

CÁSSIO STARLING CARLOS

COCINOR présente
UN FILM DE
JEAN-LUC
GODARD
avec
MARINO MASE
ALBERT JUROSS
GENEVIÈVE GALÉA
CATHERINE RIBERO
dans
les
carabiniers
ADAPTÉ POUR L'ÉCRAN PAR
ROBERTO ROSSELINI
et JEAN GRUAULT
D'APRÈS LA PIÈCE DE
BENJAMIN JOPPOLO
UNE PRODUCTION MARCEAU-COCINOR · ROME PARIS FILMS
Chère Messaline
On s'amuse bien !
Michel Ange
DISTRIBUTION
COCINOR
JEAN GARNOUX

1963 *LES CARABINIERS* (TEMPO DE GUERRA)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 80'

Durante uma guerra, camponeses são convocados para lutar em nome do rei. Os emissários do soberano convencem esses indivíduos prometendo riquezas e incríveis experiências de vida. Depois de combates sangrentos, eles voltam para casa e mostram às suas mulheres tudo o que conseguiram em suas aventuras.

Tempo de guerra seria um filho legítimo do maio de 68 se não tivesse sido realizado em 1963. Nesse surpreendente filme, Jean-Luc Godard pressagiava a nova democracia, as revoltas estudantis, as hostilidades contra o autoritarismo e o anacronismo da Quinta República liderada por Charles de Gaulle. Nenhum dos temas mencionados está diretamente colocado no filme, mas eles estão lá, latentes, prenunciadores de uma nova e moderna sensibilidade. O filme poderia também fazer parte do segundo movimento da carreira de Godard, quando ele se junta a Jean-Pierre Gorin e ao Grupo Dziga Vertov e vai para as portas das fábricas e das universidades fazer militância política. Mas, lembremos, ainda estamos longe de maio de 68. Aos olhos da crítica e do público culto, no início dos anos 1960, o diretor permanece o modernista (pós-moderno *avant la lettre*?) do início da carreira.

Ao se debruçar sobre o delicado e arriscado tema da guerra, Godard anda na contramão da sociedade francesa. O fim da Quarta República havia levado o país a um estado geral de apatia e despolitização. Para o diretor, era um mau agouro. "O desdém político pavimenta o caminho do fascismo", chegou a dizer. Não foi uma surpresa o fracasso comercial de *Tempo de guerra*. A letargia, a indiferença pelo tema da guerra e o fato contraditório de a França experimentar seu milagre econômico com o fim da Guerra da Argélia, em 1962, não seriam os únicos motivos para o insucesso do filme. A razão principal para *Tempo de guerra* não cair nas graças do público (médio) é o tratamento que o diretor lhe dá. O filme é uma fábula. "Uma fábula estúpida e malvada", como chegou a definir Jean-Luc Douin.

Ao contrário dos filmes de guerra tradicionais – mesmo aqueles com intenções críticas e pacifistas –, aqui não há a glorificação da violência. Godard faz questão de demarcar seu campo de ação no universo do cinema. Sua premissa inicial é a de que a cultura é a regra, a arte é a exceção. O cinema escapista de entretenimento é a regra, o cinema de Godard é a exceção, portanto, arte. O cinema de entretenimento é realista (ou quer se passar por realista), o cinema de arte quer afirmar que "o realismo não é como as coisas são, mas como elas verdadeiramente são". Sublime e paradoxal aforismo, não é mesmo? Godard tomou a expressão de Brecht e faz de *Tempo de guerra* uma fábula patafísica dividida em quatro atos bem definidos: 1. O enunciado do rei. 2. A guerra. 3. O retorno. 4. O poder muda de mão. Nos quatro atos não há heróis nem qualquer tipo de recurso para a adesão sentimental. Godard usa do *nonsense*, do cinismo tragicômico para sublinhar a natureza estulta, insensata da guerra.

"Brecht revisto por Alfred Jarry. Ubu Rei no campo de batalha", outra vez fazendo uso da definição de Douin. Indivíduos lobotomizados, robotizados, estupidificados pela propaganda do rei. Em *Tempo de guerra*, Ulisses (Marino Masé), Michelangelo (Albert Juross), Vênus (Geneviève Galéa), Cleópatra (Catherine Ribeiro) são os crédulos camponeses convocados (apenas os varões, evidentemente) para a guerra e, assim, prestar um nobre serviço ao grande soberano. Ulisses, Michelangelo, Vênus, Cleópatra, insignes nomes para indivíduos pequenos! Muito bem, os emissários do rei convencem Ulisses e Michelangelo dizendo que eles vão ter uma formidável experiência, conseguir tudo aquilo que sempre desejaram ter. Godard infantiliza seus personagens no limite da idiotia malsã. Situações e diálogos são funestos, sinistramente pueris. "Nós vamos poder saquear as pessoas sem sermos punidos, maltratar velhinhos e crianças, massacrar inocentes, incendiar cidades, violar as mulheres, conseguir calças chiques, elefantes, Alfa Romeo, guitarras havaianas?", são indagações que (imaginamos) encheriam Ubu de orgulho.

Tempo de guerra nos faz refletir sobre alguns filmes de guerra excepcionais, como *Nascido para matar* (1987), de Stanley Kubrick. Teria o diretor norte-americano se referido ao filme de Godard na cena final em que recrutas marcham cantando musiquinhas infantis? Nesse e em alguns outros

filmes de Kubrick, os personagens – quando submissos a generais, políticos etc. – repetem mecanicamente suas insanidades em um ambiente alucinatório e absurdo. Em Godard, o rei e seus súditos de alta patente são invisíveis. Ao contrário de Kubrick, o diretor francês abre mão do virtuosismo espetaculoso e utiliza uma linguagem "pueril" que alude ao cinema mudo. Isso mesmo: a "ingenuidade" do primeiro cinema serve bem à boçalidade grotesca da guerra, desvelada pela aparente frivolidade dramatúrgica de Godard. No fim das contas, ele coloca em xeque até mesmo o suposto atributo do cinema (leia-se do filme-espetáculo industrial) como instrumento de indignação e de crítica à barbárie humana. *Tempo de guerra* é o cinema como negação do ilusionismo cinematográfico, o que parece estar bem simbolizado na cena em que Michelangelo se joga sobre a tela de cinema tentando possuir a imagem da atriz desnuda na banheira.

SÉRGIO MORICONI

1963 *LE GRAND ESCROC* (O GRANDE TRAPACEIRO)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 25’

Uma repórter norte-americana está em Marrakech em busca de histórias verdadeiras e acaba presa durante uma compra, acusada de usar dinheiro falso. Durante um interrogatório, ela diz fazer documentários e é liberada. Em seguida, encontra um homem suspeito da trapaça e, ao tentar entrevistá-lo, perde suas certezas.

Verdade e falsidade são as faces sempre incompletas dessa moeda chamada cinema? O esquete de Godard em *Os maiores vigaristas do mundo* expõe essa duplicidade e coloca o artista na posição equívoca de grande trapaceiro que enuncia verdades.

O título do episódio reproduz o de *O homem de confiança*, último romance de Herman Melville, que na França recebeu o título de *Le grand escroc*, que aparece nas mãos da jornalista Patricia no primeiro plano do curta e ressurge em citações-fragmentos no diálogo com um poeta-vigarista. A repórter norte-americana, interpretada por Jean Seberg, pode ser (ou não) uma reaparição da personagem homônima que a atriz interpretara em *Acossado* (1959). Para manter a dúvida, ela traz agora o sobrenome Leacock, referência ao documentarista Richard Leacock, pioneiro do cinema-verdade.

Outra duplicidade logo irrompe na banda sonora, que alterna trechos de jazz suave e fragmentos de falas e músicas árabes, impondo uma descontinuidade auditiva aos deslocamentos da protagonista pelos labirintos de Marrakech.

A multiplicação de pistas estende-se à diegese, a partir da prisão da repórter por distribuir notas falsas, o que a leva a ser interrogada por um delegado, que acaba lhe demonstrando simpatia. O encontro permite, sobretudo, explicitar a incerteza que aproxima o trabalho do policial e o de quem realiza “filmes-verdade”: “Eu também estou em busca da verdade de outra maneira”, ele afirma. “Não a encontraremos nunca, nem você, nem eu.”

Finalmente, no encontro com o pensador-generoso-financiador que distribui as notas falsas, a ingênua crença baziniana de Patricia no cinema como revelação do real se contrapõe à ideia de roubo que subjaz ao ato de captar imagens. “Você também me rouba e passa isso adiante”, ele acusa. No texto final, a voz *over* de Godard cita Shakespeare: “O mundo inteiro é um palco; e todos os homens e mulheres não passam de meros atores; eles entram e saem de cena; e cada um no seu tempo representa diversos papéis”. Se tudo é fingimento, por que ainda procurar verdades?

CÁSSIO STARLING CARLOS

GEORGES DE BEAUREGARD
présente · un film de
JEAN-LUC GODARD
LE MÉPRIS
MICHEL PICCOLI
BRIGITTE BARDOT
FRITZ LANG
musique Georges Delerue
lang

1963 *LE MÉPRIS* (O DESPREZO)

FRANÇA/ITÁLIA, COR, 35 mm, 100’

O escritor Paul é convidado por um produtor norte-americano para reescrever o roteiro de uma adaptação fílmica da *Odisseia*, de Homero, dirigida por Fritz Lang. Enquanto decide se aceita o trabalho, ele procura entender por que sua esposa Camille parece desprezá-lo cada vez mais.

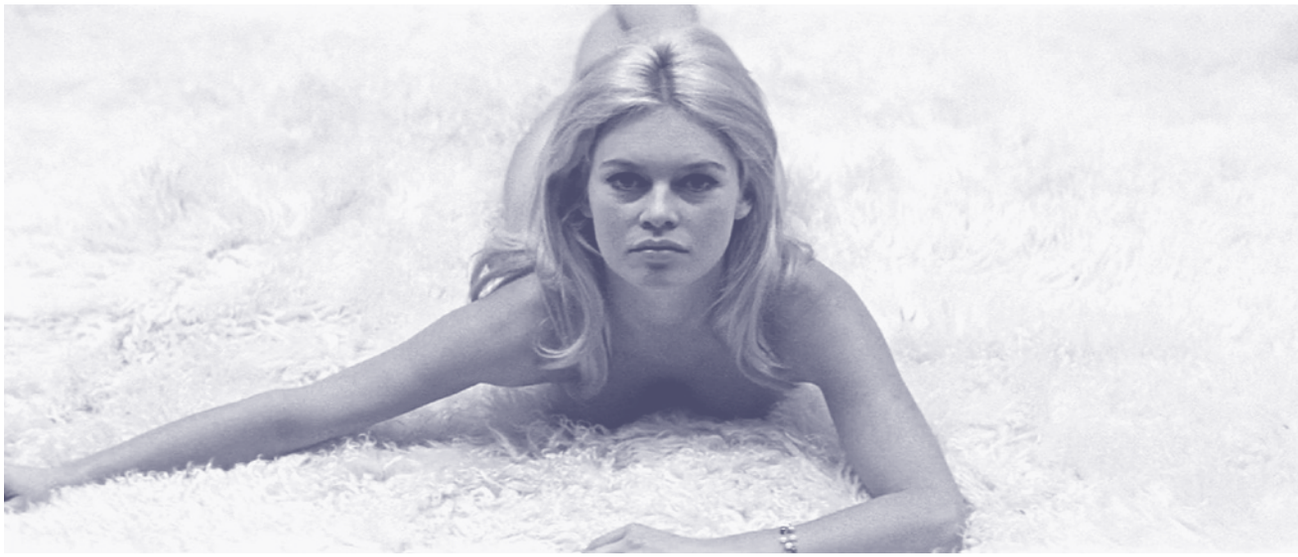
O *trailer* de *O desprezo* o anunciava como o “novo filme tradicional de Jean-Luc Godard”. Depois do malogro de *Tempo de guerra* (1963) nas bilheterias, eis um projeto ao gosto do produtor Carlo Ponti: inspirado no romance de um famoso escritor italiano, filmado em *Cinemascope* na belíssima paisagem mediterrânea da Ilha de Capri com um elenco encabeçado pela estrela mais quente do momento: Brigitte Bardot. Godard tem plena consciência de sua posição na “engrenagem”, daí o irônico jogo de palavras: “novo filme tradicional”.

Mas não entendamos tal expressão apenas como uma *boutade*. Examinemos um ponto chave do enredo: a “teoria” do produtor norte-americano Prokosch a respeito da *Odisseia*. Nela, Penélope seria infiel a Ulisses – por isso ele teria partido de Ítaca e não queria mais voltar. Há uma primeira camada aqui: a do produtor *playboy* e canastrão que reduz o poema épico fundador da literatura ocidental a uma novelesca trama de ciúme e traição para o prazer reificado do espectador médio. Mas há também outra, mais profunda: cada nova versão não passa de uma variante do mesmo mito, como apontou Lévi-Strauss a respeito do Complexo de Édipo de Freud.

Ou seja, quando julgamos pensar o mito, acabamos descobrindo que, na verdade, ele é que nos pensa – uma máxima que Godard levará para o campo do cinema. Quando olhamos uma imagem, ela nos olha de volta. Do mesmo modo que os espectadores na sala de projeção do estúdio contemplam as estátuas gregas filmadas com reverência, elas igualmente (com seus olhos pintados) os contemplam com a curiosidade dos séculos. Assim, nesse (novo) “filme tradicional” de Godard é o novo quem espia (e expia) a tradição, mas é também a tradição quem espreita de perto o novo (ou seja, o próprio cinema de Godard).

Ainda mais porque se trata aqui de suscitar (e excitar) o dito cinema tradicional no momento mesmo da sua dissolução: os últimos suspiros das grandes produções, as ruínas do sistema de estúdio. Décadas mais tarde, em suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Godard dirá que nada pode ser chamado de arte até o fim de sua época (e que a única coisa que sobrevive a uma época é justamente a arte criada por ela). De certa forma, pois, *O desprezo* realiza o “filme tradicional” como arte justamente ao decretar a morte de sua época. Há assim, ao mesmo tempo, uma euforia juvenil (delírio da linguagem) e uma certa melancolia nessa realização.

Pensemos nos elementos da composição fílmica: a trilha musical de Georges Delerue e seu rebarbativo *leitmotiv* wagneriano pleno daquela nostalgia romântica por um tempo perdido, talvez até nostálgico de si mesmo; os enquadramentos e movimentos de câmera altamente estilizados, que por vezes irrompem na diegese com seus *travellings* e suas panorâmicas cheios de *hybris* como se fossem eles próprios personagens de uma tragédia; a fotografia de Raoul Coutard, celebração das cores vivas, do mundo mais em harmonia



com nossos desejos (para lembrar a citação inicial), mas privilegiando as cores primárias subtrativas e suas estratégias de sentido em oposições fundamentais (embora não irredutíveis) – o azul de Paul e o vermelho de Camille, sua esposa (explícito na decoração da casa, nas toalhas de banho), o azul transcendental (o céu, o mar) e o vermelho material (o Alfa Romeo, as bombas de gasolina, o corpo nu de Bardot visto através do filtro), com a secretária-tradutora (a hermeneuta) usando quase sempre amarelo. A consciência pictórica moderna reencena a tradição, mas também acaba reencenada por ela (em *technicolor*) – como Paul que ao reescrever a *Odisseia* projeta a figura de sua esposa em Penélope (que assim passaria a desprezar Ulisses). A psicanálise (e o cinema) como mitologia dos novos tempos.

E o que dizer da presença de Fritz Lang interpretando a si mesmo como o diretor cinematográfico da *Odisseia*? Homenageado por Godard (que tem um pequeno papel no filme como o assistente de direção do *maestro*), Lang é a face mais humana do "sistema", o velho conselheiro das narrativas tradicionais que destila pelo filme sua particular *philosophie du cinéma*; mas tal homenagem não está livre de ambiguidade, como fica evidente em entrevistas do período em que Godard declarava certa tristeza ao ver o lendário cineasta austríaco aceitando fazer o filme pelo dinheiro.

A partir de Lang, é o próprio Godard (*enfant terrible* do novo cinema) quem é pensado pelo filme: para além da decadência do cinema industrial, não vemos também ali o início do fim da fase heroica da Nouvelle Vague? De uma certa ideia de cinefilia, de crença nos filmes (Camille lê na banheira o livro de Luc Moullet sobre Fritz Lang)? E, então, para onde? Seria o cinema uma invenção sem futuro (como mostra a inscrição na sala de projeção) ou seria o futuro de uma invenção? Algumas das respostas de Godard são sugeridas em seus outros filmes. Resta a certeza de que *O desprezo* tornou-se hoje, para todos os efeitos, um "filme clássico".

FELIPE DE MORAES

1964 *BANDE À PART* (BANDO À PARTE)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 95’

A ingênua Odile se envolve com uma dupla de bandoleiros e revela a existência de uma fortuna escondida na casa de sua tia. Franz e Arthur armam um plano para roubar o dinheiro e seduzem Odile, envolvendo-a nessa trama absurda e mal planejada. Às vésperas do assalto, eles matam o tempo com frivolidades.

O cinema de Godard tem como grande marca o signo da mudança. Se ele se atualiza, suas fases anteriores se tornam obsoletas? Há algo nessas obras que ainda pode ser novo? Uma mudança não pressupõe superação, mas um câmbio de perspectiva na maneira de formular e pensar imagens em relação ao mundo. É como redescobrir o uso das ferramentas disponíveis. Logo no começo de *Bande à part*, quando o trio de protagonistas se encontra pela primeira vez, no curso de inglês, a professora logo arremessa a noção de que moderno e clássico são equivalentes. Seus filmes, e os mecanismos neles engendrados, consolidam a noção do clássico que os precede e simultaneamente o tornam mais abrangentes, pois revelam as possibilidades que esse clássico permite. Se pensarmos na noção de ruptura, ela parece pressupor independência. E não há independência em Godard, seu cinema não é isento da tradição que o precede. O procedimento profundamente dialético em seus filmes os torna novos e clássicos incessantemente. E nem por isso menos dependentes de Shakespeare ou de Griffith.

Curiosamente, Godard filma *Bande à part* logo depois de finalizar *O desprezo* (1963). Ou seja, depois de um *rendez-vous* com a *Odisseia*, ele parte para o que alguns chamam de “adaptação” do romance policial *Fool’s Gold*, de Dolores Hitchens. Depois de *O desprezo* – obra grandiosa, gesto majestoso –, ele realiza uma obra vagabunda. Essa travessia do sublime ao vulgar também revela muito da percepção godardiana da tradição e da condição eternamente ambivalente do cinema. Se já não pode fazer os filmes que o levaram a querer fazer filmes, o que ele faz? Há duas forças em jogo, uma de atração e uma de repulsa, e elas nunca se anulam nesse jogo com o gênero, no diálogo com a cultura de massa. “Uma mulher e uma arma”, a máxima griffithiana para o sucesso de bilheteria do verão. Mas é aí que se inicia o processo de recusas de Godard – apesar de sua afeição por axiomas, seu maior talento sempre foi o de ignorar as próprias regras. Assim começa sua antiadaptação do romance, com absoluto desinteresse pelos detalhes mais funcionais do enredo. Ele desmonta o novo brinquedo para entender como funciona. Compreende a mecânica das peças, mas jamais se curva ao seu utilitarismo. Ele o transforma em um organismo que busca funcionar sem ser funcional. É sua brincadeira subversiva de redescobrir um lugar para as peças sem desdenhar de suas potencialidades.

No campo da ambivalência, Godard opõe (ou equilibra) a aula de inglês e sua perspectiva intelectual com a cena na qual os jovens bandidos aguardam a garota enquanto leem notícias de crime no jornal. A noção anterior de grande arte contrasta com o mundo ordinário, a aleatoriedade dos fatos, a desrazão e a vulgaridade da violência. Os personagens se alternam lendo manchetes como se narrassem pequenos

contos, ou trechos de revistas *pulp*, como se tudo estivesse no campo da ficção. Até mesmo a condição marginal deles parece ser levada pouco a sério – como se fossem personagens brincando com armas imaginárias.

Diante de nós, um fiapo de suspense policial. Visto sobretudo a partir dos afetos desses três jovens, Odile, Arthur e Franz. Não existe propriamente um narrador, como se esperaria do gênero. Mas há uma narração: Godard se livra em duas ou três frases da ocupação de nos situar na trama, para em seguida investigar as turbulências emocionais do trio diante da situação e durante suas tangentes. Há também certo deboche da ingenuidade no enlace de afetos, em tom de paródia do cinema norte-americano. Mas a inocência incongruente de Anna Karina nos conquista com uma doçura que prescinde de realismo. Há algo de fascinante nesse processo de se tornar testemunha (ou cúmplice) da feitura de um filme que a todo instante se revela como tal. Odile (ou Karina) desdenha da ideia de bolar um plano – "um plano, pra quê?", ela indaga, olhando para o espectador. Somos cúmplices desse plano mal ajambrado e temos a sensação de que tudo é possível. Não é isso o cinema? Um minuto de silêncio que dura para sempre, uma coreografia espontânea, um recorde improvável, uma série de desencontros e a promessa de uma continuação tropical em *cinemascope* e *technicolor*.

O crime é o de menos. É o que os une, coloca seus afetos e seus corpos em movimento, mas certamente não é isso que define quem são. No processo de inevitável fracasso, eles pulsam vigorosamente – como jovens e como personagens, querem viver para sempre, extrapolar quaisquer limites impostos. No entanto, serão apenas eternamente tolos, bandidos inventados, radicais livres.

Jean-Luc Cinéma Godard. Quando assina assim, o cineasta já se inscreve essencialmente como integrante do tecido vivo do filme. Ele está dentro e fora de cena. Ele põe tudo em movimento, inclusive as ruas de Paris, o fluxo do rio e a textura fina do céu cinza. Esse domínio pressupõe algo aparentemente simples: saber olhar. Godard opera afetos e maquina movimentos com o poder de um demiurgo e ao mesmo tempo com o servilismo de um simples operário. Aí está a complexidade de seu cinema.

JOÃO TOLEDO

1964 *UNE FEMME MARIÉE* (UMA MULHER CASADA)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 98’

Esposa de aviador, Charlotte frequenta um ator de teatro nas constantes ausências do marido, mas não sabe qual dos dois escolher. As coisas se complicam quando ela engravida, sem saber quem é o pai. Filmando o triângulo, Godard examina a mercantilização das relações pessoais – sobretudo para a mulher.

O roteiro não é exatamente original: Charlotte é uma esposa jovem e atraente, que se apaixona por outro homem e vive com ele um romance. Robert, ator de teatro, quer que ela se divorcie de Pierre, um piloto de aviões que se ausenta bastante de casa a trabalho e tem um filho do primeiro casamento, criado com a ajuda de Charlotte. Ela não consegue se decidir entre o marido e o amante e leva adiante as duas relações, dissimulada e despreocupadamente. As coisas se complicam quando ela se descobre grávida, sem saber qual deles é o pai – conflito que não encontra resolução. Talvez a novidade de *Uma mulher casada* esteja na maneira como o triângulo amoroso ganha cena, desprovido de drama. O preto e branco da fotografia não cria contrastes expressivos, profundidades ou zonas de sombra: sobre a superfície alva dos lençóis vemos uma sucessão de gestos e movimentos mecanizados e repetitivos – as mãos se procuram, as pernas se entrelaçam, os corpos se aproximam –, em um trabalho de fotografia marcado por uma claridade homogênea que sugere frieza, a despeito da sugestão erótica. Seja com o amante, seja com o marido, o tratamento dado aos momentos de intimidade de Charlotte é o mesmo: os planos iniciais são replicados nos meados da narrativa, substituindo-se apenas o rosto que a beija, a mão que a toca.

Assim, em gestos decupados e bem medidos, as cenas de Charlotte com Robert e, posteriormente, dela com o marido Pierre encontram uma curiosa equivalência. O corpo feminino surge fragmentado em uma série de primeiros planos da mão, dos ombros, do joelho, das coxas e do ventre, como um território cuidadosamente mapeado para ser explorado e possuído pelo homem da vez. Estabelece-se, com essa operação, um campo para a relação amorosa que resta parcial, fragmentário, sempre tensionado pelo extracampo.

Em contraste com as sequências da intimidade, há as cenas de Charlotte transitando entre espaços familiares: sua casa, o apartamento onde se encontra com o amante, a cidade. Nesses momentos, Godard paga seu tributo ao neorrealismo, valendo-se de planos gerais e planos-sequência em que vemos Charlotte passar pelos lugares, sem necessariamente se fixar em ações específicas. A mulher é aquela que circula: atravessa a loja de departamentos sem comprar nada, passa do quarto à sala de estar e daí à cozinha, desce de um táxi para entrar em outro.

Se a maneira como seu corpo foi filmado nas cenas íntimas já fazia dela um objeto – algo que se pode pegar com a mão –, o procedimento de apanhá-la constantemente em circulação reforça a associação entre mulher e mercadoria. A presença massiva da publicidade reforça a sugestão: os anúncios de sutiã e outros produtos femininos compõem os cenários por onde ela passa, invadem as revistas femininas que ela lê e mesmo sua fala é afetada pelo jargão publicitário ao apresentar sua casa ao convidado para jantar. O procedimento, adotado sem sutilezas, sublinha a postura crítica do diretor e não camufla a inspiração marxista: nos escritos de Marx, lemos como mulher e mercadoria são parte do sistema de desejo e consumo que sustenta o capitalismo. Godard mais uma vez busca criar relações entre as representações socioculturais e as estruturas econômicas e políticas – o amor e a sexualidade são – como as guerras às quais o diretor não deixa de fazer referência (no cinema frequentado por Charlotte e Robert, está em cartaz *Noite e neblina*, de Alain Resnais) – moldados por essas estruturas.

Em um filme que recusa o romantismo em favor do distanciamento crítico, o *affair* de Charlotte e Robert não poderia ter outro desfecho que não a suspeita: na sequência final,

ela insiste em perguntar ao amante se ele não está atuando, como em mais uma de suas peças, ao declarar seu amor a ela. Robert nega enfaticamente, mas sua resposta reforça os clichês que se multiplicam no decorrer da narrativa. De fato, a frase que mais ouvimos dos personagens é "eu te amo", mas sempre pronunciada de modo esvaziado, automatizado, desprovido de emoção, como que tornando oco o significante.

A consequência desse reforço dos clichês é a desmistificação do amor, já anunciada na equivalência entre os momentos íntimos com Pierre e Robert, que contraria as expectativas dos triângulos amorosos clássicos, em que o amante é aquele que garante emoções tórridas, enquanto o marido oferece segurança, estabilidade e tédio. Dessa vez, o triângulo é semelhante àquele que Charlotte tenta traçar ao medir a distância entre seus mamilos e a base do pescoço, em busca da simetria corporal perfeita da Vênus de Milo: um triângulo equilátero, perfeitamente simétrico. Ao fazer duas personagens (a própria Charlotte e sua empregada) "tropeçarem" no termo "equilátero", por não saberem seu significado, Godard abre na cena uma chave de análise para sua obra. De amor em amor, na equivalência dos lados do triângulo, os problemas permanecem os mesmos, arraigados em uma estrutura que produz e sustenta, a um só tempo, as propagandas de sutiã e os campos de concentração, o amor e o horror.

CARLA MAIA

1965 *MONTPARNASSE-LEVALLOIS. UN ACTION FILM* (MONTPARNASSE-LEVALLOIS. UM FILME-AÇÃO)

FRANÇA, COR, 16 mm, 18'

Montparnasse-Levallois integra uma obra coletiva de cineastas franceses chamada *Paris vu par*. No curta, Monica envia por engano duas cartas trocadas para seus dois amantes, um escultor de Montparnasse e um mecânico de Levallois, e agora tenta reencontrá-los para desfazer o mal-entendido.

O que chama a atenção no curta-metragem *Montparnasse-Levallois*, logo nos créditos de abertura, é a menção a uma coautoria com o documentarista norte-americano Albert Maysles. Os créditos anunciam um "filme-ação, organizado por Jean-Luc Godard e filmado por Albert Maysles". *Montparnasse-Levallois* foi feito em 16 mm com som direto, uma inovação tecnológica revolucionária na época e uma das forças de renovação do cinema, não apenas na França e nos Estados Unidos, mas em todo o mundo.

A presença de Maysles nos créditos de um filme de Godard em meados dos anos 1960 seria algo pouco significativo se não levássemos em conta o contexto polêmico e efervescente no qual se desenrolaram os debates cinematográficos no início daquela década em torno dos chamados Cinema Direto e Cinema Verdade, nos Estados Unidos e na França. Um dos pontos centrais do debate se deu em torno da mediação tecnológica nos processos de criação cinematográfica. Uma nova geração de câmeras e aparelhos de gravação sonora possibilitaram uma abordagem mais intimista e, sobretudo, menos invasiva dos eventos filmados. Uma estética da "câmera na mão" e do efeito de espontaneidade foi

experimentada nos dois lados do Atlântico, com diferenças conceituais, evidentemente. A relação de Godard, por exemplo, e dos cineastas do direto norte-americano deu-se entre críticas e desencontros. Ao mesmo tempo que afirmara que Maysles era um dos maiores *cameramans* do mundo, Godard via os norte-americanos mais como tecnicistas do que verdadeiros artistas.

Montparnasse-Levallois foi filmado como um documentário direto, com a câmera habilmente conduzida por Maysles, em um princípio no qual o operador deve seguir a ação e não o contrário. O curta-metragem representa, assim, um pequeno elo entre duas cinematografias que antagonizaram os debates cinematográficos, sobretudo no campo do documentário, nos anos 1960.

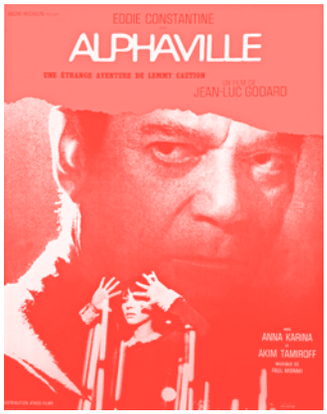
FERNANDO WELLER

VIENNA

1965 *ALPHAVILLE. UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION* (ALPHAVILLE)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 98’

O agente Lemmy Caution chega de “países exteriores” a Alphaville, cidade futurista comandada por uma inteligência artificial que ele precisa destruir. Caution também deve libertar Natasha von Braun daquele lugar, onde palavras como “amor” e “por quê?” foram proibidas.



Alphaville nasce do desejo do ator norte-americano Eddie Constantine de voltar a trabalhar com Godard. Popular na pele do agente do FBI Lemmy Caution, herói fictício de filmes policiais de baixo orçamento, Constantine havia contracenado com o cineasta em um curta de Agnès Varda e atuado em *La paresse* (1961), *sketch* de Godard para *Sept péchés capitaux*. Godard aceita a proposta do ator e imagina um filme de gênero, entre a ficção científica e o policial, em que o mesmo Lemmy Caution atuaria ao lado de Anna Karina. Sob a identidade falsa de um correspondente do jornal *Figaro-Pravda*, Caution chega a Alphaville em seu Ford Galaxie depois de uma longa viagem. Seu objetivo é destruir Alpha 60, cérebro eletrônico que controla a cidade e põe em risco os “países exteriores” – a voz distorcida de Alpha 60 prenuncia os sussurros em *off* do cineasta, ouvidos em seus filmes posteriores.

O futurismo de *Alphaville* tem pouco de artifício. Conforme explica uma frase dita primeiro por Natasha von Braun (Anna Karina) e em seguida por Alpha 60, “ninguém viveu no passado. Ninguém viverá no futuro. O presente é a forma de toda vida”. Assim, o cenário da cidade do futuro são locações reais oferecidas por Paris naquele inverno de 1965: os novos edifícios de La Défense e de Boulogne-Billancourt, os *neons* das fachadas, as torres residenciais que despontam nas periferias. Aprofundada em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966), a crítica de Godard ao modernismo arquitetônico, então em franca implantação, já aparece em *Alphaville*. Diante da torre de um HLM, Caution diz em *off*, em um trocadilho: “*hôpital de la longue maladie*” (“hospital da doença duradoura”).

Não se trata simplesmente de fazer troça com os “*grands ensembles*”, cujo aspecto de “gueto” começava a ser notado, pelo cinema inclusive. Mais abrangente, o alvo de *Alphaville* é o império da racionalidade moderna, de que os conjuntos habitacionais que proliferavam em Paris eram um emblema, mas não o único. A arquitetura modernista e alguns de seus fundamentos – como a transparência, que fascinara Eisenstein – ocupam um papel de destaque, a um só tempo criticados e vistos com encanto. É notável a esplêndida coleção de escadas em caracol com guarda-corpos de vidro ou ausentes, nas quais a câmera se detém reiteradamente. A transparência da fachada do Grand Hôtel da rua Scribe, onde o protagonista se hospeda, aparece em esmerados planos-sequência que desvelam saguão, elevador e corredores. Nesses planos longos, os movimentos de câmera são por vezes pouco humanos, maquinais, como se o próprio Alpha 60 estivesse no controle.

Godard convoca ainda elementos da literatura, do cinema e da vida, afirmando sua política de fazer do cinema um instrumento crítico no universo da arte, propondo hipóteses e criando, à la Warburg, relações iconológicas e temáticas sur-

preendentes. Uma das hipóteses de *Alphaville* é o parentesco entre o *western Rastros de ódio* (John Ford, 1953) e o policial *Brotinho venenoso* (Bernard Borderie, 1953), que havia lançado Constantine na França: ambos, assim como *Alphaville*, contam a história de um herói que chega ao território inimigo e liberta uma jovem mulher. O território desbravado no filme de Ford é o Oeste norte-americano, e Casablanca em *Brotinho venenoso*. Este último cria uma cascata de falsas identidades e usa códigos do *cinéma noir*, com cenas em geral escuras, elementos reencontrados em *Alphaville* – rodado à noite com pouca iluminação e película de alta sensibilidade, o filme tem planos bem contrastados, alguns deles quase inteiramente negros.

Exemplares dos livros citados aparecem no filme, praxe no cinema de Godard. Caution e Natasha são vistos lendo trechos de *Capitale de la douleur*, embora nem todos os poemas recitados por eles pertençam de fato ao volume, lançado em 1926, pouco depois de Paul Éluard separar-se de Gala. "Capital da dor", título polissêmico por si só, ganha novas conotações ao sintetizar a melancolia de Alphaville e ao fazer referência ao divórcio entre o cineasta e sua musa.

Menos explicitamente reivindicado, *La France contre les robots*, ensaio de Georges Bernanos escrito no exílio brasileiro, parece ter alimentado a cidade do futuro godardiana, mais até que a *Metrópolis* de Lang. Bernanos fala da "civilização das máquinas" inaugurada com a Segunda Guerra, em que pela primeira vez se viabilizava a aniquilação da humanidade pela humanidade. Para Bernanos, apenas a civilização francesa, que lutara "para formar homens livres", seria capaz de recusar esse "paraíso dos robôs", comum à plutocracia dos Estados Unidos e ao totalitarismo soviético.

Em um terrível diagnóstico de seu tempo, *Alphaville* se ergue contra a racionalidade moderna, contra o totalitarismo disfarçado de avanço tecnológico. Em uma cena chocante, homens que manifestaram atitudes ilógicas são fuzilados em uma piscina, sistema de execução massiva que, assim como os números de identificação tatuados na pele das mulheres de Alphaville, evocam métodos nazistas de extermínio. O futurismo de *Alphaville* talvez seja na realidade nutrido pela nostalgia – e pelo desgosto – do presente.

LÚCIA MONTEIRO

1965 *PIERROT LE FOU* (O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS)

FRANÇA, COR, 35 mm, 110’

Ferdinand é professor de espanhol e trabalha na televisão, mas perde o emprego. Casado com uma italiana, vai a uma festa e volta para casa sozinho. Leva a babá Marianne de volta para casa, gerando um clima de fuga, que se efetiva, e o casal se envolve com tráfico de armas e conspiração política.

Pierrot le fou trata da passagem do amor burguês (Ferdinand e seu casamento) para o *amour fou*, um amor marginal, que vai revelando as entranhas e os limites da sociedade contemporânea. E sempre sob o desafio de uma compreensão antropológica, histórica e ontológica do homem. Nunca esquecendo que Samuel Fuller está lá no fundo da cena dizendo: “Cinema é um campo de batalha. Amor, ódio, ação, violência, morte. Numa palavra: emoções”. O filme de Godard traz igualmente essa ambição, só que noutra pauta, noutro curso. O pensar cinematográfico do diretor – cinema é pensar! – recusa o cinema espetáculo, em que uma história é contada como um drama marcado por peripécias. Uma cena leva logicamente à outra, num encadeamento cinematográfico que estabelece ação e reação, causa e efeito.

O novo ponto – e isto já está em *Acossado* (1959) – ganha mais evidência em *Pierrot le fou*. Fica-se agora com a necessidade de desmanchar a intriga, de isolar e dar autonomia a cada cena. O filme é um conjunto fragmentado de ilhas dramáticas. Nesse sentido, as cenas de automóvel, as cenas na casa dos traficantes e até mesmo a cena final – a do suicídio de Pierrot (Jean-Paul Belmondo) com as mantas de dinamite envolvendo o rosto – se configuram como uma direção que leva o drama a escorregar da ação para a plasticidade e mesmo para a pictorialidade da imagem. Há a busca de uma imagem pura, sem vínculos com a história encadeada, uma imagem que não seja representação. De fato, um tratamento cuidadoso do ver e do ouvir, mais como ver e ouvir do que como desenvolvimento e desenlace da intriga.

Com Godard, o cinema vai lentamente passando de uma proposta de cinema de *mise-en-scène* para um cinema cuja magia está na armação da imagem. E com *História(s) do cinema* (1988-1998), quando ele chega ao vídeo, a imagem se funde com o próprio ver, já que o ver é o que dá consistência à incrustação, às janelas, à junção de outras imagens na nova imagem.

Nessa trajetória, *Pierrot le fou* vai fechando a porta para o realismo da imagem, que se ampara numa analogia da realidade, como o neorrealismo italiano e o realismo norte-ame-

ricano. Com Godard, a realidade da imagem vai se afastando da imagem da realidade. Ou seja, o cinema se transfere para o campo do artifício e a imagem se torna um engenho próprio do cineasta. Em *Pierrot*, ela ainda se debruça na amurada da intensidade dramática dos personagens. Quando Belmondo pinta o rosto de azul, sai para o aberto e se explode com dinamite, essa lógica se baseia justamente na lógica interna de sua figura. Todavia, já surge um realce de algo que vai se desvencilhar do drama. Será no futuro a construção cinematográfica de um visível e de um audível desligada de qualquer *plot*, surfando no escorrer das imagens. O cinema atingirá um pleno dar a ver. E olhá-lo criticamente se inscreverá nas tarefas do espectador. Como diria o filósofo brasileiro Gerd Bornheim: ver ou não ver, esta é a questão. *Pierrot* está no meio do caminho dessa viagem.

Um cineasta pensa o dar a ver, o que ele mostra, por meio da montagem, porque a montagem, para mim, é esse pensar que vai desde a colocação da câmera até o filme terminado. Aqui, o pensamento de Godard atravessa algumas questões que eu gostaria de salientar. Em primeiro lugar, é preciso praticamente decidir: onde se coloca a câmera? Por que, quando e onde principia e se encerra um plano? Onde começa a imagem? Em segundo lugar, como desobrigar-se de estar colado à história? Uma das soluções será, sem dúvida, a exacerbação, o afastamento ou a pulverização do *pathos* dramático, que se faz com abundância de registros cinematográficos (filme policial, filme musical, filme de aventuras, filme de amor), com vastas referências literárias, picturais, de histórias em quadrinhos e de cartazes publicitários, com diversas citações de partes de filmes, de letrismos e de grafismos. Esse conjunto confere um brilho de artificialidade e passa uma energia sofisticada para além da intriga. E, em terceiro lugar, cabe falar da montagem na operação de dois intervalos, um no interior do plano – no espaço entre os personagens, os objetos e o cenário – e outro justamente no espaço entre os planos. A montagem em *Pierrot le fou* faz com que nesses corredores se anunciem vazios e se concretize, pela insistência, a impossibilidade do *amour fou*. Dito de outra forma: a invisível força da paixão do nada se instala entre Pierrot e Marianne (Anna Karina), provoca a morte dela e incrementa a explosão da figura azul dele. A cena final só se resolve com o deslocamento do plano para a paisagem cósmica de uma tranquila ausência humana. O vazio acabou se inserindo esplendidamente no ver e no ouvir da obra. Trouxe, na materialização da forma, a mostra do niilismo em toda a sua potência de destruição. Triunfo do nada na chama da morte. Por esse fim de Marianne e Pierrot, certamente, neste filme, uma das influências de Godard tem o nome de Samuel Fuller.

ENÉAS DE SOUZA

1966 *MASCULIN FÉMININ. QUINZE FAITS PRÉCIS* (MASCULINO, FEMININO)

FRANÇA, P/B, 35 mm, 110'

Paul trabalha como pesquisador em um instituto. Ele torna-se amante de Madeleine, jovem cantora, mas se encanta também por Elisabeth. Interessado pelo perfil das garotas francesas dos anos 1960, Paul é levado a participar de causas sociais e estudantis por influência de um amigo.

Se o cinema de Godard é um *puzzle*, feito de colagens de elementos bastante heterogêneos, *Masculino, feminino* é um filme exemplar desse espírito de junção de estilos e referências. Sua própria gênese dá conta do quanto o diretor foi longe na inspiração da sua fábula. Pensou em adaptar dois contos de Guy de Maupassant, *Le signe* e *La femme de Paul*, além de ter pensado, nesse meio tempo, em fazer um filme sobre *A filosofia na alcova*, de Marquês de Sade. Um filme "boneca russa", como salientou Alain Bergala. Do primeiro e do terceiro texto, só sobraram referências específicas à prostituição e a um romance "libertino" para a época, entre um rapaz e três moças. O Paul do segundo ganhou os ares de Jean-Pierre Léaud, "egéria" masculina da Nouvelle Vague. O roteiro atualiza a história de Maupassant sobre a depressão mortal do macho depois que descobre que sua mulher tem um caso lésbico. O masculino esmagado pelo empoderamento feminino... poderão pensar alguns. Mas Godard não vai tão longe. *Masculino, feminino* é um filme pouco lisonjeiro com as mulheres, como outros do autor podem ser. Elas são xingadas por homens desconhecidos ou pelos maridos, oferecem-se como prostitutas desesperadas, são mostradas como fúteis e como objetos de consumo.

Como em todo filme de Godard, a fábula pode ser resumida em uma linha e, no fundo, importa pouco. Godard é um cineasta das formas e é nelas que ousa e vai mais longe. A primeira ousadia formal é trazer para o seio de um filme de ficção questões que envolvem outros tipos de cinema, mais ancorados na verdade das representações, entre a sociologia e o documentário. Deles, Godard trouxe a forma do filme-enquete. O jovem Paul trabalha em um instituto de pesquisas, conhece meninas consumidoras de revistas de moda e comportamento e trava com elas verdadeiras discussões sociológicas sobre vida, comportamento, sexo e política. Truffaut chegou a dizer que Godard teria criado para Léaud o personagem de um entomologista (estudioso dos insetos), por se interessar tão de perto pelos objetos-sujeitos que encontra. Truffaut na verdade estava devolvendo a Godard algumas críticas em forma de gentis animosidades, em uma amizade que começava se esmorecer e que terminaria não muito depois. Paira sobre o personagem de Léaud a sombra de Morin e Rouch em *Crônica de um verão*, rodado cinco anos antes. Até Godard reivindicou o filme como o início de sua fase mais sociológica, que duraria até o início dos anos 1970.

A forma da entrevista é assim retrabalhada por Godard e ocupa lugar central na trama. Godard reserva para cada personagem principal uma entrevista que, na realidade, ele mesmo fazia. Cortadas na montagem, a imagem e a voz do diretor são substituídas por um interlocutor diegético. Nas conversas, os atores mesclam textos escritos de antemão e improvisações; o ator aparece com sua naturalidade e sensibilidade por detrás da carapaça do personagem ficcional. Godard é um cineasta moderno para quem dirigir um ator não significa fazê-lo criar necessariamente uma postura corporal, uma voz ou uma psicologia outra que a sua própria. Seu desafio era fazer coabitar ator e personagem dentro de um mesmo corpo, sem que um sufocasse o outro.

Masculino, feminino é, no fundo, um filme sobre as fraquezas da profissão de ator. Diante do diálogo com seu colega de cena, os atores-personagens hesitam, intimidam-se, gaguejam, recusam-se a responder, mostram-se vulneráveis. E Godard se entusiasma, tanto que repete o dispositivo da entrevista do ator em outros filmes. Nada melhor para um entomologista sádico do que ver a fraqueza e o desespero do seu inseto.

Godard era um cineasta *pop*, e neste filme rende-se definitivamente ao charme das cantoras populares francesas. Sondou Sylvie Vartan para o papel principal e Françoise Hardy para um secundário. Acabou com a recém-lançada Chantal Goya, que encontrara nas páginas de uma revista juvenil. Godard usa suas atrizes para fazer uma crítica contundente ao espírito "menina moça" veiculado pelas revistas e embaraça uma garota-*Capricho* em uma das entrevistas ao lhe perguntar sobre o futuro do socialismo. "A política do *pop*" poderia ser um subtítulo adequado para *Masculino, feminino* em mais uma das convivências entre elementos díspares sobre os quais a obra de Godard se funda.

O cineasta impregnou o espírito dos cinéfilos com a filmagem do triângulo amoroso. Sem fazer referência ao romance lésbico, o filme talvez tenha a única imagem em que Godard aborda a homossexualidade (os dois rapazes se beijando no banheiro do cinema). O motivo plástico e temático da cama para três, sem sexo, mas com muita reflexão e discussão (como convém a um intelectual francês), foi retomado diretamente por admiradores da Nouvelle Vague de diferentes épocas: Jean Eustache [*A mãe e a puta* (1973)], Christophe Honoré [*As canções de amor* (2007)] e Joaquim Pedro de Andrade [*O homem do pau-brasil* (1982)]. Prova, se necessidade houvesse, da permanência e atualidade das matrizes formais godardianas.

PEDRO MACIEL GUIMARÃES

1966 *MADE IN U.S.A.*

FRANÇA, COR, 35 mm, 90’

A jornalista Paula Nelson vai a uma pequena cidade francesa para encontrar o marido. Chegando lá, descobre que ele foi assassinado e começa a investigar o crime. Ela se depara com o submundo da política e suas conspirações, espionagens, traições e manipulações.

Foram necessárias algumas desilusões do cinema moderno e a imersão da Europa no mundo do consumo para que Godard finalmente revelasse a identidade entre as cores das bandeiras da França e dos Estados Unidos. *Made in U.S.A.* é um filme francês sobre os Estados Unidos discutindo o que significa ser um produto cinematográfico *made in USA*? Ou um filme *made in USA* mirando a França de então? Na época, Godard assumia seu lado brechtiano ao não rejeitar associações: apostando nas sobreposições geopolíticas, ele procura, nos fragmentos de Paris, revelar algo da mafiosa Atlantic City.

Nesses “anos Karina”, a relação de Godard com os Estados Unidos é de crítica à máquina norte-americana de publicidade, mas de inspiração nos mestres como Samuel Fuller e no ciclo *noir*. A paixão da Nouvelle Vague pelo cinema norte-americano sempre suscitou a acusação de despolitização, mas a escolha dos cineastas norte-americanos para o seu panteão foi chamada de *politique* pelo próprio grupo. O deslocamento da Nouvelle Vague para o centro do cinema francês e a transformação do gesto rebelde em um segmento de consumo (o que é hoje o mercado de “arte e ensaio”) parecem ter gerado um novo tipo de mal-estar: o do cinema autoral em relação ao que seriam seus próprios clichês (a psicologia, a profundidade, a mensagem política). Em *Made in U.S.A.*, a resposta à crise assume a contaminação de estilos, o despojamento, o desconforto face ao lugar do cinema na sociedade do espetáculo. Afinal, o contexto francês é de rebaixamento dos horizontes, crise da República e da política que em breve incendiaria 1968.

Em *Made in U.S.A.*, os personagens antigregários do filme *noir* são mais uma vez estratégicos para a investigação godardiana do mundo moderno, já que vagam sem moralismos. Godard segue Orson Welles e filma com pouco, a partir da iluminação, de fragmentos de cenário e de enquadramentos. Seu mergulho no submundo tem algo de mabusiano, revelando a influência de Fritz Lang na visão política do Godard pré-1968. O olhar de Lang não excluía o cinema nem a postura do cineasta no jogo de forças e no controle das massas. De Lang, Godard parece herdar a consciência aguda do papel do cinema no teatro da política e da guerra.

O *petit* Donald, personagem de Jean-Pierre Léaud, chama-se, não por acaso, Donald Siegel. Como em *Vampiros de almas* (1956), de Siegel, *Made in U.S.A.* revela a disseminação da paranoia e do medo do espaço público. Siegel falava de alienígenas e, por tabela, de uma sociedade totalitária. Os personagens de Godard são como corpos vampirizados por cartazes, *slogans* e fragmentos confusos da guerra informacional: John F. Kennedy assassinado em 1963, a repressão às lutas anticoloniais, a G uerra Fria. No fim do filme, a inserção-chave é “Esquerda, ano zero”, referência ao esvaziamento semântico e político da esquerda e à Alemanha destruída, onde Rossellini filmara. Godard mostra uma esquerda em ruínas, questionando os métodos e linguagens dos partidos, especialmente os influenciados por Stalin.

Como no filme *noir*, em que é difícil julgar quem é quem, esquerda e direita se misturam, indicando a falta de transparência do jogo político, visto como teatro e ruína. Essa ideia é reforçada porque nunca vemos o evento principal em torno do qual gira o filme, que está no passado. É para esse espaço ausente que se volta a narração, que se estabelece na chave reflexiva do “balanço de experiência”.

Paula Nelson segue sua jornada solitária de investigação e reflexão, duplo movimento que marcará a narrativa. O filme fará também de Paula um objeto da investigação: “quem sou

eu?" – pergunta ela. Apesar do desabafo ("Como não vomitei em meio ao dinheiro, ao sangue e à política?"), ela elimina seus adversários com os mesmos métodos e o mesmo estilo de fazer política que é o alvo de *Made in U.S.A.*: queima de arquivos, chantagens, manipulação. Quando é avisada pelo burocrático detetive Aldrich de que seu caso foi arquivado pela polícia, ela sorri.

O filme parece incluir Paula no duro diagnóstico sobre as engrenagens do submundo da política. Godard aproxima-se de Fuller, que desconfiava da política mas revelava as engrenagens do poder. Em *Made in U.S.A.*, Paula tateia no escuro de uma democracia degradada pelo *marketing* e de uma ideia de Europa em crise pelas lutas anticoloniais. No plano da linguagem, o filme é pródigo em estilizar cenas (como a morte do *petit* Donald) e fazer delas instantes de uma perturbadora poesia, verdade abrupta que interrompe o *kitsch* da *mise-en-scène*. No fim, em tom autocrítico, Paula assopra algo importante para a obra posterior de Godard: o fascismo – diz ela – é algo que se combate fora, mas especialmente dentro de nós mesmos. O cineasta desloca a crise para a dimensão da subjetividade e da linguagem.

ALFREDO MANEVY

1966 *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (DUAS OU TRÊS COISAS QUE EU SEI DELA)

FRANÇA, COR, 35 mm, 90'

Tendo como pretexto a exposição, em forma descontínua e autorreflexiva, de fragmentos da vida cotidiana de Juliette, dona de casa, prostituta e moradora de um dos novos conjuntos habitacionais dos subúrbios de Paris, compõe-se um painel da nascente sociedade de consumo francesa.

Heidegger por uma criança ("Mamãe, o que é a linguagem?"); os bombardeios do Vietnã pelos circuitos de uma placa de rádio e fumaça de cigarro; o cosmos em uma xícara de café: várias cenas "godardianas" quase folclóricas, dessas que nos vêm à cabeça instantaneamente, são de *Duas ou três coisas que eu sei dela*. Humor e seriedade, alta e baixa cultura, esteticismo e política, sublime e prosaico em um caleidoscópio de provocações.

A montanha de livros na qual Bouvard e Pécuchet se afogam em citações erráticas prova que a ironia do cineasta não poupa a si mesmo. Visto por parte dos críticos da época – tanto os estetas como os conteudistas – como "confusionista", Godard declarou que *Duas ou três coisas* "não é um filme, mas uma tentativa de filme". Vindo do mago dos quiasmas, toda atenção é pouca ao jogo entre figura e fundo, no entendimento do que seja essa "tentativa".

Em *Duas ou três coisas*, aprofundam-se as "rotas para a abstração", como chamou Susan Sontag, criadas pelo autor por meio de brechas, elipses, rupturas e suturas de fragmentos ficcionais tensionados e refratados entre si e em relação a outros fragmentos de naturezas diversas. Desde *Acossado* (1959), Godard compôs seus filmes remodelando materiais: primeiro, formas cinematográficas (os gêneros e os traços de estilo do cinema clássico); depois, radicalizando a fragmentação e a heterogeneidade da matéria fílmica. Esse desdobramento da obra godardiana na primeira metade dos anos 1960 contribuirá, inclusive, para demarcar a divisão, ocorrida na redação dos *Cahiers du cinéma*, entre uma cinefilia baseada na *mise-en-scène* dos autores clássicos norte-americanos e aqueles que propunham um alargamento moderno das fronteiras da crítica, defendendo os filmes que faziam o mesmo movimento de abertura às contingências sociais e políticas da sociedade de consumo que se instalava na França gaullista e também às discussões culturais extracinematográficas do momento (nenhuma tão candente como a primazia do estruturalismo sobre o existencialismo, tópico fundamental para *Duas ou três coisas*).

Para além da constatação da onipresença em *Duas ou três coisas* das questões da linguagem e da reflexividade – propósito epistemológico com rendimento artístico –, é preciso compreender a relação entre elementos formais e conteúdos históricos para superar a visão de Godard como um mero colecionador cultural ("confusionista", diziam os críticos) de formas e sintomas.

A evocação de Brecht já de início é crucial: trata-se de buscar mais luz para o palco social, centrando o foco na reconstrução, em escala nunca vista, dos subúrbios parisienses. Em uma vasta operação de conciliação política e grandes negócios, o cinturão vermelho da periferia parisiense, historicamente dominado por gestões de esquerda, passou por um "bota abaixo" geral, sendo substituído por grandes conjuntos e obras viárias, bases de uma nova sociabilidade de trabalho em serviços e vida privatizada, mediadas pelo consumo.

A prostituição de Juliette é uma caracterização geral da natureza dessa sociedade nascente: transformação de tudo e de todos em mercadoria. As rotas para a abstração – cita-

ções, monólogos, *inserts*, encontros e entrevistas – abertas pela narração no percurso da personagem exploram essa nova paisagem e situação humana.

Amalgamam-se aí lucidez semiológica, espírito de investigação da vida desses trabalhadores pobres e consumistas, e ainda a busca por uma contemplação existencial de tom baziniano – mesmo que, no lugar da montagem proibida, estejam agora a colagem e a ruptura, física e linguística, com a continuidade e com o pretenso testemunho indicial da imagem. Como demonstrou Ismail Xavier em sua análise da cena do lava-rápido (que revisita o *Café da manhã do bebê*, dos Lumière, com um automóvel no centro das ações), agora tudo é linguagem; mas mesmo assim, lateja ali, no mundo das superfícies lisas e brilhantes do consumo, a presença humana.

Esse caráter duplo de cada fragmento, tensionado por sentidos divergentes, parece ser o princípio da dialética da composição do filme: as entrevistas evocam o cinema-verdade de *Crônica de um verão* (1961), mas pela franca encenação de trechos de uma enquete do *Nouvel Observateur,* os *closes* frontais de Juliette são ficcionalmente pasolinianos, mas sua permanência em tela nos dá um vislumbre documental da atriz Marina Vlady; as clássicas "vistas" de guindastes e autopistas são também *Deserto vermelho*, mas de um modo brechtianamente seco, sem o discreto *pathos* angustiado de Antonioni. Através da linguagem do cinema, as imagens da cidade-mercadoria revestem-se de história humana. E citações e comentários eruditos entram aí, ao rés do chão, colocados na boca e nas situações prosaicas desse mundo sem aura.

Mais do que metalinguagem, uma busca inquieta, reflexiva, sobre a justa distância, o modo de operação, dentro da linguagem, para evidenciar as coisas mesmas, situando o homem, em harmonia, entre elas: "objetivo de escritor e de pintor", a um só tempo "poético e político". Godard toma para o cinema moderno o programa de Francis Ponge, o poeta que faz falar as coisas por múltiplas, infinitas, descrições de fragmentos do mundo.

Deslocamentos constantes de sentidos já dados, pela experimentação de novas relações entre eles. Talvez Adorno pedisse a Godard as mesmas mediações que cobrava de Benjamin, mas *Duas ou três coisas* realiza a proposta adorniana do ensaio como experimentação conceitual.

LEANDRO SARAIVA

1967 *ANTICIPATION OU L'AMOUR EN L'AN 2000* (ANTECIPAÇÃO OU O AMOR NO ANO 2000)

FRANÇA, COR, 35 mm, 20'

Um viajante chega à Terra e quer experimentar o amor. O governo, que controla a prostituição, envia-lhe uma garota, que ele recusa, pois ela se entrega muda, o que não o excita. Outra garota se nega a tirar a roupa, mas recita poemas. Assim, eles redescobrem uma forma subversiva do amor, o beijo.

Bem antes de a prostituição figurar como situação central em *Viver a vida* (1962), ou incidental em *Alphaville* (1965), *Masculino, feminino* (1966), *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966), *A chinesa* (1967) e *Salve-se quem puder (a vida)* (1979), a comercialização do corpo feminino como paradigma das relações de trabalho já ocupava a atenção de Godard no curta *Une femme coquette*, de 1955.

Ao analisar a reincidência do tema, Antoine de Baecque observa na biografia *Godard* que "não se pode viver em sociedade sem se prostituir de alguma maneira, seja vendendo sua força de trabalho a um patrão (o que vale também para um cineasta face a seu produtor) ou quando uma atriz representa para seu diretor, mesmo que se trate de seu marido (seu cafetão), que depois a 'vende' em todas as telas aos espectadores".

Nada surpreende, portanto, que Godard se interesse pelo futuro da prostituição, agora sob o controle estatal, em seu esquete de *O amor através dos séculos*, cujo título original refere-se à mais antiga profissão. Se o amor físico oferecido pela primeira profissional é recusado pelo viajante intergaláctico porque, como ele alega em seu diálogo gaguejante, ela "não f... ala", o amor sentimental – mistura de linguagem e felicidade, união da fala e do prazer no órgão único da boca – é proibido pela voz-controle que se sobrepõe à cena e interrompe o gozo.

Anna Karina, em seu último papel em um filme de Godard, interpreta a prostituta que não se despe, postura que reproduz uma decisão tomada pela atriz em seu primeiro contato pessoal com Godard e que o impediu de tê-la em um pequeno papel em *Acossado* (1959). Em um último gesto de despedida, Godard submete a ex-mulher e musa a uma cena obscena, lançando jatos de *spray* d'água na boca dela, em um instante que mistura lascívia e sujeição. Ali, é impossível distinguir onde termina o cineasta e onde começa o cafetão.

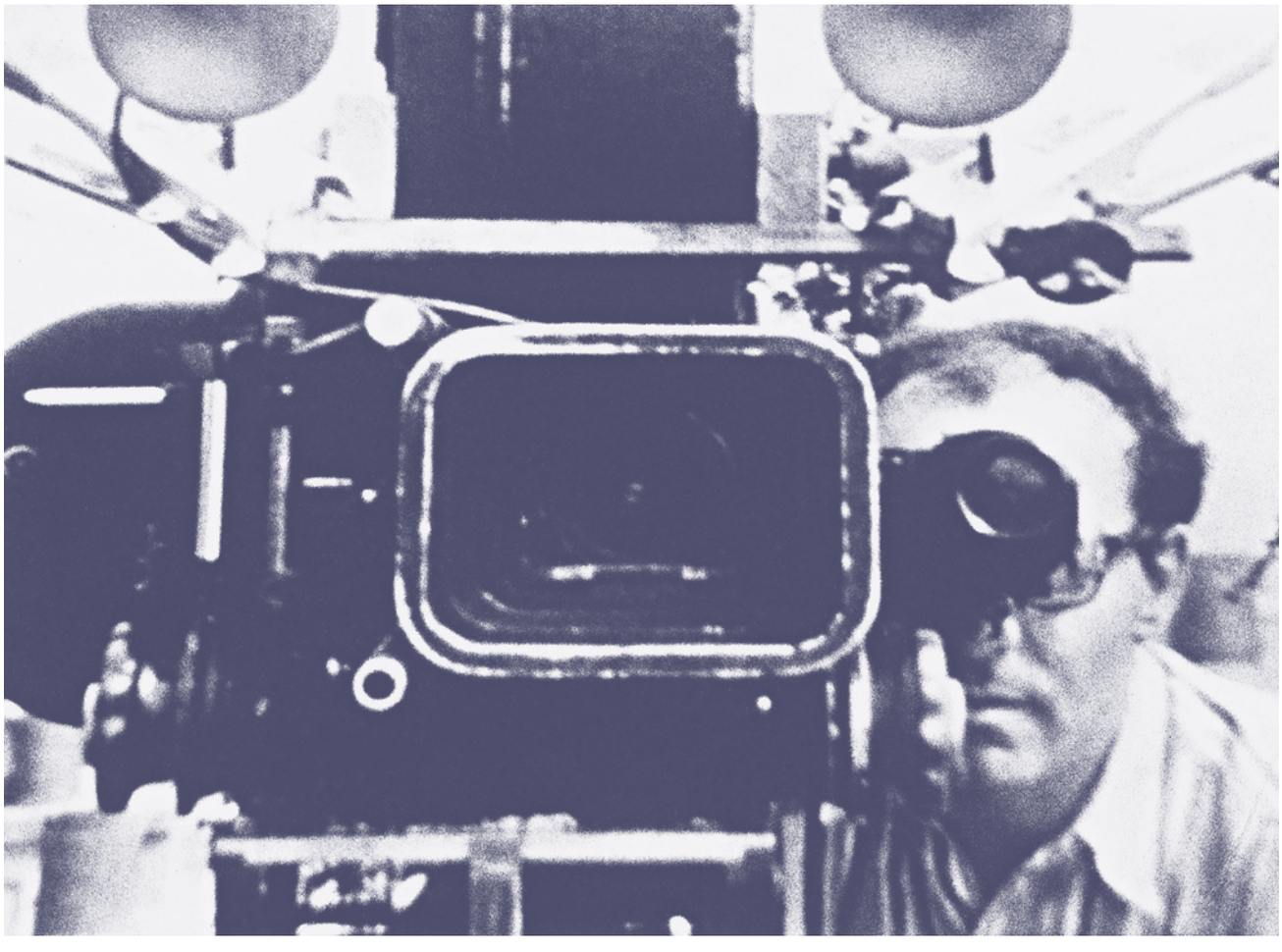
CÁSSIO STARLING CARLOS

CAMÉRA-ŒIL (CÂMERA-OLHO) 1967

FRANÇA, COR, 16 mm, 15'

Este curta integra a obra coletiva e anônima *Longe do Vietnã*, filme militante concebido como peça de solidariedade ao Vietnã do Norte frente à agressão imperialista e militar dos Estados Unidos. Conjugando diferentes situações, perspectivas e experimentações formais, procura retratar a barbárie da guerra e os protestos contra sua continuidade.

Câmara-olho é considerado um momento de inflexão na obra godardiana, menos por ser uma peça imediata de reflexão em torno da impotência do artista/intelectual diante da luta política concreta, e mais por rearticular em novos termos a sempre problemática relação entre arte e política, particularmente as de feição militante, isto é, com pretensões de intervenção no processo social. Nos termos do episódio, Godard parte para a crítica à agressão estadunidense, que ele coloca menos no plano militar do que no cinematográfico – sua luta "contra o imperialismo econômico e estético do cinema norte-americano", corruptor do cinema mundial –, apresentando-se e ao seu instrumento de trabalho como fontes da questão. Embora seja difícil para o espectador comum, na época como hoje, discernir tanto esse eu discursivo e visual quanto a câmara que ele aciona, a aparente contradição se esvai quando o cineasta declara



a certa altura que tem consciência de não pertencer à maior parte dos estratos sociais e em particular à classe operária. O interesse de Godard pelo Vietnã do Norte e por outros lugares do outrora Terceiro Mundo, que visita e eventualmente filma de 1967 a 1978, não passa tanto pela chama revolucionária e anticolonialista, mas por um autoimposto exílio, fruto de crise artística e também econômica, o fim do classicismo e a dificuldade de filmar na França naquele momento. Rechaçando a ideia de conhecer, se solidarizar e filmar o país por absoluta incapacidade de o conceber como dado real, faz do conflito um princípio heurístico – resistência, engajamento, testemunho, grito – contra as imagens generosas, apelativas, melodramáticas, ainda que no próprio episódio godardiano o montador Marker tenha inserido planos aproximados à essa afecção, filmados por Agnès Varda (as falsas trincheiras recriadas em Paris) e Marceline Loridan (oficialmente atribuídas a Joris Ivens, como o soldado mudo e a escola) principalmente, com destaque para o rosto desfigurado por napalm no final. Ainda que a autocrítica do cineasta e o tema da crise do intelectual ocidental, que reverbera nos episódios de Alain Resnais e Michèlle Ray, possam seguir pelo mesmo caminho, com Godard afirmando que seu filmes anteriores fizeram mais mal do que bem, o objetivo é equacionar a origem desse "erro". Nesse ponto, o autor de *Acossado* (1959) reencontra uma de suas mais fortes influências, Dziga Vertov, referência declarada de sua próxima fase. Partindo da equação presente no manifesto dos Kinoks, cuja tese sustenta que o conhecimento do real surge na medida da conjunção do valor social e histórico do material filmado, do trabalho do cineasta e da modulação imposta pela qualidade técnica intrínseca do cinema, Godard se concentra, sobretudo, no último aspecto. A começar pelo título, uma variação do cine-olho vertoviano, a ênfase recai na concretude tecnológica do meio e no quanto o dado intervém no resultado final. Estabelecendo um paralelo entre aviões de guerra estadunidenses a derramar bombas e pentes de balas sobre os vietnamitas do norte e atributos técnicos da principal câmara de estúdio da era clássica hollywoodiana, a Mitchell BNC, que manipula com conhecimento, admiração e leve erotismo, encontra o nexo que expõe a beleza, potência, precisão, engenharia das máquinas como algo mortífero, a ideia de espetáculo. As capacidades de Mitchell – enquadramento perfeito na era da correção de paralaxe, estabilidade via grifa e contragrifa, suavidade de movimentos em panorâmica ou elevação por conta da cabeça cremalheira etc. – foram reimaginadas erroneamente pelos nouvellevaguianos em seu afã de adaptação formal desses atributos. A perfeição dos novos planos não diferia substancialmente da perfeição dos velhos planos, o fetiche espetacular permaneceu. Como Gilbert Simondon havia ensinado pouco antes, havia uma distância colossal entre inovação e adaptação tecnológica. Estas envelheciam rapidamente, como a câmara que Godard expõe em seu ensaio performático, agora pesada, desgastada, quase monstrenga em sua brutalidade metálica e "maquínica". Uma percepção ou intuição que com o tempo levaria o franco-suíço a se interessar pela gênese de novas câmaras – o encontro com Jean-Pierre Beauviala, a suíte vídeo do Sonimage –, pelo progresso técnico como forma de gênese, isto é, como premissa para a superação do velho espetáculo e por um breve momento de crítica radical dos pressupostos anteriores. O estatuto da imagem mudaria como vídeo magnético, com o eletrônico, com o digital, levando Godard até mesmo ao iPhone de *Filme socialismo* (2010). A questão da arte cinematográfica, arte tecnológica por excelência, portanto, não giraria mais em torno de um uso ou apropriação diferente (da Mitchell, por exemplo), mas de um instrumento diferente, novo, tecnologicamente falando.

HERNANI HEFFNER

1967 *LA CHINOISE* (A CHINESA)

FRANÇA, COR, 35 mm, 95’

No verão, cinco estudantes ocupam um apartamento emprestado para criar uma célula maoista. Estudam, fazem seminários, teatro, depõem para um filme. Mas se desentendem, o grupo se desfaz. Véronique assassina um ministro soviético e, por engano, outra pessoa. A família retoma o apartamento e apaga os sinais das férias.

Brecht – o único nome que Guillaume (Jean-Pierre Léaud), o ator, não apaga na lista dos grandes escritores e teatrólogos – dizia que a política era a arte de pensar dentro da cabeça dos outros. Os militantes maoistas que trabalham teoria e prática no apartamento de *A chinesa* só conseguem pensar dentro da própria cabeça. Esta é a marca do maoismo de verão de que trata Godard.

A política que lhe interessa é a de Brecht, a que opera na cabeça dos outros. Não apenas lutar em dois *fronts*, como afirmava na época, mas abrir cabeças com contradições novas e incômodas, multiplicar conflitos e tornar complexas as questões. *A chinesa* é até hoje um filme notável por compreender a política fora de uma linha única, a qual, no entanto, apresenta com vivo sectarismo. Até 1967, o maoismo era pouco conhecido na França. Mais que existência no meio estudantil, Godard lhe deu futuro político, narrando como se criava uma célula, como se formavam quadros, de que modo os militantes se inseriam na cultura contemporânea, como o disciplinamento estreito e sério dá origem a um simulacro de guarda vermelha que, por conta própria, parte para a ação direta e o assassinato.

Godard tudo registra como um etnógrafo, deixa que os materiais e as personagens falem por si. Talvez seja este o seu filme mais simples e direto. O bombardeio de referências externas é concentrado e quase não há digressões. Mesmo distanciado ou um tanto indiferente, o narrador introduz uma liberdade de tratamento cinematográfico que é exatamente oposta ao disciplinamento político-partidário. No centro da montagem simultaneísta, a liberdade de imaginação do cineasta (imprescindível à vanguarda artística) se contrapõe ao regime forçado da teoria e da militância (necessário à vanguarda política). Na primeira, uma política dentro de muitas cabeças; na outra, política de uma cabeça só, se possível, chinesa.

Apostava Godard na verdade dos jovens que queriam combater a hegemonia esclerosada do PCF e fazer política contra a acomodação do operariado e a submissão geral ao gaullismo. A gestualidade e a *mise-en-scène* permitem que as personagens ganhem a simpatia do espectador por traduzirem de modo burlesco (uma constante godardiana) a seriedade dos temas contemporâneos: arte, revolução, comportamento. Da ginástica matinal, embalada em um pregão

marxista-leninista, ao iê-iê-iê "maômaô"; da presunção manipuladora de Véronique (Anne Wiazemsky) à presença de Yvonne (Juliet Berto), que virou copeira do grupo. Mas Godard não escamoteia as contradições de classe, as clivagens de hierarquia e poder que se reproduzem dentro do apê. Yvonne encarna a ingenuidade camponesa, com sua formação ideológica precária e a prostituição eventual, a que retorna quando caem as vendas da *Garde rouge* e é preciso pagar as contas. A prepotência revolucionária da ficção se relativiza face à modéstia sóbria de Francis Jeanson ou Omar Diop, que apontam as dificuldades da luta revolucionária, sabem que as análises só valem para as situações concretas e que a luta de classes depois da revolução continua.

Guillaume está sempre acentuando a metarrepresentação como recurso teatral ou meio de desestabilizar o real. De igual modo, a representação do coletivo revolucionário é estilhaçada, seja pela encenação autoassumida pontuada por música, máscaras, brinquedos, objetos de consumo, cartazes, quadrinhos – um mundo artisticamente desierarquizado –, seja pelos conflitos recentes e existenciais que as personagens trazem e quebram o recitativo marxista-leninista. Godard aprecia uma ficção fresca de convenções leves e descartáveis. É inegável que o avanço político dessa técnica está, além de explicitar regras e retórica, em fazer falar o que não é representação – o que está fora do apartamento.

Godard repete em Paris e com o maoismo *La pyramide humaine* (1961), de Jean Rouch, longa encenado por jovens sobre a própria condição, experimento grupal em que a transposição da fronteira da ficção para a realidade põe em risco a integridade do grupo e a vida de cada um. Psicodrama sem psicologia individual, premência de que a sociedade concreta aflore nos desejos e fantasias, urgência de saída existencial e mudança social. Godard repete, um por um, todos os termos do filme de Rouch, com um sentimento de exílio mais atual e dilacerante, nascido da v República, da sociedade de consumo, da escalada norte-americana no Vietnã, da miséria do marxismo existente e da história do cinema.

O cineasta evoluiria politicamente, abandonaria o cinema comercial e engajar-se-ia em uma espécie de maoismo prático e "udigrude", dando razão às personagens e adotando como sua a crise de identidade burguesa de Véronique. Cinquenta anos depois, a eminência de *A chinesa* está na análise da onda maoista como parte do sistema de alienações culturais da sociedade francesa e capitalista. A análise da sociedade de consumo feita em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966) prossegue aqui implacável – análise mais relevante que a indicação da linha política correta. O filme está vivo porque diz claro: no sistema das forças políticas existentes não é possível aderir a uma ou escolher. Opinião da maior atualidade. Será que Godard não assistiu a seu filme? Ou a vida precisa imitar a arte sempre que a revolução fracasse?

VINICIUS DANTAS

L'AMOUR (O AMOR) 1967

ITÁLIA/FRANÇA, COR, 35 mm, 26'

Dois casais em um terraço. Um observa o outro, discutindo sua história de amor, a política, a possibilidade ou impossibilidade de escolher, de amar, de ser livre. Todos tateiam, aí incluído o cineasta, pensando na revolução.

O amor é um episódio do filme *Amore e rabbia* (*Amor e raiva*), rodado em 1967 mas só lançado em 1969 na Itália e em 1970 na França. O longa-metragem comporta também outro título, *Vangelo 70,* pois deveria propor que parábolas retiradas do Evangelho fossem reescritas (Godard faz referência àquela do filho pródigo). O *sketch* de Godard é a um só tempo um filme sobre Eros, uma investigação sobre a beleza, uma experimentação formal e uma reflexão sobre a incompatibilidade corneliana entre o amor e o dever político, relida nos termos da luta de classes que separa um revolucionário de uma burguesa. A esse casal de amantes se acrescenta, não sem criar um efeito de espelhamento, um casal de "testemunhas", como se fossem representantes dos espectadores. Os homens são italianos, as mulheres, francesas, e cada personagem repete o que diz o outro em sua própria língua: da perspectiva brechtiana, todas as palavras adquirem então o estatuto de citação (para além das verdadeiras citações, sobretudo de Éluard, mas também de Bataille, Mao e Che Guevara). Ao mesmo tempo, o diálogo se revela irrealista e impossível, pois cada personagem diz o contrário do outro.

Na abertura, a canção "Prenons le temps" (1966), de Marie Laforêt, acompanha imagens que alternam flores e detalhes de nus filmados bem perto da pele, sob a luz palpitante do início do verão parisiense (essa beleza sensual ocasionará, aliás, uma série de cortes por parte da censura italiana). Há, nesse esforço em descrever os corpos e as flores como um pintor, algo que já anuncia o cinema de Godard dos anos 1980. Aqui, ele filma na varanda parisiense em que havia rodado a autocrítica *Caméra-œil* (Câmera-olho) (1967), transformando-a em um jardim do Éden, em que a nudez se pretende a busca da origem. Em *O amor,* o cineasta suíço explora uma perda da inocência: é a queda bíblica do Éden, mais do que uma promessa de salvação evangélica.

DARIO MARCHIORI

[Traduzido do francês por Lúcia Monteiro]

1967 *WEEK-END* (WEEK-END À FRANCESA)

FRANÇA, COR, 35 mm, 95’

Um casal burguês faz uma viagem de fim de semana ao interior da França com o objetivo de reclamar uma herança familiar. No caminho, eles se deparam com um engarrafamento gigantesco, vagando em um cenário de violência crescente, que inclui acidentes de trânsito, estupro, assassinatos e canibalismo.

Week-end estreou na França em dezembro de 1967, menos de cinco meses antes dos acontecimentos que convulsionariam o país, em maio de 1968. Por uma série de razões estéticas e extrafílmicas, este longa não só marca o ápice da carreira de Godard como também encerra o primeiro capítulo da sua profícua trajetória cinematográfica, iniciada com a revolução de *Acossado* (1959).

Basta correr os olhos pela sua filmografia para verificar que a década de 1960 foi um período de intensa atividade para o diretor franco-suíço. Aos 37 anos, quando lançou *Week-end*, Godard já tinha catorze longas no currículo. Somente em 1967, havia estreado três na França (*Made in U.S.A.*, *Duas ou três coisas que eu sei dela* e *A chinesa*) e assinado episódios para três outros coletivos (*O amor através dos séculos*, *Longe do Vietnã* e *Amor e raiva*). Tamanha produtividade e exposição midiática o colocavam na posição de cineasta mais conhecido do mundo, incensado além-fronteiras por intelectuais do porte de Pauline Kael (que em um artigo publicado na *New Yorker* o comparou a James Joyce) e Susan Sontag. Um posto aparentemente desconfortável, com o qual logo iria romper, abandonando o cinema comercial e abdicando da autoria ao abraçar o anonimato das produções do grupo Dziga Vertov, a partir de 1968, com *Un film comme les autres* (1968). Esse sinal de esgotamento é explicitado em *Week-end* por Godard, que encerra o filme com um cartão que anuncia igualmente o fim do cinema.

A viagem de fim de semana do casal Corinne e Roland Durand serve de pretexto para o diretor construir uma obra de estrutura episódica, constantemente interrompida pelos cartões com letras em caixa alta que nos acostumamos a ver em seus outros filmes (“Um filme perdido no cosmos”, “A luta de classes”, “Fotografia falsa”) e frases de efeito (“A liberdade é violência. Como o crime!”, “Não sabemos de nada. Ignoramos nossa própria natureza”). O apreço de Godard pela desdramatização e pelo distanciamento brechtiano é reiterado tanto pela interpretação antinaturalista dos atores como pelos diálogos. “Isto não é um romance, é um filme”, diz Corinne. “Você está num filme ou na realidade?”, alguém pergunta. “Em um filme”, o interlocutor responde.

Como de hábito em Godard, *Week-end* está repleto de referências literárias, que vão de Bataille e Lautréamont a Lewis Carroll e Emily Brontë – a imolação da autora de *O morro dos ventos uivantes* é um dos momentos mais surpreendentes do filme. As citações de figuras e acontecimentos históricos também são abundantes: o revolucionário francês Saint-Just (participação não creditada de Jean-Pierre Léaud) surge pastoreando ovelhas no campo, Engels, Marx e Mao Tsé-tung são constantemente evocados, assim como a Revolução Francesa, a Guerra da Argélia e a Revolução Cultural Chinesa.

Verborrágico e excessivo, *Week-end* bombardeia o espectador com imagens muitas vezes chocantes, misturadas a elementos eruditos e à cultura *pop* (numa cena assistimos a um concerto de Mozart, noutra Léaud canta uma canção de Dalida). Essa combinação suaviza o tom discursivo do filme, agregando à narrativa um humor muito peculiar, como se Godard debochasse de sua própria pretensão de oferecer uma interpretação totalizante da sociedade.

Outro aspecto que deve ser destacado é o virtuosismo técnico do filme. *Week-end* revela um Godard em pleno domínio de seus recursos como encenador, o que pode ser comprovado pelos longos e hipercoreografados planos-sequência, como o engarrafamento na estrada e o concerto de piano na fazenda, cuja complexidade de movimentos é captada com notável fluência pela câmera de Raoul Coutard.

Cínico, anárquico e irreverente como nunca, e também piscando um olho para o surrealismo, Godard flagra a França racionalista sucumbindo a um estado de barbárie pré-civilizatória. Enredada em um pesadelo de horrores após se juntar a um grupo de guerrilheiros canibais, Corinne devora no último plano o próprio marido. O mundo voltava ao fundo do poço. Hora de se reinventar e engendrar uma nova revolução.

Essa violenta sátira contra o consumismo burguês (a protagonista fica mais abalada ao perder sua bolsa Hermès do que ao ser violentada por um estranho à beira da estrada), livremente inspirada no conto *A autopista do sul*, de Julio Cortázar, publicado no ano anterior, tem ainda o mérito de documentar os grandes debates em voga na segunda metade dos anos 1960 (comunismo *versus* capitalismo, imperialismo *versus* revolução, alienação *versus* engajamento). Obra extremamente influente, *Week-end* abriria caminho para outras produções que usam a estrada como metáfora para refletir os impasses políticos da época, em diferentes países. *Sem destino*, de Dennis Hopper, *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane, *Brasil ano* 2000, de Walter Lima Jr., e *Bang bang*, de Andrea Tonacci, são apenas alguns dos filmes que seguiram a trilha proposta por Godard em seu *road movie* apocalíptico.

MARCUS MELLO

1968 *LE GAI SAVOIR* (A GAIA CIÊNCIA)

FRANÇA, COR, 35 mm, 95’

Patricia e Émile, aprendizes de revolucionários, se encontram várias noites em um estúdio de televisão para analisar imagens e sons do mundo que os cerca. Eles criticam a linguagem das mídias e procuram desmascarar o discurso do opressor, a fim de lhe opor um outro.

Filmado antes e montado depois de maio de 1968, *Le gai savoir* promove o encontro entre a aspiração revolucionária e os últimos lampejos da Nouvelle Vague e de suas estrelas – Jean-Pierre Léaud, astro desde o início, e a nova vedete, Juliet Berto. Produzido pela televisão francesa (ORTF), o filme não foi exibido nem na TV, nem nas salas de cinema, e sofrerá uma censura parcial (Godard manterá os “bips” para inscrevê-la no som). Infantil e libertário como a Nouvelle Vague e 1968, melancólico e revoltado como o pós-1968, *Le gai savoir* é inclassificável do ponto de vista de uma história linear do cinema ou das ideias. Embora mais tarde Godard o tenha considerado “ainda excessivamente revisionista”, sua potência anacrônica e formal mantém uma força e uma atualidade esplendorosas. Filmado no *huis clos* de um estúdio de televisão mergulhado na obscuridade, este é um filme crepuscular que narra os sete encontros noturnos entre Émile Rousseau (referência a Emílio, de Jean-Jacques Rousseau, que Godard deveria ter adaptado para a ORTF) e Patricia Lumumba (síntese da primeira heroína godardiana, a Patrícia de *Acossado,* 1959, e do nome do líder congolês Patrice Lumumba, assassinado em

1961). Os dois personagens assumem um protocolo experimental, um programa trienal de reflexão sobre as imagens e os sons: coletá-los, decompô-los, enfim, "fabricar dois ou três modelos de sons e de imagens". Mas, se a empreitada é séria, o tom é frequentemente lúdico: essa "gaia ciência" traduz um pensamento herético próprio ao ensaio, do qual o filme mantém a abertura, num tom autocrítico e vagamente niilista, nietzschiano, que ressoa nas últimas palavras de Patricia: "é um pouco o nada o que nós descobrimos, não?". E Godard prossegue, impiedoso: "Este não é o filme que deveria ter sido feito: é antes como, se devemos mesmo fazer um filme, é necessário percorrer uma parte dos caminhos que percorremos". Segundo essa estética política, o verdadeiro autor não poderia mais ser um indivíduo, pois outros cineastas vão partilhar com ele uma luta coletiva e internacionalista (Godard cita Bertolucci, Straub, Glauber Rocha). Godard encontra *Emílio* em sua intenção pedagógica e em sua forma ensaística mais do que em seu conteúdo de fundo – Rousseau falava de uma "coleção de reflexões e observações, sem ordem e quase soltas"; Patricia, no filme, fala de "um amontoado de experiências".

Rodado em película, *Le gai savoir* é ainda um ensaio sobre e contra a televisão. O estúdio-laboratório permite um estudo à distância dos sons e das imagens: o que a fotografia introduziu, o fonógrafo e o cinematógrafo continuaram, a televisão banalizou (*tele-visão:* visão à distância). Assim, Godard tenta reinventar a um só tempo o cinema e a televisão, por meio de uma metalinguagem radicalmente crítica. Por exemplo, os dois protagonistas encaram amiúde a câmera, ou seu entorno, como se interpelassem o espectador televisivo ou cinematográfico. Justo quando eles próprios estão olhando para as imagens, numa *mise en abyme* da situação do espectador. *Le gai savoir* quer partir do zero, distanciar-se da cinefilia para enfrentar diretamente a realidade contemporânea e desmascarar suas estruturas, de modo a alcançar uma ação estética e política. É verdade que é impossível voltar à estaca zero e atingir o estado puro da origem, como reconhece Derrida em *Gramatologia,* evocado diversas vezes no filme (e inspirado por Rousseau). Mas Godard, como bom dialético, reforça e reivindica apesar de tudo a primazia da imagem e do som como *euidentiæ,* "provas" do real. Voltar ao marco zero da imagem cinematográfica significa também voltar à fotografia: quando Émile diz "a primeira imagem, então", é a *Vista da janela em Le Gras* (1826-1827) de Niépce que se vê. Godard remete a história do cinema a bem antes dos Lumière, conforme um princípio que ele desenvolverá intensamente a partir dos anos 1980. Além disso, o filme se constrói confrontando imagens fixas e imagens em movimento, explorando os interstícios entre a fotografia e o cinema. Sem conciliação possível, Godard torna sensíveis as contradições e já anuncia a lógica do "e... e..." que o vídeo virá reforçar nos anos seguintes por sua capacidade de fazer coexistirem diversas imagens numa mesma tela. Finalmente, *Le gai savoir* é também um filme de corpos e de gestos, rigorosamente distanciados segundo a lição de Brecht, mas ao mesmo tempo engrandecidos pela luz artificial dos projetores que reforçam a corporeidade da obscuridade, fragmentando e ampliando os corpos. De maneira semelhante, apenas a luz do sol podia trazer "a embriaguez da cura" ao "isolamento radical" feito de doença e de desespero de que falava Nietzsche (*A gaia ciência*, 1882). A época *underground* de Godard está começando.

DARIO MARCHIORI

[Traduzido do francês por Lúcia Monteiro]

1968 *CINÉ-TRACTS* (CINE-PANFLETOS) *Nº 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 40* E *1968*

FRANÇA, P/B, 16 mm, 2'-4' CADA

Costuma-se dizer que os *ciné-tracts* (cine-panfletos) foram iniciados por Chris Marker e realizados durante o movimento de maio de 1968, mas a maioria foi feita depois. Doze deles são atribuídos a Godard, que os intitula *film-tract* [filme-panfleto], seguido de um número. Para realizá-los, frequentemente em seu apartamento, ele contou algumas vezes com a ajuda técnica do diretor de fotografia Armand Marco, que pouco depois se juntaria ao Grupo Dziga Vertov. Afora o *film-tract no* 1968, os outros de Godard recorrem a três procedimentos: A) Alternância entre fragmentos de texto de uma citação e imagens nos nº 7, 8, 9, 13, 14 e 16. B) Composição de intertítulos sobrescritos em documentos e fotografias nos nº 12, 23 e 40. C) Interpelações "Reflitam" e "Olhem as coisas de frente" alternadas a tais composições nos nº 10 e 15. Nas notas a seguir, indico o procedimento pela letra entre parênteses.

No *film-tract nº 7* (A), Godard retoma declarações de um comunicado do general De Gaulle para a televisão de 7 de junho de 1968, alternando-as com imagens que as desmentem palavra por palavra ("Há uma solução, é a participação que muda a condição do homem" e "a República e a Liberdade serão asseguradas. O progresso, a independência e a paz vencerão"). O primeiro *ciné-tract* de Godard não pode, portanto, ter sido realizado antes de 8 de junho de 1968 (já no fim do movimento) nem muito tempo depois, já que tais declarações só tinham seu alcance político no âmbito da campanha eleitoral para as eleições legislativas antecipadas de 30 de junho, que visavam inibir o efeito de maio. De Gaulle preconizava ali a "participação", isto é, a "terceira solução", apresentada como alternativa às duas primeiras (o comunismo e o capitalismo): uma espécie de associação formal dos assalariados às decisões da empresa. Podemos supor que esse *ciné-tract* intervém, portanto, no contexto dessa campanha eleitoral, que trouxe aos gaullistas uma maioria esmagadora na assembleia. Ele teria sido realizado, então, entre 8 e 30 de junho, em meio à filmagem de *One plus one* (1968) em Londres.

O *film-tract nº 8* (A) retoma duas fórmulas maoistas seguindo o mesmo procedimento de alternância entre fotos e intertítulos manuscritos. A primeira é a da bandeirola dos maoistas da UJCml (União das Juventudes Comunistas marxistas-leninistas), a quem Godard dedicou *La chinoise* (1967) no

momento da grande manifestação de 16 de maio de 1968: "Os operários tomarão, das mãos frágeis dos estudantes, a bandeira da luta contra o regime antipopular". Ela atesta uma reviravolta súbita da UJCml, que nos primeiros dias do movimento rejeitou seu caráter estudantil "pequeno-burguês". A segunda convoca a "segurar a revolução com uma mão e a produção com a outra". É uma temática recorrente nos textos do PC chinês durante a revolução cultural e que atesta, por fim, o receio de que as perturbações dessa revolução afetem profundamente a produção do país e o mergulhem numa situação de penúria.

O *film-tract nº 9* (A) retoma uma formulação de Fidel Castro frequentemente invocada por Godard naquele período: "Daqui para a frente, não aceitaremos mais nenhum tipo de verdade evidente. As verdades evidentes pertencem à filosofia burguesa". O procedimento é igualmente o de uma alternância entre intertítulos manuscritos e fotos de ilustração ou de contraponto.

O *film-tract nº 10* (C) adota uma nova fórmula: intertítulos convidando à reflexão durante o número de segundos que dura o plano seguinte ("Reflitam por dez segundos") e alternados com a composição, frequentemente enigmática, de escritos de Godard sobre fotos ou documentos.

O *film-tract nº 12* (B) declina uma citação de Che Guevara numa série de composições: "A sociedade como um todo deve se converter em uma gigantesca escola. A juventude constitui a argila fundamental da nossa obra. Depositamos nela nossa esperança e preparamo-la a tomar a bandeira".

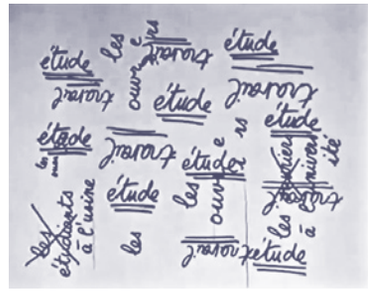
O *film-tract nº 13* (A) alterna fotos das barricadas de maio com intertítulos manuscritos por Godard, formando progressivamente a frase que intitula um texto de Mao: "Uma faísca pode incendiar toda a pradaria". Alguns intertítulos contêm letras riscadas, em que a parte não riscada constitui a palavra da frase, e o conjunto, outra palavra. Por exemplo, a palavra *Peut* [Pode] é expressa por "Peugeot".

O *film-tract nº 14* (A) adota exatamente o mesmo procedimento de alternância, em torno da frase: "As forças da ordem sempre têm laços de sangue com a desordem sexual".

O *film-tract nº 15* (C) inspira-se no procedimento do *nº 10*, mas em vez de "Reflitam dez segundos", a injunção é: "Olhem as coisas de frente", em alternância com uma série de composições de texto sobrescritas nas imagens. O intertítulo final, sobre a foto de uma mulher nua, é "Olhe as coisas de frente sua vida toda, se não quiser ser fodido pela cultura burguesa".

O *film-tract nº 16* (A), em uma alternância de intertítulos e fotos de maio, declina a frase: "Os estudantes na fábrica e os operários na universidade, solidários, para lutar de forma eficaz contra a cultura, a arma favorita da burguesia".

O *film-tract nº 23* (B), conforme o mesmo procedimento que o *nº 12*, desenvolve uma citação de Che Guevara pela composição de intertítulos sobrescritos em



fotos e documentos: "Permita-me lhe dizer, correndo o risco de parecer ridículo, que o verdadeiro revolucionário é guiado pelos maiores sentimentos de amor. Na nossa ambição de revolucionários, tratamos de avançar o mais rápido possível, abrindo caminho. Mas sabemos que precisamos de toda a nossa força na massa de trabalhadores, e que esta poderá avançar mais rapidamente se a estimularmos com nosso exemplo".

O *film-tract nº 40* (B) também adota esse procedimento de composição de intertítulos compostos e sobrescritos em fotos e documentos, em torno da frase: "Na teoria, a incumbência capital para o movimento comunista é desenvolver com todo o rigor e audácia a ciência e a nova filosofia, unindo-as às exigências e invenções da prática da luta das classes revolucionárias".

Por fim, com um caráter de "edição especial", o *film-tract nº 1968* [chamado amiúde pelo título *Le rouge* (O vermelho)] é provavelmente o primeiro envolvendo Godard, que dá sua contribuição técnica ao pintor Gérard Fromanger. É o único *ciné-tract* colorido, e também o único realizado durante o mês de maio, no dia 23. Marin Karmitz faria uma cópia um ano depois. Seu número "1968" atesta seu caráter excepcional em relação à série, talvez também porque o planejamento dos filmes e, portanto, a atribuição de seus números ainda não estivessem definidos naquele momento. Após a cartela de título, um plano contínuo começa totalmente invadido pelo vermelho; depois, um lento movimento, da câmera ou da superfície filmada, nos mostra que essa cor vermelha escorre sobre uma superfície branca. Pouco tempo depois, a superfície invadida pelo vermelho não está apenas branca, mas também, a partir de uma linha bem nítida, azul. É nesse momento que o escorrimento vermelho é decifrado como a hegemonia da cor revolucionária da bandeira francesa.

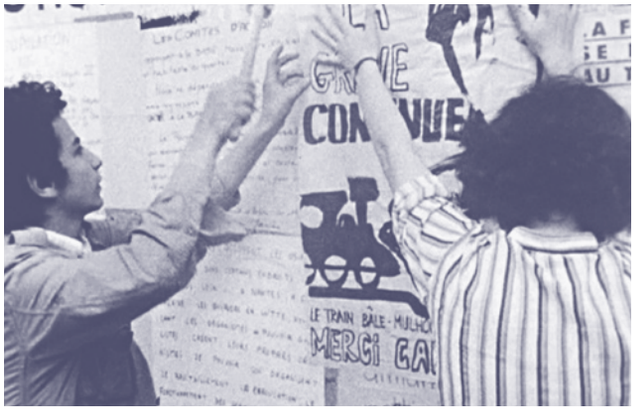
DAVID FAROULT

[Traduzido do francês por Tatiana Monassa]

1968 *UN FILM COMME LES AUTRES* (UM FILME COMO OS OUTROS)

FRANÇA, P/B E COR, 16 mm, 100’

Produzido entre julho e agosto de 1968, *Um filme como os outros* é a primeira reflexão de Godard sobre os acontecimentos do maio de 1968. Ainda era cedo para estabelecer sua imagem definitiva, e Godard os aborda alternando cenas de maio e uma conversa mais serena entre operários e estudantes sobre o que se passou ali.



Um cineasta que se torna operário. Tal é a ideia evocada pela imagem que apresenta o título deste filme. Nela, vê-se a fotografia de jovens trabalhadores executando com esmero a colocação de tijolos em uma construção. Essa aproximação entre o filme e a construção coletiva/anônima, obra de fascínio e obra utilitária, obra-poema e obra-cálculo, caracteriza o projeto de cinema em jogo naquele momento da trajetória de Godard.

A ausência de créditos gera dúvidas sobre a autoria do filme e a problematiza, como se ele não reivindicasse uma assinatura, optando, assim, por uma anti-hierarquia radical. Em algumas revisões, o filme é creditado como primeira produção do Grupo Dziga Vertov, noutras como produção de Godard com o grupo Atelier de Recherche Cinématographique ou, ainda, com os *États Généraux du Cinéma*. Um filme tal qual tantos outros, como sugere o título.

Impossível não associá-lo aos então recentes *événements* de maio de 1968. Rodado e montado nos meses seguintes à eclosão de manifestações que ocuparam a França, o filme é sobre o maio, por causa dele e, sobretudo, sintonizado com as propostas de cinema que ele suscitou. *Um filme como os outros* é o cinema na sua dimensão discursiva, verborrágica, urgente, militante de acordo com o que afluía em torrentes pelas ruas, praças, muros e cartazes. É, sobretudo, um filme contra o cinema de entretenimento e espetáculo.

O filme mostra o encontro entre três estudantes de Nanterre e dois operários da Renault. Entre as imagens do encontro, intercalam-se tomadas feitas nas ruas documentando o maio de 1968 e reuniões entre militantes. Na banda sonora, acompanhando a natureza dialética das imagens, há o som direto da conversa entre os estudantes e os trabalhadores e pronunciamentos gravados que entram em *off* sobre os diálogos (incluindo aí a voz do próprio Godard).

Para contextualizar este filme, é importante mencionar a ousada empreitada dos *États Généraux du Cinéma*, que interditaram o Festival de Cannes e institucionalizaram no mesmo ano os *Ciné-tracts*. Esses filmetes, cuja paternidade Godard atribui a Chris Marker, constituem “panfletos fílmicos” que agenciam imagens de maio de 1968, como aquelas absorvidas também na própria fatura de *Un film comme les autres*. São elas que (inter)rompem aqui a conversa entre estudantes e operários para opor o preto e branco e a cor, o presente e o passado recente, o ato de falar e a necessidade de mostrar.

Assim como não há autoria no filme, os planos dos cinco jovens que discutem os desdobramentos de maio permitem ver apenas fragmentos de seus corpos numa relação que exclui quase por completo o rosto. O anonimato dos que falam (alguns eram procurados pela polícia) parece ecoar a reflexão de Edgar Morin à época, para quem as jornadas de maio teriam sido *une révolution sans visage*. Mas não é só isso. O rosto é um privilegiado *topos* de narrativas e pedagogias. Na cara ou no rosto, existem acoplamentos ativados para produzir sentidos, correspondências, afetos. Deleuze e Guattari diziam em *Mil platôs* que “o rosto é um mapa”, relacionando-o com o conceito de afeto. Aqui, a ausência de rosto sugere que não existe qualquer intenção de construir afetos entre material filmado e espectador, apenas engajamento, experiência social e utilitária.

E o que resta, o que sobra na paisagem, quando só há cabeças falantes, vozes sem boca, puro discurso? Resta a língua que se desenrola, a linguagem que desliza, tentando apagar com dificuldade os contornos de um rosto que poderiam ser facilmente indexados àquele que fala. Restam palavras, vozes narrativas, discursos, pura ficção. Se ficcionalizar é um ato de deslizamento contínuo, não idêntico nem ao autor-narrador, nem ao mundo cotidiano, ficcionalizar neste filme é praticar a ideia maoista segundo a qual "um bom camarada vai aos lugares onde as contradições são mais agudas". E o cinema de Godard vai lá, descrevendo e fazendo circular ideias, vozes e corpos transformados em instâncias discursivas.

O filme foi feito em 16 mm, bitola amadora, restrita a cineclubes, à margem do circuito comercial. Como boa parte da filmografia do Grupo Dziga Vertov, sua finalidade era também a exibição na televisão, meio mais abrangente dada a extensão doméstica e o potencial pedagógico. Tal difusão, como se dará nos filmes seguintes, não chegou aos lares franceses. Nas projeções escassas e irregulares, sempre nos circuitos alternativos (universitários, cineclubistas), Godard promoveu mais uma operação de distanciamento do ritual convencional cinematográfico: decidir a ordem de projeção dos rolos (o filme é composto de dois rolos de quase cinquenta minutos) na hora da projeção, na sorte de um cara ou coroa a ser definido pelo projecionista.

O Godard que se mistura ao Grupo Dziga Vertov é o mesmo que parece querer tudo, sempre. Quer a coisa e o seu contrário ao mesmo tempo. Fazer cinema pelos seus extremos – cineasta prestigiado e operário anônimo do cinema –, sem negar suas irredutibilidades e servindo-se ao contrário de suas distâncias. Jean-Pierre Gorin, seu maior parceiro no Dziga Vertov, estabeleceria à época uma das prioridades do grupo: "O primeiro conceito a destruir é o conceito de autor".

ANDREA FRANÇA E LEONARDO ESTEVES

1968 *ONE PLUS ONE* (UM MAIS UM)

GRÃ-BRETANHA, COR, 35 mm, 99’

Em um arranjo polifônico e ensaístico, Jean-Luc Godard combina documentário e encenações ficcionais, alternando o registro dos Rolling Stones durante os ensaios e gravações da canção “Sympathy for the devil” com discursos e ações sobre política e estética no fulgurante ano de 1968.

“Um mais um faz dois”: é o que diz uma das cartelas de *One plus one*, também conhecido como *Sympathy for the devil,* título da versão dos produtores Michael Pearson e Ian Quarrier, levemente diferente do corte final do realizador e veementemente recusada por ele. Multiplicado, assim, por dois na ocasião do lançamento, após ruidoso desentendimento entre Godard, Pearson e Quarrier, *One plus one* é, entre construção e desconstrução, todo movido pelo signo da duplicação, do desdobramento, bem como pelo que há de irreconciliável entre dois – dois gestos, dois sistemas, dois mundos.

Na estrutura disruptiva do filme, há duas partes bem distintas. Um dos segmentos, o que deu origem ao título dos produtores e que se pode considerar como documental, consiste no registro dos Rolling Stones durante a criação dos arranjos, ensaios e gravação da canção “Sympathy for the devil”. A câmera passeia pelo estúdio enquanto os músicos repetem letras, notas e acordes em busca do *groove* próprio da música, que Godard captura no momento de sua emergência, na pulsação do seu processo criativo, antes que ela seja empacotada pelo mercado fonográfico e pelo espetáculo midiático. A canção nunca será executada integralmente em sua orquestração final no filme assinado por Godard. E é essa a pequena (mas imensa) diferença entre as duas versões do filme. No jogo ensaístico e intrigante de Godard não há espaço para o acabamento: nem da música, nem do pensamento, nem da história.

Godard não se contenta em documentar a gravação de uma canção dos Rolling Stones, especialmente durante o fulgurante ano de 1968: ele a faz emergir em um campo disjuntivo de falas, uma espécie de ferro-velho verbal e ideológico, um terreno de citações e discursos em desmonte e remonte que pavimenta o que seria o segundo segmento do filme. Este é composto de microficções de cunho político, que reúnem situações encenadas ao modo brechtiano: um grupo de alguns Black Panthers que manuseiam muitas armas num ferro-velho, torturam mulheres brancas enquanto leem, repetem e gravam manifestos e programas subversivos; uma entrevista em que Eve Democracy responde em concordância quase silenciosa a perguntas retóricas sobre ativismo, arte, cultura, drogas e sexo; o movimento em uma banca de revistas pornô-nazi, onde se leem em voz alta discursos fascistas

e torturam-se *hippies* que se manifestam contra a guerra no Vietnã e em defesa de Mao; uma jovem picha nos muros e carros de Londres *slogans* revolucionários, tais como *cine-marxism, freudemocracy*. Tudo isso entrecortado por uma voz *off* que cita trechos de um romance policial-erótico-político, cujos personagens vão de Fidel Castro a Walt Disney.

Trama-se, assim, uma polifonia em que discursos políticos e música *pop* emergem no limiar entre o escombro de doutrinas ideológicas, das ideologias tornadas *commodities*, e a emergência de uma voz pungente e nova. Não é por acaso que o tema da gravação talvez seja o elo mais evidente entre as duas partes do filme. Em *One plus one* não há diálogos nem monólogos, mas abundam elocuções, discursos que estão o tempo todo sendo proferidos, registrados, repetidos, retomados: a presença constante de entrevistas, gravadores e câmeras parece sinalizar para as diversas operações em que a fala é capturada e lançada em sistemas de circulação.

Por meio do ensaio – forma do pensamento vivo e da abertura por excelência –, Godard aponta para (e simultaneamente combate) os riscos da talvez inevitável transformação de uma fala vivaz, e política, enquanto ato inaugural, em uma língua ou linguagem mortificadas. Mostra-se também atento ao movimento entre a *tomada da palavra* (ato de fala que faz emergir o até então inaudível e que marcaria maio e todo o ano de 1968) e a *retomada da palavra* (movimento de assimilação dos novos discursos e sujeitos de discurso por velhas sintaxes e sistemas simbólicos e mercadológicos). O vigor político de *One plus one* e sua capacidade de antecipar a dobra de um processo ainda em curso residem no entendimento dessa operação de desdobramento, que corresponde às disputas no seio das dinâmicas próprias da cultura (a cultura que Godard não cansa de criticar). Nesse sentido, o filme pode ser considerado como um manifesto reverso, pois aberto e antidogmático, por uma linguagem e um cinema vivos, atentos à virada da assimilação pelas formas usadas da cultura e do capital e à altura, enfim, de 1968 e suas revoluções. "Estamos atrasados", bradou Godard naquele mesmo 1968, em Cannes, constatando a ausência de filmes sobre/com estudantes e trabalhadores na programação do festival e defendendo, por isso, o seu cancelamento diante da urgência das ruas. De olho no olho do furacão da história, Godard não permitiria ao cinema estar em descompasso outra vez. *One plus one* registra, assim, a emergência não apenas de uma canção popular, mas de um pensamento em ação, o ensaio de um modo de pensar a história antes mesmo que ela se faça ou, para dizer como Godard, um modo de (se) confundir (com) a própria história.

AMARANTA CESAR

1969 *BRITISH SOUNDS*

GRÃ-BRETANHA, COR, 16 mm, 52’

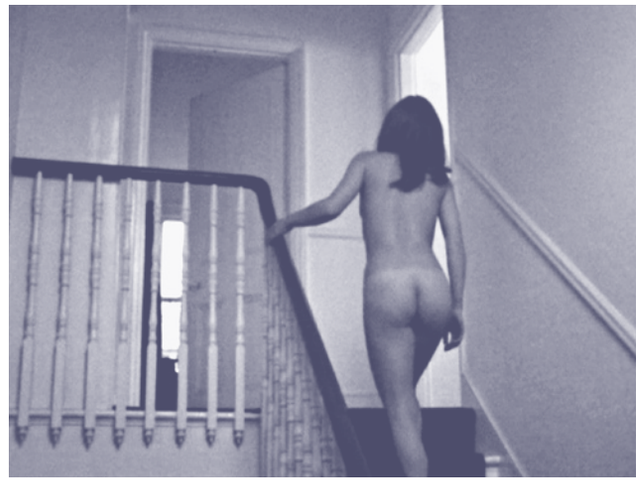
A linha de montagem numa fábrica, uma mulher nua, uma conversa entre operários, lembranças de revoltas camponesas na Inglaterra: tudo isso cabe no caldeirão deste filme, fragmentado por princípio, figuração do complexo caldo de questões que pairavam sobre a classe trabalhadora inglesa no fim dos anos 1960.

British sounds começa com uma repetição de imagens: vários punhos cerrados golpeiam a bandeira da Grã-Bretanha até rasgá-la. Sobre as imagens ecoa o som de um vaticínio: “A burguesia criou um mundo à sua imagem. Camaradas, devemos destruir essa imagem”. Vê-se então, *in loco*, a carta de princípios do cinema militante: somar a implosão do *status quo* estético com a implosão das formas de dominação do mundo. Entre uma implosão e outra há uma distância, equivalente àquela que separa o cinema da realidade. No fim dos anos 1960, Godard se propôs a investigar de perto cada centímetro dessa distância, tentando figurá-la no interior do plano cinematográfico.

Originado de uma encomenda da South London Weekend Television, *British sounds* é dos primeiros filmes do Grupo Dziga Vertov, coletivo militante que Godard integrou de 1969 a 1972. A princípio proibido pela emissora, o filme esboça alguns traços marcantes da produção do GDV: a polifonia da banda sonora, a dilatação da duração dos planos, a postura performática do corpo em cena e a base dialética do exame da realidade e da própria linguagem cinematográfica.

Situada entre *One plus one* (1968) e *Numéro deux* (1975), a experiência militante de Godard mantém a obsessão pela soma, pela aproximação de mundos (e imagens) distantes. Se a montagem cinematográfica é adição por excelência, a soma de Godard é sempre desarmoniosa, originada do choque. O “número dois” godardiano soma 1 e 1, mas supõe que tais parcelas não são iguais: na união de um som com uma imagem, de um plano com outro, o resultado só pode ser um “dois” de vidro, “desinteiriço”. Nos experimentos com o GDV, Godard radicaliza a montagem pelo choque de contrários e pela dialética, somando vozes e imagens de universos distintos e promovendo seu conflito.

British sounds é composto de seis grandes blocos. O terceiro começa com uma enfática voz: “A luta de classes é também a luta de uma imagem contra a outra, de um som



contra o outro. Em um filme, a luta acontece entre imagens e sons". Esse resumo teórico da montagem de choque logo se mostra na prática: nesse bloco vemos um discurso confrontado com seu objeto. A linha condutora do bloco é uma transmissão (aparentemente televisiva) do discurso de um jovem nacionalista britânico pregando a restrição dos direitos dos trabalhadores em prol do crescimento econômico nacional. Ele defende também a expulsão dos imigrantes que "destroem as instituições britânicas". A montagem corta sistematicamente o discurso para mostrar imagens documentais dos trabalhadores ingleses, referidos pela fala. Da proximidade cinematográfica depreende-se a distância real: é justo por estarem a um corte de distância que conseguimos compreender o abismo que separa quem fala daquilo de que se fala. No esbarrão, vemos o limite e a consciência da diferença do corpo: os ombros se batem quando existem dois corpos e estes não podem ocupar o mesmo espaço. A montagem dialética põe as imagens a lutar ombro a ombro e as choca para fazer surgir a consciência do mundo: entenderemos melhor a distância entre patrões e trabalhadores quanto mais aproximadas estiverem suas imagens.

Essa "pedagogia do choque" em *British sounds* fica ainda mais clara na sua banda sonora, organizada na base da polifonia. Já no primeiro bloco, constatamos a complexidade sonora do filme. Na imagem vemos um longo *travelling* retratando a confecção de um carro na linha de montagem da British Motors Company. No áudio, ouvimos o mundo, a começar pelo som direto da fábrica, amplificado de modo a soar como um pequeno inferno agudo. Convivendo com o som direto, há uma leitura de trechos do manifesto do partido comunista, constantemente entrecortada pela voz de dois adultos fazendo uma criança repetir dados históricos de revoltas proletárias e camponesas na Inglaterra. Os *british sounds* são vários: discursos das mais variadas fontes se chocam, se atravessam e se cortam constantemente. Nessa ambiência polifônica, não há voz senhorial e explicativa reinando sobre as imagens; existe, ao contrário, desterritorialização, na qual o espectador não reconhece de onde vêm as vozes que se sobrepõem nem identifica o destino final do discurso que elas proclamam.

Somente no fim do filme as vozes se unem. No último bloco, de cunho eminentemente simbólico, um punho ensanguentado rasteja pela neve até pegar uma bandeira vermelha atirada na terra e erguê-la. Após o empunhar redentor da *red flag*, voltamos à sequência inicial, em que outros punhos esmurram e furam sucessivamente a *Union Jack*. Sobre essas imagens, as vozes agora cantam em uníssono o apoio a diversas causas esquerdistas na Inglaterra. O movimento fílmico é claro: só após o empunhar da bandeira vermelha poderemos encontrar um ponto comum, em que nossas vozes se unam.

A experiência do GDV foi uma das mais radicais tentativas de composição dessa melodia futura, revolucionária. Em retrospectiva, no entanto, o que restou foi a amarga certeza de que a melodia será sempre dissonante, pautada pela diferença entre as vozes, entre o aqui e o acolá.

AFFONSO UCHÔA

1969 *PRAVDA*

FRANÇA, COR, 16 mm, 58’

Encomendado pela West German Television, o filme propõe uma análise maoista da delicada situação da Tchecoslováquia no final dos anos 1960, poucos meses depois da invasão soviética.

O que queria Godard com a Tchecoslováquia? Antes de tudo é preciso lembrar que muita gente queria alguma coisa com o país na segunda metade dos anos 1960. Não poderiam esperar, naturalmente, que a pequena porção de terra no coração da Europa ensaiasse uma abertura política e cultural tão grande, considerando as correntes dos países vigiados por Brejnev e companhia. Deu no que deu: a Primavera de Praga, em 1968, abatida rapidamente pelos tanques soviéticos, é até hoje celebrada como um dos principais eventos contraculturais da década. Se atualmente a revisão desse período cria uma enorme simpatia pela tentativa de um “socialismo de face humana” de Alexander Dubček (que nunca chegou a ser concretizado), encontramos nas reflexões sessentistas uma variedade maior de olhares: da admiração deslumbrada à interrogação vigorosa – aparentemente essa foi a fagulha que levou Godard e Jean-Henri Roger a filmarem *Pravda* clandestinamente, em 16 mm.

É interessante ver como essa visita de Godard situa-se no extremo oposto ao fascínio típico daqueles anos. Basta vermos as obras que seu conterrâneo Alain Robbe-Grillet realizou basicamente ao mesmo tempo no país, visivelmente encantado por sua mitologia cinematográfica. O inventor do Nouveau Roman buscou inspiração na ala mais delirante da nova *vlnà*, a celebrada Nouvelle Vague local, em dois filmes emblemáticos de sua filmografia: *O homem que mente* (1968) e especialmente em *O éden e depois* (1970), com direito a técnicos e atores de Bratislava, incluindo o talentoso fotógrafo Igor Luther, responsável pelas imagens psicodélicas de Juraj Jakubisko, o principal nome da porção eslovaca daquele cinema. O francês realizava ali, com o apoio do Estado, um sonho de muitos entusiastas do cinema moderno: fazer filmes com o espírito tchecoslovaco, com uma abertura um pouco mais leve, até mesmo ingênua, à fabulação – menos esquemática que suas obras francesas. Um cinema, segundo muita gente naquela época, absolutamente livre. As diferenças ficam evidentes quando vemos o encontro entre Godard e Vera Chytilová em *Pravda*. A diretora do anárquico *As pequenas margaridas* (1966) era praticamente uma unanimidade nos anos 1960, mas para Godard realizava “o mesmo cinema que os inimigos do povo”. As broncas com os exemplos cinematográficos, Milos Forman também

incluído, são apenas uma das várias desconfianças godardianas com a abertura política do país.

O (falso) ponto de partida de *Pravda* soa como instantâneos turísticos, aproximados pela própria narração às impressões exóticas de Delacroix na Argélia e aos filmes do Grupo Medvedkine, de Chris Marker. Mas rapidamente Godard e Roger fugirão do ensaio, da busca por uma beleza escondida ou da mera produção de informações e farão "análises concretas de uma situação concreta num país doente". Então começamos a entender o que quer o cineasta num país que, por meio de um olhar tipicamente francês pós-1968, vivia esmagado entre o revisionismo soviético e um ocidentalismo obsceno. O que chama a atenção da dupla e justifica a fome de imagens é que todos os confetes e as fissuras da Tchecoslováquia em 1969 são extremamente visíveis. A impressão é a de que a câmera pode fixar em qualquer ponto que algum exemplo das doenças do país será revelado. Talvez por isso, mais do que em qualquer outro filme de viagens de Godard, as imagens pareçam situadas em algum lugar entre Lumière e Dziga Vertov. A vida acontecendo é mostrada no melhor estilo das atualidades do início do cinema, mas com uma montagem que impede o potencial abstrato dos filmes lumièrianos.

Pois Godard não pulou o muro para descobrir algo novo. A Tchecoslováquia, no fim, é apenas um manancial de exemplos (dentro do Ocidente, naquele momento, o ideal) para sua aplicação da cartilha maoista. *Pravda* poderia ter sido feito em casa, a partir de fotografias, tranquilamente. Se o filme é aparentemente o menos autocrítico da fase inflamada, é impossível não pensar na crise de Godard após 1968, quando ouvimos sobre a necessidade de uma reeducação intelectual. Os *slogans* se multiplicam: "O proletariado deve tomar os teatros, as universidades, os estúdios de cinema. A classe operária deve remodelar os intelectuais à sua imagem". Mas tudo fica no campo da teoria, ou melhor, na frase gritada no meio da batalha. A problematização brilhante da criação revolucionária no filme seguinte, *Vento do leste* (1969), parece até uma resposta ao excesso de certezas dos viajantes aqui. Godard nunca mais faria um filme com imagens e ideias tão justas.

LEONARDO BOMFIM

1969 *VENT D'EST* (VENTO DO LESTE)

ITÁLIA/FRANÇA/RFA, COR, 16 mm, 100'

Filme-ensaio que discute os (des)caminhos do cinema revolucionário e da revolução socialista, tomando como ponto de partida a desconstrução de um dos mais conhecidos gêneros cinematográficos: o *western*.

Vento do leste pertence à fase mais militante do cinema de Jean-Luc Godard e foi correalizado por Jean-Pierre Gorin, intelectual maoista que teve então grande influência ideológica sobre Godard. Trata-se do filme inaugural do Grupo Dziga Vertov, coletivo integrado pelos dois diretores.

O filme apresenta de forma desdramatizada situações envolvendo alguns personagens: o militar norte-americano dos faroestes, o índio, o marxista revisionista, a militante esquerdista, o cineasta do Terceiro Mundo etc. De entremeio há imagens documentais da equipe de filmagem, da porta de fábricas, de ruas em Paris, bem como de gráficos e cartazes com mensagens políticas. Permeando toda essa narrativa disjuntiva, alternam-se na banda sonora discursos em voz *over* tratando da política revolucionária nas suas mais diversas dimensões.

Vento do leste é um ensaio cinematográfico imerso nos debates políticos que se desdobraram a partir do maio de 1968 francês e, nesse sentido, é um importante documento sobre os embates entre as várias facções da esquerda – daí a ironia feroz em relação ao revisionismo defendido pelo Partido Comunista Francês, como na cena na qual o personagem que representa essa posição vai "ensinar" marxismo ao povo do Terceiro Mundo – e a radicalização extrema de parte dela –, patente no momento em que se mostram imagens dos elementos necessários para fazer uma bomba caseira justapostas a planos documentais de jovens nas ruas; na banda sonora, além do som de explosão, uma fala que justifica do ponto de vista revolucionário as manifestações violentas.

Cotejar *Vento do leste* com o recente *Depois de maio* (*Après mai*, 2012), de Olivier Assayas, possibilita uma compreensão mais ampla das paixões, esperanças, ódios e decepções que conformam a experiência histórica do maio de 1968 na França e do período que se seguiu.

Mas, para além de um documento admirável, este filme, como grande parte da obra de Godard, permite uma reflexão

acerca da produção de imagens no regime capitalista. E, nesse sentido, sua crítica permanece atualíssima.

Observemos o plano no qual o personagem do militar norte-americano surge a cavalo levando preso um índio que segue a pé, com música que realça algo de heroico. A locução comenta de maneira irônica que Hollywood mostra as coisas como um sonho, "um sonho em que é preciso que se pague pelo seu lugar". Como verdadeira fábrica de sonhos do sistema capitalista, Hollywood tem de vender os seus produtos, mas os custos extrapolam em muito o que se gasta na bilheteria, pois seus filmes comprometem o entendimento do real, como nos indica a continuidade da locução ao afirmar que a imagem do cavalo parece mais real do que o próprio cavalo, da mesma forma que a do índio ou a do militar. No cinema burguês, a imagem apresenta-se como substituta do real e acaba sendo tomada pelos espectadores como "o" real.

Visando não recair no erro de outros diretores, que denunciam Hollywood mas continuam presos à forma de representação burguesa, Godard e Gorin estruturam um complexo mecanismo de crítica a esse tipo de representação nas figuras do militar e do índio. Comecemos pelo último: trata-se de um ator branco e loiro, vestido com uma espécie de japona e uma pena na cabeça – de maneira que é difícil compreender inicialmente o que esse personagem encarna e só o sabemos quando a locução o indica. Godard e Gorin constroem aqui uma crítica às imagens estereotipadas, ao mesmo tempo que demonstram o quanto de arbitrário existe em qualquer forma de representação. Já o militar norte-americano dos filmes de faroeste também não poderia ser mais instigante, pois quem interpreta o papel é Gian Maria Volonté – ator engajado à esquerda, mas então conhecido do público por trabalhar em filmes de *western spaghetti*, gênero em plena efervescência comercial e visto na época como de baixa qualidade cultural. À construção de uma imagem burguesa da história feita por Hollywood com seus heroicos militares de cavalaria, Godard e Gorin respondem com a encenação de uma situação algo grotesca e a interpretação totalmente desdramatizada de Gian Maria Volonté, impondo, assim, a reflexão acerca das formas de representação e o que elas implicam ideologicamente.

O momento central do filme afigura-se no encontro de uma moça com uma câmera que pergunta ao cineasta revolucionário do Terceiro Mundo – interpretado por Glauber Rocha – qual a direção do cinema político. O cineasta encontra-se literalmente diante de um cruzamento de caminhos e responde apontando para lados diferentes com um discurso algo enigmático. Glauber encena para Godard e Gorin as grandes diferenças – cinematográficas, políticas, culturais, sociais etc. – entre os países do capitalismo avançado e os do Terceiro Mundo; as quais geram enorme dificuldade, senão mesmo impossibilidade, de compreensão mútua. O significado da revolução na França não era o mesmo que no Brasil, e o afastamento progressivo entre Glauber e Godard demonstrou bem isso.

ARTHUR AUTRAN

- à mon
  usine.
- à mon
  paysag

NUMERO DEUX

avis, papa c'est une

avis, maman c'est un
ge.

1970 *LOTTE IN ITALIA (LUTTES EN ITALIE)* (LUTAS NA ITÁLIA)

FRANÇA/ITÁLIA, COR, 16 mm, 60’

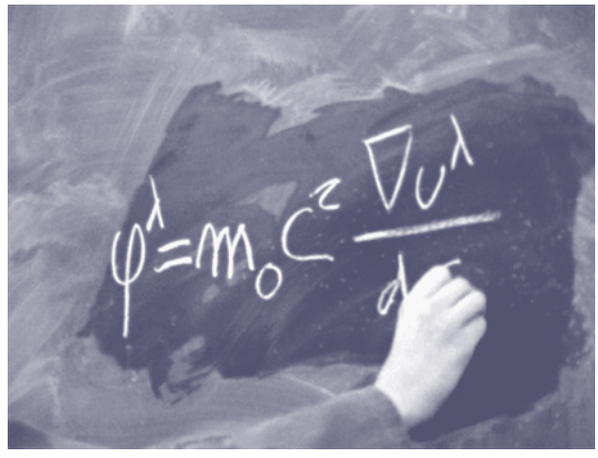
Paola Taviani é uma maoista que tenta entender como se pode lutar pela revolução. Por meio dela, o filme interroga os diferentes aspectos, até contraditórios, da vida de uma militante. No fim das contas, é a própria atriz quem dirige sua mensagem ao espectador televisivo.

Este é talvez o filme mais bem-sucedido do Grupo Dziga Vertov, ou pelo menos o mais bem estruturado e o mais rigoroso em sua construção dialética. Filmado em 16 mm em *eastmancolor* para a RAI, a televisão pública italiana, que recusará sua exibição, o filme gira em torno da vida cotidiana, entre ficção e realidade, de uma jovem militante próxima do movimento maoista “Lotta Continua” (Luta Contínua). Paola Taviani é interpretada por Cristiana Tullio Altan, filha de um importante antropólogo italiano e futura montadora, entre outros, de *Claro* (Glauber Rocha, 1975).

Rodado sobretudo em Paris (alguns planos de fábrica foram feitos em Roubaix e outros exteriores no norte da Itália, sobretudo em Milão), o filme se organiza em torno de uma série de “situações concretas” da vida de Paola, para estudar suas contradições e mesmo sua problemática coerência. Uma simples situação de vida, uma sequência ou uma imagem nada dizem da realidade se elas não são dialetizadas pela montagem, se um aspecto da vida não é tensionado por outro, se o que é visível não for articulado com o que não é – daí a necessidade, como nos outros filmes do Grupo Dziga Vertov, de introduzir fotogramas monocromáticos que remetem à imagem que falta, ideológica (o negro) ou revolucionária (o vermelho). Era, para Godard, a época em que seus filmes queriam ser como “quadros-negros”: “Durante a projeção de um filme militante, a tela é simplesmente um quadro-negro ou uma parede de escola que oferece a análise concreta de uma situação concreta”, afirma ele em setembro de 1969. As últimas palavras dessa citação retornam diversas vezes em *Lotte in Italia*, assim como na linguagem militante da época, como um programa a um só tempo estético e político: analisar as imagens e os sons tanto como matérias-primas oriundas da realidade (mantendo em todo caso a evidência e a flagrância do real, *à la* Lumière) quanto como pedaços de realidade que não poderiam conter verdade própria (donde a importância da montagem, sob a influência dos grandes cineastas soviéticos). Essa copresença é, aliás, o coração da estética de Vertov, que se costuma reduzir ao seu pendor pela montagem.

O filme se estrutura em quatro partes, das quais três marcam a evolução do pensamento dialético de Paola: ela se narra, toma consciência e tenta encontrar soluções para sua situação, até chegar finalmente a “uma indicação de trabalho e de luta” (essas duas palavras-chave são por ela repetidas seis vezes, de frente para a câmera, no final do filme). A quarta parte, mais curta, opera um último salto dialético que interroga o dispositivo do filme, dirigindo-se à RAI e sublinhando a margem de manobra revolucionária tomada pela atriz, que fala enquanto tal e não mais como “Paola” para comentar e discutir seu próprio trabalho. Sobretudo na primeira parte, o filme se organiza em diversos subcapítulos que analisam vários aspectos da vida de Paola: a militância, a universidade, a família, a moradia, a saúde, a sexualidade etc.

Na verdade, *Lotte in Italia* tece um diálogo com um texto célebre de Louis Althusser, *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado (Notas para uma investigação)*, então inédito (seria publicado em junho de 1970). “Designamos por Aparelhos



Ideológicos de Estado certas realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas", escreveu Althusser, de quem Jean-Pierre Gorin era próximo. A família, a escola e o sindicato são aparelhos de Estado não diretamente repressivos nem necessariamente públicos, mas, antes, ideológicos e privados. Daí a necessidade, que as teorias feministas, ou já a teoria crítica dos pensadores de Frankfurt, haviam começado a ver por outras vias, de analisar o cotidiano e seus impensados ideológicos, ao invés de se dedicar somente a um poder longínquo, que se "limitaria" a gerir dinâmicas econômicas e reprimir o protesto. Estudar a vida do sujeito e o modo como a opressão do Estado burguês e capitalista estrutura seu imaginário até fazer dele uma segunda natureza: sobre essa base, o Grupo Dziga Vertov busca a libertação do sujeito por meio de um trabalho político coletivo. Freud e Marx dão as mãos.

Como destacou Alberto Farassino, reencontramos neste filme um tema godardiano por excelência, o da mulher em busca da verdade. A atuação de Cristiana T. Altan é um bom exemplo da inspiração brechtiana do Grupo Dziga Vertov, mas reforça o equilíbrio entre distanciamento e participação, escapando à impressão um tanto "rígida" e voluntarista de outros desses filmes. Algumas palavras num único plano em que tudo está fora de campo e vê-se figurada a instituição universitária ou a interpelação pela polícia. A vida familiar é igualmente filmada por meio de detalhes simples: o *close-up* de um prato de sopa que o pai de Paola lhe serve; ela frente ao espelho do banheiro enquanto seu irmão reclama por não poder entrar. Acentua-se sempre a invisibilidade do poder e da opressão, sua ascendência sobre os sujeitos. O "minimalismo" não é aqui um *parti-pris* estético, mas uma necessidade política de ir ao essencial do que pode tornar-se o cinema, para mudar a vida.

DARIO MARCHIORI

[Traduzido do francês por Lúcia Monteiro]

1971 *VLADIMIR ET ROSA* (VLADIMIR E ROSA)

FRANÇA/RFA/EUA, COR, 16 mm, 103'

Intitulado inicialmente *Sexo e revolução*, o filme recria o julgamento dos Oito de Chicago – quando importantes ativistas norte-americanos acabaram indiciados pelos tumultos na Convenção do Partido Democrata de 1968.

– *Por que fazer este filme?*
– *Para pagar as imagens do filme palestino.*

Godard e Jean-Pierre Gorin sempre fizeram questão de explicitar criticamente essa contradição dos anos militantes: a condição comercial, certamente mais próxima do que gostariam do cinema industrial, para viabilizar um trabalho revolucionário contínuo. É preciso pagar a fabricação das imagens – mesmo aquelas que condenam essa lógica. Estamos a alguns passos dos cheques com os cachês na abertura de *Tout va bien* (1972), que ironicamente marcam o ápice desse tipo de revelação do *modus operandi* do cinema e, ao mesmo tempo, um retorno culpado ao mundo dos sonhos. O manto que a história vestiu em *Vladimir et Rosa*, entretanto, é o de um pequeno exercício cômico que retoma, a partir de um caso célebre da contracultura sessentista, reflexões sobre a luta de classes (e de imagens e sons) que apareceram de forma mais instigante nos anos anteriores. Pesa, decerto, ter sido realizado logo após os dois trabalhos mais importantes do Grupo Dziga Vertov, *Vent d'est* (1969) e *Luttes en Italie* (1970), mas também seu humor anárquico (e um tanto grosseiro). Godard e Gorin até deixam um pouco a sala de aula – como observou Serge Daney a respeito do modo de narração desse período no precioso texto "O terrorizado" – e invadem a cena, encarnando os condutores clownescos Vladimir Lenin e Karl Rosa.

O radar atento busca o julgamento dos Oito de Chicago, o caso em que ativistas da linha de frente norte-americana, entre eles Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Tom Hayden e o *black panther* Bobby Seale, foram indiciados pelos tumultos na Convenção Democrata de 1968. Um reencontro com a revolução *made in USA* depois de diversos filmes centrados em problemas europeus. Rubin e os Panteras Negras, na figura do influente Eldridge Cleaver, já estavam no frustrado *One american movie*, rodado por Godard com D.A. Pennebaker

e abandonado na paisagem radical pós-1968. Ali, o francês queria entender as diversas facetas das fogueiras políticas de seu alvo favorito. Era um filme de escuta. Aqui já não há o mesmo interesse: os oito personagens apenas possibilitam o debate sobre microcosmos das pautas revolucionárias do enterro dos anos 1960, como a questão do aborto, o feminismo (num raro momento de *mea culpa* machista, Godard abre espaço para sua então esposa Anne Wiazemsky falar sobre a ruptura com a ideologia burguesa da sexualidade e sua representação no cinema), a guerrilha urbana, além de pequenas nuances da luta de classes nem sempre contempladas pelas discussões mais densas dos projetos maiores. A identificação do esfacelamento da ideia de política como uma única e grande narrativa certamente garante uma sobrevida contemporânea a *Vladimir et Rosa*.

Mas é na conversa ("Eu gostaria de fazer um barulho enorme com a minha guitarra, porque toda essa gente está encarcerada nessa espécie de presídio. Nada impede que se faça um ruído, já que temos toda a tecnologia necessária com os instrumentos eletrônicos. – Por que não faz? – Não faço por-

que ninguém quer ouvi-lo") com o personagem de um operário que se tornou músico, interpretado por Claude Nedjar, que a dupla parece identificar de forma precisa um discurso sobre a própria situação. A conclusão do guitarrista não deixa de ser a percepção cruel do próprio fracasso: dá para filmar nossos ruídos cinematográficos, mas quem quer vê-los? Mesmo com o prestígio de Godard, que permitiu ao grupo algumas exibições no circuito universitário e as chances de financiamento, tais obras nunca conseguiram despertar a atenção que mereciam. O lamento antecipou, inclusive, o impasse de *Tout va bien*, o canto do cisne de Godard e Gorin, que destaca a jornalista vivida por Jane Fonda como "uma correspondente que não mais corresponde". E então fica evidente a principal diferença entre *Vladimir et Rosa* e os filmes anteriores do Grupo Dziga Vertov: já estamos na ressaca dos anos 1970.

O que restou da euforia sessentista já tem ar de repetição calculada. No lugar da tensão contagiante entre todos os elementos cinematográficos, há a retomada de alguns tiques característicos do período mais celebrado do Godard político (1966/67), como os planos frontais, o charme *pop* das cores, os jogos de linguagem, além da aproximação de viés absurdista entre heróis e vilões de diferentes tempos – Marx, Lenin, Rosa Luxemburgo, Himmler, Dillinger, Seale, os Weathermen. Também é notável o retorno à possibilidade de *mise-en-scène* dentro do cinema político (nesse sentido, o filme é quase antagônico a *Vent d'est* e parente próximo de *La chinoise,* 1967), assim como a da criação individual. Godard e Gorin deixam de ser operários do filme e voltam a personalizar um discurso. O coletivo vira uma dupla. Há um certo *feel good*, eletrizado pelo *garage rock* que percorre a narrativa, mas a presença (ainda que tímida) dos monitores de vídeo, fiéis companheiros de Godard dos anos 1970 até hoje, não deixa dúvidas: *Vladimir et Rosa* é a última farra antes do isolamento.

LEONARDO BOMFIM

SCHICK 1971

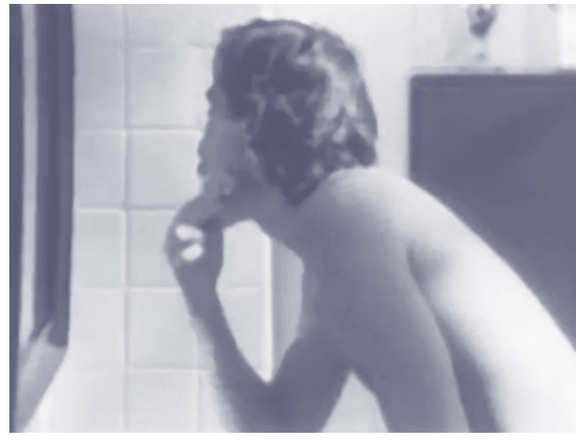
FRANÇA, COR, 16 mm, 45''

A loção pós-barba Schick tem o poder de reconciliar um casal.

O contrato de Godard e Jean-Pierre Gorin com a agência de publicidade Dupuy Compton pedia um projeto por mês e uma publicidade por ano. Com orçamento para uma semana e filmado em um dia, *Schick* foi o único produto entregue pela dupla, que aproveitou o dinheiro para viabilizar projetos próprios. Nessas horas, pensando nas mil e uma picaretagens que geraram as obras do Grupo Dziga Vertov, é interessante lembrar que Godard participou de debates com Roger Corman, nos Estados Unidos, em 1968.

Para além de uma crítica escancarada às narrativas milagrosas que a publicidade nos dá, algo bem presente em meados dos anos 1960 (*Duas ou três coisas que eu sei dela*, 1966, por exemplo) e que reaparecerá frontalmente com o ex-cineasta publicitário em *Tudo vai bem* (1972), *Schick* traz alguns elementos interessantes que se relacionam com o momento vivido pela dupla. A crise do casal francês é embalada por notícias da Palestina. Será um acaso que a relação dos cineastas com as imagens de *Jusqu'à la victoire* também vivesse uma crise naqueles dias? Ou que Godard e Anne-Marie Miéville, anos depois, aproximassem esse ruído complexo, as imagens do Al Fatah à intimidade conjugal francesa em *Aqui e acolá* (1974)?

LEONARDO BOMFIM



1972 *TOUT VA BIEN* (TUDO VAI BEM)

FRANÇA, COR, 35 mm, 95’

França, 1972. Uma fábrica de produtos alimentícios em greve. Os operários sequestram o patrão. Uma jornalista norte-americana e seu marido, cineasta ex-integrante da Nouvelle Vague que agora se dedica a filmes publicitários, são aprisionados junto com o diretor da fábrica.

Codirigido por Godard e Jean-Pierre Gorin, *Tout va bien* pode ser visto como o prenúncio de uma transição. Juntamente com o filme seguinte, *Letter to Jane* (1972), *Tout va bien* marca o fim do Grupo Dziga Vertov e a dissolução da parceria Godard-Gorin. A partir de *Ici et ailleurs* (1974), um novo momento de experimentação será levado adiante por Godard e Anne-Marie Miéville na produtora Sonimage.

Tout va bien assume de forma provocadora alguns pressupostos típicos do cinema comercial/industrial, notadamente o uso de estrelas como Yves Montand e Jane Fonda. Como afirmam as vozes anônimas na sequência de abertura, para fazer um filme comercial é necessário contar com astros internacionais; para tanto, é necessário ter dinheiro e uma história, que invariavelmente começará com um casal – ele e ela – em um determinado contexto (no caso, a França no ano de 1972 e os acontecimentos de uma greve numa fábrica de produtos alimentícios).

Os dados estão lançados. Mas como fazer um filme verdadeiramente político negociando com os parâmetros da indústria e do comércio cinematográficos? Godard e Gorin investem na desconstrução dos *efeitos de realidade*, assumem o artificialismo das filmagens em estúdio e jogam as vedetes (Montand, Fonda e Vittorio Caprioli, o dono da fábrica) contra atores desconhecidos que interpretam os operários em greve – estratégia que traduz de forma irônica a luta de classes tematizada no nível do enredo.

A greve, por sua vez, não é mostrada com a suposta seriedade de um “documentário” – que, a rigor, fica sempre *aquém* dos fatos representados –, mas como uma comédia de erros. Isso não exclui a defesa clara de um posicionamento. Em *Tout va bien*, Godard e Gorin continuam a fazer as mesmas perguntas que marcaram o projeto político do Grupo Dziga Vertov: por quem e contra quem um filme deve ser realizado? Ainda que as razões dos operários em greve sejam defendidas por Godard e Gorin, não se trata de conservá-las em uma bolha, mas de atirá-las contra outros pontos de vista, de forma a fazer explodir as contradições e revelar os limites da luta política.

Além disso, existe a necessidade de se pensar o próprio papel do cinema nesse jogo de desmascaramentos. Por isso, tão ou mais importante que o uso de atores de renome para o discurso crítico de *Tout va bien* é a decisão de filmar em estúdio. Aqui a referência maior é o cinema hollywoodiano e de novo a comédia, em particular o modelo cenográfico de *O terror das mulheres* (*The ladie’s man*, Jerry Lewis, 1961), transposto em *Tout va bien* para os cenários interiores da fábrica Salumi, ocupada pelos operários grevistas.

O recurso ao estúdio e aos atores desconhecidos como intérpretes dos operários não deixou de causar certo escândalo. A crítica francesa veria *Tout va bien* como contraponto (positivo ou negativo) ao filme de Marin Karmitz, *Coup pour coup* (1972), dramatização de uma greve de operárias em uma fábrica têxtil, que também culmina no sequestro do patrão. Se Karmitz investe no estilo documental e no elogio do espontaneísmo da encenação (e também da ação política), Godard e Gorin recusam tais efeitos, pondo em relevo a hipótese de que é impossível filmar um acontecimento histórico como se ele fosse real. É essa gritante impossibilidade que reintroduz, em nova chave, a dialética entre o ver e o não ver (ou, de outra maneira, entre o mostrar e o não mostrar). Como nos demais filmes do Grupo Dziga Vertov, *Tout va bien* chama a atenção do espectador para o fato de que ver uma imagem não significa necessariamente compreender os seus múltiplos sentidos.

A operação deflagrada em *Tout va bien* é subversiva no sentido brechtiano: usar os instrumentos do sistema hegemônico contra esse mesmo sistema. O alvo, porém, não é o evidente artificialismo do estúdio, e sim o falso "realismo espontaneísta" – no fundo, um grande engodo. Para falar de uma dada situação política, é preciso filmar politicamente. Esse é um problema posto e reposto pelos filmes anteriores de Godard ou do Grupo Dziga Vertov. Mas o que singulariza *Tout va bien* é que dessa vez a própria eficácia da ruptura com os modelos anteriores da linguagem cinematográfica é que está sendo colocada em xeque. Sendo ao mesmo tempo um balanço dos quatro anos que se seguiram ao maio de 1968 e uma reflexão um tanto melancólica sobre os impasses e as contradições gerados pelos filmes que Godard e Gorin realizaram durante esse período (a meu ver, apenas superados pelo belíssimo *Ici et ailleurs*), *Tout va bien* coloca em questão, uma vez mais, a (in)capacidade de o cinema dar a ver – de forma justa – determinadas situações históricas.

Se o filme de Godard e Gorin sela o fim das utopias, ele também aponta para um recomeço. "Cada um é o seu próprio historiador", diz a voz *over* ao final de *Tout va bien*. A obra subsequente de Godard será marcada por esse cruzamento dilacerante entre história e subjetividade. A tônica dessa nova fase será a de uma extrema, luminosa e persistente solidão.

LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

1972 *LETTER TO JANE: AN INVESTIGATION ABOUT A STILL* (CARTA PARA JANE)

FRANÇA, COR E P/B, 16 mm, 52'

Realizado para acompanhar as projeções de *Tout va bien* (1972) em festivais em 1972, esta última colaboração entre Godard e Jean-Pierre Gorin parte de uma fotografia de Jane Fonda publicada em um semanário francês para trabalhar uma modalidade de ensaísmo que seria reinventada em várias ocasiões na carreira posterior de Godard.

"Dear Jane." As duas palavras iniciais da banda sonora pareceriam irônicas, posto que o filme iniciado com elas é uma densa análise política de uma fotografia da *star* hollywoodiana publicada no semanário *L'Express* em agosto de 1972, compondo no conjunto uma crítica feroz à postura da atriz em relação à luta do povo vietnamita. No entanto, o que a aparente docilidade irônica do vocativo epistolar encarna é um gesto de profunda generosidade. Godard e Gorin, numa derradeira colaboração que encerra o período do Grupo Dziga Vertov, se dirigem a Jane Fonda (que colaborara com eles, no mesmo ano, em *Tout va bien*) como um militante a um companheiro de luta: com a consciência de quem sabe que pode ensinar algo e não se furta à tarefa por receio do didatismo e com a franqueza implacável e benfazeja de um camarada que não recusa a crítica como território de partilha.

Mas o filme-carta excede em muito seu contexto de circulação inicial. O que vemos é um prodigioso trabalho de investigação iconográfica e ideológica que parte de uma única imagem para, ao mesmo tempo, desconstruí-la por dentro e expandi-la em uma miríade de direções insuspeitadas (ora perscrutando sua vinculação ao contexto histórico e comunicacional da indústria cultural, ora submetendo-a a um juízo político conjuntural, ora tecendo relações com uma *imagerie* milenar). Embora o texto e a montagem trabalhem num sentido próprio de linearidade e acumulação ao discurso professoral – e ainda que, visto hoje, seu ensaísmo possa parecer limitado diante das possibilidades abertas pela obra posterior de Godard –, o didatismo de *Letter to Jane* guarda um conjunto de potências bastante particulares.

O gesto é próximo daquele empreendido por Roland Barthes em *Mitologias* (1957): trata-se não apenas de compreender o que a imagem dá a ver, mas, sobretudo, o que ela esconde. "Uma foto pode encobrir tanto quanto descobrir. Ela impõe o silêncio ao mesmo tempo que fala." A montagem isola cada elemento, seja por meio do texto que os comenta em pormenor, seja nas operações de reenquadramento que destacam porções da imagem. A posição dos corpos (a militante em primeiro plano e o Vietnã ao fundo), a boca fechada (contradizendo o texto de *L'Express*, que mencionava um diálogo), o enquadramento que destaca o ato de olhar da atriz (e não o que ela olha), o ângulo em contra-*plongée* que confere dignidade à estrela, o grau de nitidez dos rostos (a norte-americana famosa nítida, o vietnamita anônimo desfocado), tudo na fotografia adquire um sentido político preciso, porém dissimulado pela operação da ideologia. Embora o governo do Vietnã do Norte tenha convidado Jane e controlado a produção da imagem, sua circulação no "mundo livre" lhe escapa. O que essa imagem pode significar para nós é apenas uma demanda muito vaga por "paz no Vietnã" (a mesma de Nixon e de Brejnev), que confere todo o protagonismo ao gesto humanitário da vedete, mas não explicita de qual paz se trata nem coloca em questão a paz na América.

Mas se há isolamento, há também fricção com imagens provenientes de um repertório infinito. Ao olhar programaticamente trágico de Jane (o mesmo lançado por seu pai aos negros em *Young Mr. Lincoln*, a mesma "ternura eterna" da *Pietà* de Michelangelo), o filme contrapõe as expressões singulares de figuras do cinema mudo, como Lilian Gish, Maria Falconetti e Rodolfo Valentino. Numa extraordinária apropriação da experiência de Kuleshov, *Letter to Jane* intercala esses rostos inesquecíveis a uma mesma imagem da catástrofe no Vietnã, como se nesse encontro mudo entre fantasmas pudesse surgir uma profunda iluminação sobre o presente da luta política.

Embora a montagem beire a teleologia, a multiplicação das desconstruções e a amplitude das relações iconográficas fazem com que na experiência do espectador não haja nenhum conforto (sentimento comum no ensaísmo vulgar). *Letter to Jane* nos obriga a olhar duas, três, centenas de vezes para a mesma imagem e a encontrar nesse percurso

(com a ajuda do texto, mas por nossa própria conta) inúmeros feixes de relações. Se, à primeira vista, a experiência do filme parece acontecer muito no cérebro e pouco no corpo, a cada vez que a imagem reaparece nossos sentidos já não são mais os mesmos.

O ensaísmo godardiano – que já se esboçava desde *A chinesa* (1967) – seria reinventado muitas vezes depois e atingiria seu ápice em *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998) (retornando, sob formas sempre novas, tanto nos longas recentes como nos filmes-carta que Godard tem enviado aos festivais dos quais se recusa a participar), mas *Letter to Jane* é um episódio decisivo dessa pedagogia. Se "Godard e Gorin transformaram o cubo cenográfico em sala de aula", como escreveu Serge Daney, o que se processa aqui é uma reeducação paciente e generosa do olhar que, a partir de uma única imagem, intervém materialmente sobre a programação cotidiana do nosso aparelho perceptivo e produz um verdadeiro desvio na história do olho.

VICTOR GUIMARÃES

1974 *ICI ET AILLEURS* (AQUI E ACOLÁ)

FRANÇA, COR, 16 mm, 55'

Em 1970, Godard e Gorin filmam os *fedayin* e a resistência palestina na Jordânia. Intitulado *Jusqu'à la victoire,* esse documentário ganha um novo olhar e outra escuta ao passar pela mesa de montagem de *Ici et ailleurs*, sob o crivo da conversação entre Godard e Anne-Marie Miéville.

Em 1970, financiados pela Liga Árabe, Godard e Gorin viajam à Jordânia para filmar a resistência palestina. Aos olhos dos dois integrantes do grupo Dziga Vertov, a revolução palestina se expressava em uma precisa adição de imagens e sons: *A vontade do povo + A luta armada + O trabalho político + A guerra prolongada = Até a vitória*. Alguma coisa, porém, não fechava essa conta. Seis anos depois, Godard faz um acerto de contas com a avaliação política e estética daquela época: "Provavelmente, de tanto somar a esperança ao sonho, a gente deve ter feito erros de adição", ele reconhece. Seria preciso adotar então outra operação (de sentido): nem adicionar, nem subtrair, e, muito menos, opor uma coisa a outra, mas colocar junto, servindo-se da conjunção "e" para extrair daí um valor diferencial: ricos *e* pobres, estrangeiro *e* nacional, Revolução Francesa *e* Revolução Árabe, sonho *e* realidade, vitória *e* derrota, a família francesa (rica de imagens da revolução) *e* os pobres meninos palestinos: aqui *e* acolá.

Ao passar outra vez pela mesa de montagem – agora com a ajuda do vídeo – os registros do documentário inacabado *Jusqu'à la victoire*, *Ici et ailleurs* exibe em sua fatura o princípio que apregoa: "Aprender a ver, não a ler as imagens". Para aprender a ver é preciso escutar, pois aquele que viajou um dia para filmar os *fedayin* não soube escutá-los verdadeiramente, assim como também é necessário aprender a desmontar e a remontar as inúmeras imagens que nos cercam.

Diante da cena em que a família francesa assiste pela televisão às notícias sobre o Oriente Médio, a voz *off* de Godard sentencia: "não há mais imagens simples, apenas pessoas simples que são forçadas a ficar quietas como uma imagem". Para ver é preciso desmontar a linha de montagem criada pelas redes de televisão quando abordam o conflito entre árabes e israelenses. Em uma montagem polêmica, que lhe rendeu pesadas críticas de antissemitismo, Godard associa o extermínio em massa dos judeus da Europa ao massacre dos palestinos pelo exército de Israel, e o rosto de Hitler ao da

primeira-ministra israelense Golda Meir. Se *qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema vago e complicado*, o gesto crítico consistirá em trocá-las de lugar, alterná-las, quebrando a sintaxe que as encadeia e as torna escravas umas das outras. Em um procedimento provocador, o filme joga com as imagens como se elas fossem unidades de uma frase: em certo momento, surgem o retrato do presidente americano Richard Nixon, caças-bombardeio, guerrilheiros palestinos. Em seguida, a imagem de Nixon é substituída pela do general Moshe Dayan, ministro da Defesa de Israel que conduziu as operações militares da Guerra dos Seis Dias (conflito que envolveu Israel, Egito, Síria e Jordânia, em 1967).

Tão difícil quanto libertar as imagens e sons da escravidão que a televisão lhes impõe é "encontrar sua própria imagem na ordem e desordem dos outros, com o acordo ou o desacordo dos outros", afirma Godard em *off*. Como inventar então uma imagem capaz de deixar traços, em contraposição às imagens publicitárias? Como não se perder em meio às imagens consumidas indistintamente, a sua e a minha, a nossa e a dos outros, aqui e alhures? É preciso dispor de tempo para ver as imagens e escutar o que é dito (frequentemente alto demais, de maneira enfática e unívoca) e também para reconhecer tanto o silêncio quanto as atitudes encenadas e as vozes dubladas no teatro das manifestações políticas, incluindo as revolucionárias. Diante de uma sequência em que uma jovem palestina testemunha seu empenho pela revolução, Anne-Marie nota que ela acaba por repetir, enfastiada, o discurso que o sindicalista lhe dita. Mesmo o poema de Mahmoud Darwich, declamado entusiasticamente por uma garota nas ruínas da cidade jordaniana de Al Karamah – de onde os israelenses foram rechaçados vitoriosamente pelos palestinos –, se presta a esse teatro.

No fim do filme, Godard e Mièville reveem a filmagem dos *fedayin* em junho de 1970. Com o auxílio da tradução feita por Elie Sanbar, ele se dá conta, pesaroso, de que não compreendeu o que os guerrilheiros palestinos diziam. Ensurdecidos pela altura do discurso revolucionário, Godard e Gorin não escutaram os questionamentos que os jovens *fedayin* se faziam diante das estratégias que dispunham para atravessar o rio, conscientes do perigo que corriam diante do poderio do inimigo. "Como eles são revolucionários simples, eles dizem coisas simples, incrivelmente simples", comenta Anne-Marie em *off*. Mas os jovens cineastas militantes não compreenderam o que os guerrilheiros diziam. Foi preciso fazer outro filme para descobrir que eles já falavam da sua própria morte (o registro fora feito três meses antes do "Setembro Negro", quando o exército do rei Hussein, da Jordânia, massacrou os *fedayin* e milhares de civis palestinos). "Os outros, esse lá do nosso aqui" – como diz a cineasta –, retornam para nos assombrar. Ainda hoje.

CÉSAR GUIMARÃES

1975 *NUMÉRO DEUX* (NÚMERO DOIS)

FRANÇA, COR, 35 mm E VÍDEO, 88’

Correalizado com Anne-Marie Miéville, *Numéro deux* examina os conflitos em torno da vida doméstica, do sexo e do trabalho de uma família francesa que vive num claustrofóbico apartamento moderno. O filme se organiza por justaposições de dualidades, entre as quais som e imagem, cinema e vídeo.

Anos antes de *Salve-se quem puder (a vida)* (1979), Godard já apresentava *Numéro deux* como um recomeço após sua “fase maoista” junto a Jean-Pierre Gorin e ao Grupo Dziga Vertov. Se *Ici et ailleurs* (1974) era um acerto de contas com o dogmatismo militante, um filme de crise sobre o fim de um projeto, *Numéro deux* era a tentativa de criar uma nova base para um “cinema possível”, como lemos na passagem entre duas de suas cartelas iniciais. Tratava-se não somente de evitar dividir o mundo em dois, entre isso ou aquilo; ou de evitar as certezas de quem fala pelo outro e ajusta o som alto demais, como dissera o próprio cineasta ao criticar seus filmes anteriores. Mas de testar livremente sua nova fábrica de montagem para aproximar, colidir, tornar simultâneo para os espectadores pares antes separados e que assim poderiam coexistir, produzindo múltiplos e inesperados significados. Esse experimento deveria se dar também a partir do choque entre dois termos simples, os elementos básicos do cinema: som e imagem. Ou melhor, no encontro, na fronteira, no momento de interferência entre dois sons e duas imagens.

Apesar de apresentar em pormenores a operação de sua linha de montagem, na qual é ao mesmo tempo patrão e operário, Godard volta-se para outras fábricas na paisagem ao seu redor: a família, a fábrica feminina (a “usina elétrica” Sandrine), a fábrica de reprodução social, o trabalho. O diretor não afirma mais as “vitórias das lutas que vão estourar pelo mundo”, como se ouve no início do filme, mas contrasta a política distante, isolada, impossível (“como a revolução em um país rico”) com o que estava mais próximo, o que era mais ín-

timo e rotineiro: a vida doméstica, o sexo. A dicotomia entre os personagens dos avós é exemplar desse contraste: de um lado a narrativa aventureira do fracasso de lutas passadas; de outro, o discurso feminista sobre a exploração e a violência cotidianas.

Esse e outros choques entre duplos se traduzem no próprio formato híbrido da obra, entre cinema e vídeo, na tensão entre polos de proximidade e distanciamento que cada suporte reforça. O uso do vídeo intensifica os característicos achatamento e frontalidade das imagens no cinema de Godard assim como o aproxima mais objetivamente do ambiente doméstico, da intimidade posta em cena. Já o ponto de vista do cinema, da sala de montagem de onde vemos os monitores de vídeo, nos distanciam dessas imagens; põe-nos a trabalhar para encontrar sentidos em meio à banalidade, relacionando os pares, as vozes, ainda não sintetizadas pela edição. Como diz Sandrine em *off*, *Numéro deux* é um filme para o qual se pode olhar tranquilamente, escutar com calma, para que vejamos cada imagem duas vezes, eventualmente de frente e de trás. Nesse sentido, acrescenta-se ao jogo de interferências a experimentação com a mixagem eletrônica, o desconcertante uso de incrustações, janelas e fusões que figuram os choques e a solidão dos personagens na casa. Não há razão para o campo/contracampo, forma consagrada do diálogo no cinema.

Os enquadramentos sugerem também a clausura, e as raras tomadas externas parecem provir da janela da própria casa. Apenas o som, da paisagem ou da música, ameaça esse cenário de isolamento. O "incrível que não se vê", mas que pode ser ouvido, anuncia uma superação distante, pelo reconhecimento na História. A imagem para os personagens, potencializada em sua repetição banal na TV, apenas os separaria e os isolaria em um presente sem memória.

O sexo se configura no filme também na ausência de comunicação, como lugar onde se torna mais evidente o desencontro entre o casal. Seus sexos não podem mais falar, como ensinam aos filhos. Ou seguindo outra metáfora do filme, suas fábricas não funcionam mais, o desequilíbrio entre cargas e descargas chegou a um limite. Acompanhamos assim a tomada de consciência de Sandrine em relação às razões desse desequilíbrio, que não podia ver: há algo por trás, um sistema social que organiza a sua produção, a expropria continuamente e a faz ver seu trabalho e a si mesma como número dois: "me transformo ao mesmo tempo na que caga e na merda".

Mas há também mais alguém por trás, outro patrão que organiza seus movimentos, seus gestos, suas palavras, sua imagem. O autor que insiste em falar por ela, em trabalhar em seu lugar, em ainda relegá-la ao papel de número dois. No epílogo, Sandrine se insurge contra esse "crime", como personagem e como atriz; sua voz poderia ser também da coautora invisível que finalmente se faz ouvir. Ela anuncia a necessidade de outro cinema possível, tido como irrealizável, que se organizaria numa distinta relação de trabalho. Um cinema em que a imagem da fábrica possa se apagar para se melhor ouvir o som da paisagem.

THEO DUARTE

1975 *COMMENT ÇA VA?* (COMO VAI?)

FRANÇA, COR, 16 mm E VÍDEO, 78’

Um jornalista militante sindical participa da gravação de um documentário dentro da gráfica de um jornal comunista. É a oportunidade para uma reflexão sobre os processos de produção, tratamento e mal tratamento da informação pelo jornalista que usa de seu poder para transformá-la.

Numa conversa entre Godard e Serge Daney, um *insight* se afirma de forma virulenta contra o marasmo enlutado do *leit-motif* da morte do cinema: “O cinema clássico filmou as coisas; o cinema moderno, o que existe *entre* as coisas”. Esse espaço-tempo intersticial, que nos apresenta as coisas do mundo antes de tudo como relação, preside exemplarmente todos os filmes de Godard, estruturando-os como aventuras cognitivas e fenomenológicas da diferença. E *Comment ça va?* talvez seja o seu filme pedagógico mais acessível, talvez por nos apresentar as divisas de seu combate sob a forma de petardos panfletários, enunciados de modo categórico pela personagem feminina, que junto ao personagem do comunista dirige um filme em vídeo sobre as condições de trabalho na França do final dos anos 1970. Mas se em Godard o que importa é menos a manifestação das coisas do que sua interpolação dialética, temos, além das discussões sobre representação e poder que

os codiretores empreendem, também o diário do cotidiano de um casal, além de dezenas de fotos e um crescendo ruidoso, que informa e transborda o filme: a Revolução dos Cravos em Portugal. É sempre assim em Godard, e este filme talvez o ilustre mais exemplarmente do que qualquer outro dessa fase: os consórcios entre os corpos e as paisagens (naturais e culturais) ressoam e amplificam um extracampo inominável, político, histórico: nada do que nos aparece se dá de forma impune; nada é inocente. Tudo é o efeito de uma *câmara obscura* da significação, que imanta o espaço intermediário entre as coisas com seus virtuais prolongamentos hermenêuticos; tudo deve vir a significar, mas a iluminação pelo sentido apenas pode se dar no entrechoque da colagem: nada preexiste às coisas em si (não há mais, como no idealismo clássico, a crença em coisas em si), tudo advém no devir de sua provocação recíproca: imagens e sons, diegeses, histórias e Histórias.

"O cinema que nos interessa é o cinema da escritura, e a escritura pressupõe necessariamente um espaçamento entre as linhas: o extracampo" (Daney). Não há outra dívida para os modernos senão esta, e o cinema de Godard sempre se empenhou em resgatá-la: é preciso não apenas mostrar, mas desvelar significações e analogias, emprestar à matéria imagética uma espessura cognitiva que a imagem, a princípio inocente, parece recusar; a montagem é essa operação violadora, cuja função consiste em forçar a imagem a pensar, e o processo necessariamente implica a coabitação desta com outras imagens e sons, geralmente em *décalage* em relação ao que nos é mostrado. A montagem é o instrumento privilegiado do extracampo (aqui chamado de olhar), já que se incumbe de fraturar o plano presente, submetê-lo ao império do descontínuo e assim infiltrar a atualidade do que se mostra com a virtualidade da hipótese: a montagem impõe à imagem a injunção de abandonar o Éden da fascinação e aportar no Purgatório da linguagem, abandonar o *hic et nunc* epifânico do campo em nome da ambiguidade enunciativa do extracampo; em *Comment ça va?*, o personagem do comunista, acostumado a ver o mundo sob o prisma "infraestrutural" dos modos de produção, vai sendo conduzido a interpretá-lo em termos superestruturais de significação e espólio cultural, e o vídeo documentário sobre as condições de produção de um jornal francês acaba necessariamente por anexar à sua *démarche* a Revolução dos Cravos, mas também o romanceiro da relação de um filho com a memória do pai, reciclada por meio de sua mais nova relação amorosa; as imagens que não vemos da Revolução dos Cravos (acessível apenas por duas fotografias, que adquirem um devir cinematográfico ao dialogarem entre si, através do campo e contracampo e da fusão), das greves e comitês, assim como do pai desaparecido, presente unicamente por meio de cartas, são os motivos orquestrais do filme: tudo aquilo que vemos é informado por um contexto vertiginoso, que ultrapassa (e suprassume) fronteiras geográficas, de língua e de classe.

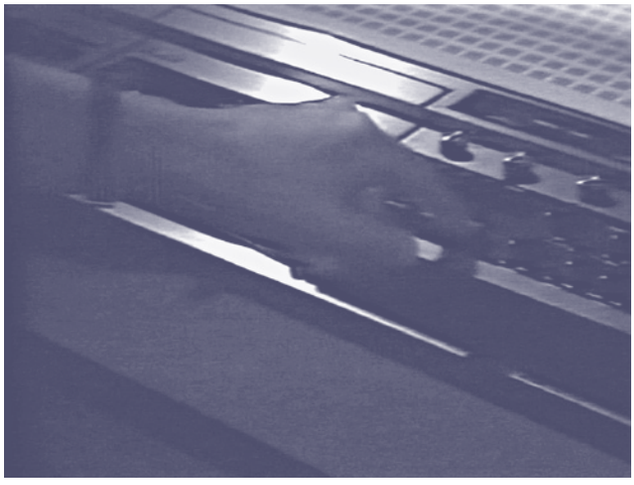
O extracampo é uma experiência de generosidade hermenêutica, pois o *entr'acte* amoroso como o *meeting* ideológico encontram seu lugar como cúmplices em uma estratégia terrorista de dessacralização da imagem vista pelo significante lido. Se este é um filme estrutural de dialogismo, jamais poderia ser considerado um território de reconciliação. O que Godard busca é justamente chamar a atenção para o processo, nunca estacioná-lo em um termo: a construção do olhar, a imantação significativa do campo pelo extracampo, a discussão de papéis (homem e mulher, patrão e empregado, diretor e espectador). As coisas constituem um ponto de partida inalienável (Godard é um grande cineasta, portanto parte sempre de uma base materialista: a máquina de escrever, o copo de absinto em primeiro plano, a máquina de impressão) apenas se as considerarmos como trampolins, necessários mas não suficientes, para a edificação do sentido.

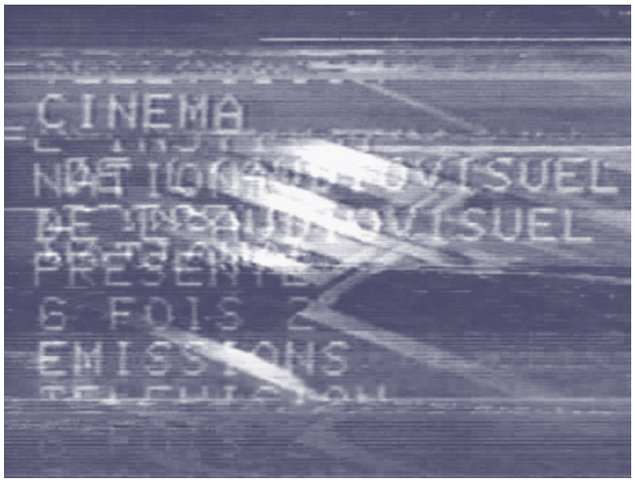
LUIZ SOARES JÚNIOR

1976 *SIX FOIS DEUX (SUR ET SOUS LA COMMUNICATION)*
(SEIS VEZES DOIS: SOBRE E SOB A COMUNICAÇÃO)

FRANÇA, COR, VÍDEO, SÉRIE DE 12 EPISÓDIOS (610' NO TOTAL)

Série de doze programas de televisão formada por seis dípticos, dos quais a primeira parte traz sempre um ensaio crítico (sobre o desemprego, a mídia e a própria série), e a segunda, entrevistas feitas por Godard com pessoas as mais diversas.



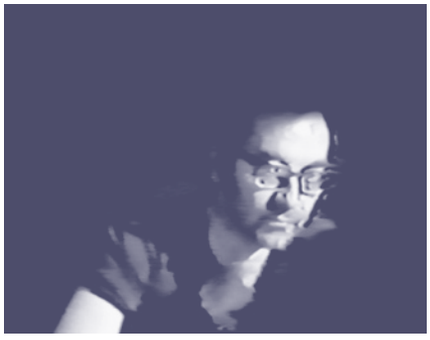


Em junho de 1976, o INA (Instituto Nacional do Audiovisual, que à época tinha um ativo departamento de pesquisa, sob a direção de Manette Bertin) e a FR3 (terceiro canal público de televisão da França) convidam Godard para realizar um ou dois programas dentro de um conjunto de doze títulos que deveria ocupar um horário semanal do canal durante o verão, "para preencher os buracos de uma televisão em férias", segundo o cineasta. A encomenda é urgente, mas Godard, que havia anos desejava entrar na televisão a partir de sua própria lógica – a da recorrência dos programas e a da "variedade" –, propõe assumir toda a série: "Respondi que era impossível fazer um filme de uma hora em dois meses, e que era mais fácil fazer doze. Porque uma hora de entrevista leva uma hora, mas fazer um filme clássico de uma hora sobre alguém toma muito mais tempo. Fornecemos uma grade, e eles concordaram". Naquela altura, a qualidade do equipamento técnico de que dispõe a Sonimage em Grenoble, na realidade uma unidade de produção de vídeo autônoma, torna o projeto possível e ajuda a convencer o INA e a FR3. Com Anne-Marie Miéville, Godard se lança, no começo de julho, na realização dos programas, exibidos em dípticos ao longo de seis domingos, de 25 de julho a 29 de agosto de 1976, no primeiro e no segundo horário da noite. Os episódios têm duração variável, entre 42 e 58 minutos, totalizando um pouco mais de dez horas, empreitada titânica para um tempo tão curto de produção, e até hoje a série mais longa já realizada por Godard. Intitulada logicamente *Six fois deux* (Seis vezes dois), com o subtítulo *Sur et sous la communication* (Sobre e sob a comunicação), ela concretiza em parte o projeto coletivo de uma série de dez filmes intitulada *Communications* (Comunicações), que Godard e Gorin haviam tentado organizar em 1968. Sucedem-se assim os episódios 1a: *Y'a personne* (Não tem ninguém) e 1b: *Louison*; 2a: *Leçons de choses* (Lições de coisas) e 2b: *Jean-Luc*; 3a: *Photos et compagnie* (Fotos e companhia) e 3b: *Marcel*; 4a: *Pas d'histoire*

(Sem história) e 4b: *Nanas* (Moças); 5a: *Nous trois* (Nós três) e 5b: *René(e)s*; 6a: *Avant et après* (Antes e depois) e 6b: *Jacqueline et Ludovic*.

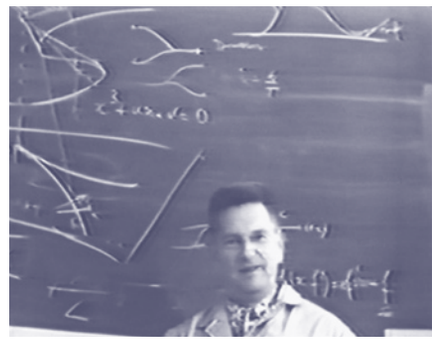
Os dípticos seguem de maneira mais ou menos estrita a mesma regra, parcialmente comentada no final, no episódio 6a. A primeira parte, indicada pela letra "a", é sempre um ensaio crítico ou reflexivo, que confronta atos e falas diversas e se vale amplamente da montagem, das incrustações de palavras não raro móveis ou piscantes, e do desenho sobre a imagem – notadamente de flechas, cuja força simbólica é objeto de um desentendimento entre Godad e René Thom no episódio 5b. Thom sustenta que a flecha esquematiza uma tendência universal ao "movimento de dois em direção a um", assim como as gotas d'água sempre tendem mais a se unir do que a se separar, afirmação que Godard comenta inscrevendo "falso" sobre a tela. A segunda parte, indicada pela letra "b", é sempre dedicada a entrevistas com um número limitado de pessoas, às vezes apenas uma (os títulos são os próprios nomes dos entrevistados), fazendo uso parcimonioso dos ângulos de enquadramento, dos *raccords* e dos efeitos de vídeo, para deixar que a palavra flua melhor. As relações entre as partes são evidentes em alguns casos (3b traz o retrato de um cineasta amador, logo depois de 3a ter começado com a análise de uma imagem publicada na imprensa comentada pelo fotógrafo que a havia feito) e, em outros, obscuros, como entre 5a e 5b. Trata-se, de todo modo, de colocar frente a frente uma demonstração crítica e um ou mais encontros que dela constituiriam uma alternativa em ato (a crítica por outros meios). Esboçando um recorte sociológico selvagem da França da época, a série sistematiza os planos longos e fixos, a ausência de contextualização, as demonstrações recônditas. Godard não cede nada à estética televisiva ordinária. A aparente banalidade social dos sujeitos encontrados (os desempregados, um camponês, alguns jornalistas, mulheres sozinhas, o empregado de uma relojoaria, um cientista, dois doentes mentais) e a trivialidade das imagens publicitárias ou jornalísticas convocadas como suporte para as demonstrações conduzem o espectador a conteúdos familiares, mas que foram obstinadamente distanciados pela filtragem da monstruosa máquina de pensar que é *Six fois deux*.

Essa descrição formal é importante: ela desenha a grade no interior da qual a louca empreitada de *Six fois deux* consegue se completar, respeitando seus prazos. "Grade" no duplo sentido, televisivo (um esquema de repartição do tempo) e conceitual (um esquema de distribuição das ideias). A outra grande série realizada para a televisão por Godard e Miéville, *France tour détour deux enfants* (1977–1978), organiza-se no ano seguinte a partir das aparições recorrentes das duas



crianças do título. Inversamente, *Six fois deux* surge primeiro como uma sucessão de filmes autônomos, sem qualquer conexão explícita a não ser a retomada do plano dos créditos, mas tecendo juntos uma recapitulação das preocupações políticas, estéticas e existenciais do Godard dos anos 1970. São "elementos" no sentido químico: como numa tabela periódica, são os componentes fundamentais do sistema godardiano que se apresentam aqui. A urgência da encomenda e a necessidade de uma rápida execução conflitam com esse programa de recapitulação, mais próximo das temporalidades dilatadas da reflexão, da ruminação profunda. Disso nasce uma espécie de "tabela periódica" em que as mais complexas intenções são expostas em estado bruto ou, como escreverá Gilles Deleuze, sem mediação [*de plain-pied*], na frontalidade das questões e na simplicidade dos dispositivos. É também por isso que os diálogos e monólogos não raro tomam formas gaguejantes ou fastidiosas, um aspecto de pensamentos em voz alta cheios de uma "confusão sublime", primeira violência de Godard ao decoro televisual.

Entre os elementos da tabela periódica, há por exemplo "o amor ao trabalho", a partir do qual se interrogam, por embates marxistas, as lógicas dos assalariados e da potência operária, na confrontação entre gestos remunerados e não remunerados (em *Y'a personne* ou *Marcel*), ou na longa escuta dos que tentam superar a alienação: Louison, o agricultor que descobriu na labuta a "não propriedade do solo" (1b), ou Jean-Luc, o cineasta que "trabalha duro para entender" e que gostaria justamente que a televisão mostrasse cotidianamente os gestos do trabalho (2b). Ao lado do amor ao trabalho está o "trabalho do amor", a dialética permanente das relações homem-mulher que Godard raramente explorou com tanta complexidade quanto em alguns episódios de *Six fois deux*. O enunciado do problema, o da dificuldade de filmar o amor ("O amor, é mais fácil mostrá-lo de uma maneira falsa", 2b), desemboca nas expressões literais do trabalho do amor (a prostituta interrogada em *Nanas*, 4b), tanto quanto na solução plástica de uma separação permanente dos membros do casal e de suas inclusões-exclusões mútuas por efeitos de incrustação em vídeo: acasalamentos sem contato, corpos sobre corpos ou "corpo a corpo", como Godard tinha experimentado no ano anterior em *Numéro deux*: é o que se vê na longa carta-poema do magnífico episódio 5a, *Nous trois*, que começa com "Minha adorada...". O trabalho do amor é experimentado na separação, no intervalo, no "e" que está no coração teórico dos episódios 2a e 4a. Sobre imagens fixas, as fronteiras entre os corpos enlaçados de um homem e uma mulher (2a) ou entre o seio de uma mulher e o rosto de seu bebê (4a) são incansavelmente sublinhadas, retraçadas como a própria condição de uma re-



lação produtiva ou de uma verdadeira "comunicação". "Se há comunicação, há distância (...). É disso que não podemos nos esquecer, o rio do meio, a correnteza" (4a): a permanente metamorfose ou, como diz o cientista René Thom no episódio 5b, a morfogênese produzida pelo intermediário, no lugar em que as flechas se acumulam e se entrecruzam.

A provocação que constitui *Six fois deux* com respeito às formas televisivas tradicionais é ainda mais notável quando se tem em vista que a transmissão de fato ocorreu de acordo com os horários e o calendário prometidos, o que não se deu com *France tour détour deux enfants*, para tristeza de Godard, que não queria ver seus programas transformados em objetos-fetiche da cinefilia. Hoje só se pode imaginar o efeito de estupefação produzido pela irrupção dos episódios da série no canal, sua pura eficácia enquanto intervalo no interior da programação: *Six fois deux* é efetivamente "o rio do meio", uma brecha vertiginosa no fluxo das imagens ordinárias. Godard chega a se permitir, gesto supremo, cortar o som por mais de 50 minutos durante o episódio 5a, em que a terrível carta de amor é inscrita sobre a tela num silêncio absoluto, enquanto vemos rostos isolados pelo negro, em falsos campos-contracampos que se superpõem e se mesclam sem jamais se fundir. A televisão de Godard é essa carta perpetuamente colocada entre as coisas e os seres, como uma faca ou uma flecha aberta.

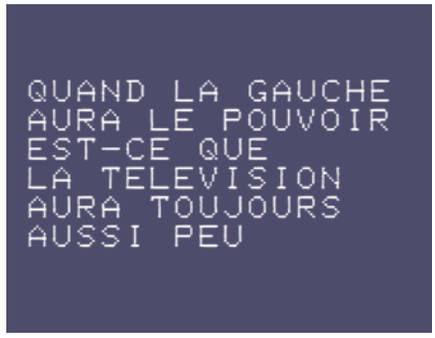
CYRIL BÉGHIN

[Traduzido do francês por Lúcia Monteiro]

1977 *CLIP FAUT PAS RÊVER / QUAND LA GAUCHE AURA LE POUVOIR* (QUANDO A ESQUERDA CHEGAR AO PODER)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 3'34"

Num plano fixo, vemos um garoto na cozinha de sua casa e ouvimos a canção *Faut pas rever*, cantada por Patrick Juvet, que parece vir da televisão no extracampo. O menino responde às perguntas da mãe sobre o dia passado na escola.



Na segunda metade dos anos setenta, Godard mergulha de cabeça na televisão. Em 1972, junto com Anne-Marie Miéville, funda a Sonimage, uma produtora independente à qual a dupla constantemente se referia como uma *usine* – uma fábrica de imagens na qual todas as etapas de produção seriam controladas, e por eles. Ali, iniciava-se um modo de trabalhar independente e autônomo, um modelo político de produção que colocava em prática a máxima godardiana: produzir imagens politicamente e não apenas imagens políticas. É um momento de tomada de distância. De Paris a Grenoble e, depois, a Rolle, na Suíça. Distância em relação ao *star system* do cinema e também a tudo o que se passou na França no final dos anos sessenta.

Faut pas rêver/ Quando la gauche aura le pouvoir representa uma espécie de balanço geral desencantado do que restou do ideário político-revolucionário do final dos anos sessenta. É como se, após maio de 68, restasse apenas uma infância a ser vivida sem inocência, uma tábula rasa de gato escaldado. Assim como a série *France tour détour deux enfants* (1977-1978), produzida um ano depois, o clipe soa como um balanço de época por um Godard pós-maoismo, pós-maio de 1968, pós-grupo Dziga Vertov, situado na Suíça com Anne-Marie Miéville, num misto de auto-exílio e volta ao lar. Como se ele tateasse um possível marco zero, uma refundação do seu modo de trabalhar e produzir imagens. Se há desencanto, há, no entanto, uma clara vontade de recomeço.

A canção que ouvimos no clipe nos diz que não se deve sonhar "Faut pas rêver". Os movimentos de Godard, porém, nos fazem pensar no contrário: era preciso e possível sonhar. Apesar de, uma década após os eventos de maio de 1968, o sonho ganhar um certo gosto de ressaca, mesmo assim era preciso sonhar, ainda que sob outros paradigmas. A revolução e a política passariam por outras esferas, mais domésticas. A casa torna-se fábrica e a tela da TV, palco da subjetividade, do confronto entre os gêneros, das relações de poder e da disciplina dos corpos.

WAGNER MORALES

9424 TS 7

1977-1979 *FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS*

FRANÇA, COR, VÍDEO, 12 EPISÓDIOS DE 26'

Nesta segunda série televisiva, produzia para o canal Antenne 2, Godard e Miéville continuam seu percurso em direção a uma posição crítica da comunicação, tomando emprestado os códigos da gramática televisual – reportagens, chamadas de matéria, entrevistas, clipes –, criando uma espécie de antitelevisão.

Em 1977, Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville começaram a gravar *France/tour/détour/deux/enfants*, uma série de doze episódios a ser exibida pela televisão francesa. Em alguns textos, a grafia do título da série é a que vemos acima, com as palavras separadas apenas por quatro barras inclinadas e sem espaços entre elas. Por se tratar de uma produção de Godard, essa idiossincrasia gráfica chama a atenção e deixa de ser um detalhe para tornar-se um indício que não se menospreza. Forçando-nos a caminhar aos solavancos ou a seguir de um só fôlego, as barras que separam cada uma das palavras bifurcam o ritmo da leitura, fazendo-a fluir e, ao mesmo tempo, atravancar. Tal grafia parece antecipar o que será visto no decorrer dos doze episódios que formam a série: a importância do fragmento, a decomposição do movimento, a parada sobre a imagem (*l'arrêt sur l'image*), a ideia de colagem e de edição videográfica.

Na primeira vez que se tem contato com *France tour détour deux enfants* (FTDDE), logo após alguns minutos decorridos do primeiro episódio, a impressão que fica é difícil de descrever; algo entre a surpresa e a sedução. Na tela, imagens de uma menina conversando com um adulto sobre questões filosóficas a propósito do tempo, do dia, da noite, do duplo, da existência. Trata-se apenas de uma conversa, um diálogo (que filosoficamente nos seduz) e, sobretudo, da duração de um momento. Tudo é de uma simplicidade quase obscena, daí a surpresa. Gravada em 1977-8, a série adapta livremente o célebre manual escolar do século XIX, *Le tour de la France par deux enfants: devoir et patrie*, redigido em 1877 por Augustine Fouillée sob o pseudônimo G. Bruno. Concebida como uma espécie de folhetim, a série apresenta os diversos momentos da jornada diária de uma menininha e de um garoto, Camille e Arnaud. Cada episódio é construído como se fosse um programa jornalístico investigativo que ora visita a vida de Camille, ora a de Arnaud. As duas crianças nunca se encontram na tela, sempre protagonizando episódios sepa-

rados. Além do elenco infantil, temos os personagens Robert Linard – o jornalista que vai a campo para investigar e questionar a vida das crianças – e uma dupla de apresentadores/comentaristas, Betty e Albert que, através dos corpos de um casal de atores, parecem personificar as próprias figuras de Godard e Miéville. No começo de cada episódio nos é apresentada uma reflexão, sob a forma de um pequeno ensaio de imagens, que introduz o tema a ser tratado (Desordem/Cálculo, Violência/Gramática, por exemplo). Após a introdução, vemos o jornalista Robert Linard visitar uma das crianças e conversar com ela. Essa parte acontece sem cortes, em um bloco contínuo de aproximadamente quinze minutos de duração. No fim, o casal de apresentadores comenta o que acabamos de assistir e chama a história final, um curto ensaio videográfico que, a cada programa, assume uma forma diferente: um plano-sequência de um homem solitário em um balcão de bar, uma montagem com imagens *still* pontuadas por reflexões de um texto em *off*, *takes* de uma manifestação de rua etc.

Esta é a segunda série televisiva produzida pela dupla Godard/Miéville. Um ano antes, em 1976, eles haviam produzido *Six fois deux (Sur et sous la communication)*. À diferença da série anterior, Godard e Miéville optaram nesta por um formato mais doméstico, mais leve e manifestamente mais palatável ao telespectador médio. Os episódios são mais curtos (26 minutos cada) e feitos sob medida para a grade horária da televisão comercial, o que reforça a vontade dos autores de realizar uma produção capaz de alcançar um público mais amplo. No entanto, é *FTDDE* que parece anunciar uma inflexão na produção videográfica godardiana: além de trazer algo mais pictórico no tratamento imagético, a série aposta numa crítica menos didática e panfletária das imagens, mas não por isso menos experimental.

Percebe-se que *FTDDE* se vale do uso da paródia e da simulação das convenções da retórica televisiva. O dispositivo televisivo é manipulado e reconstruído por Godard e Miéville em uma espécie de pantomima televisiva. A militância e o didatismo da época do Grupo Dziga Vertov são redimensionados e, mesmo ao lidar com questões centrais da política, da linguagem e da comunicação, Godard e Miéville assumem uma evidente sutileza formal. Ao produzir *FTDDE*, Godard e Miéville não estavam fazendo um filme militante ou escrevendo um ensaio crítico sobre os meios de comunicação e a televisão, mas estavam exercitando de dentro a crítica a esse meio, valendo-se de suas mesmas regras, clichês e convenções. Como nota o próprio Godard, ao incorporar o dispositivo televisivo, a dupla de realizadores se transformaria numa espécie de vírus que, injetado junto à vacina, ajudaria o corpo a produzir seus anticorpos. Uma sutil e delicada tática de guerrilha.

Esse desejo de instaurar um elemento novo dentro da grade televisiva dialoga com as experiências de artistas da mesma época que, desde o final da década de sessenta, passam a ver na TV um lugar passível de ser povoado pela arte. Nam June Paik, Bill Viola, Walter de Maria, Richard Long, os grupos da *Guerrilla television*, o coletivo *Ant Farm*, todos estes atuantes nos Estados Unidos; e Wolf Vostell, Jean-Christophe Averty, Gerry Schum, Joseph Beuys e Aldo Tambellini, entre tantos outros, na Europa, representam uma produção artística que nasce a reboque da popularização da televisão nos lares das pessoas. Os primeiros gestos desses artistas em direção às tecnologias eletrônicas de captação de imagens acontecem, portanto, em um ambiente onde a presença abstrata do sinal televisivo e a presença concreta do aparelho televisor na casa das pessoas já estavam consolidadas, não só nos Estados Unidos como também na maior parte da Europa (lembrando apenas que, em 1955, 100% do território norte-americano já possuía cobertura do sinal televisivo e que, na França, esse índice seria alcançado em 1970). Na década de setenta, assistir a

televisão já era um hábito, e aquele objeto retangular com uma tela de vidro por onde desfilavam imagens já era uma peça familiar incorporada à mobília da sala.

O que aquelas experiências televisuais pioneiras dos artistas citados revelavam era a possibilidade de desnudar as estruturas desse meio de comunicação de massa, mostrando o seu avesso. Não seria mais possível, a partir dessa desconstrução da imagem televisiva, ver televisão como antes. Não por acaso, é em *FTDDE* que uma ideia cara a Godard e a Miéville aparece pela primeira vez: a de que é preciso *decompor* para *recompor*, desmontar o que já existe a fim de construir novos significados com as mesmas imagens já vistas tantas vezes.

Para que esse exercício de desconstrução e reconstrução acontecesse, era preciso que ele tomasse corpo, ganhasse forma na própria estrutura dos episódios, em um claro exemplo da célebre expressão a "forma que pensa". Entre tantos recursos criados por Godard e Miéville, podemos observar uma das atuações dessa forma pensante no modo pelo qual a dupla constrói a estrutura das vozes e dos sons presentes na série (as vozes dos personagens infantis, dos apresentadores de TV, dos narradores, dos ruídos ambientes, das canções utilizadas e das vozes de seus intérpretes, da "voz" dos realizadores que aparece escrita na tela e dos silêncios dos protagonistas), criando uma espécie de polimorfismo vocal que reforça um discurso titubeante que, ao evitar a univocidade, produz uma maneira mais relacional de lidar com a linguagem. As várias invenções formais em *FTDDE* criam uma estrutura discursiva polivalente que se caracteriza pela incorporação da sobreposição, do fora de quadro, do rascunho e do ensaio, elementos que se corporificam visualmente nas cintilações, na desaceleração e nas meias fusões das imagens e na própria condução das entrevistas.

FTDDE é um exercício que se mostra eficaz. Ao assistirmos aos episódios da série, mesmo quase quarenta anos de-

pois de sua produção, temos a nítida sensação de que aquelas imagens não "caberiam" na grade horária de nenhum canal de televisão; de que se trata, de fato, da presença de um corpo estranho. Uma antitelevisão, e aqui, o "anti" nos remete a "antídoto", a "anticorpo", a algo não natural. Não é à toa que, depois de finalizada, a série esperou dois anos até ser exibida, sendo submetida a uma espécie de geladeira pelo canal Antenne 2, uma atitude comum das emissoras de TV em relação às produções claramente não comerciais, sem potencial de grande público e sem lugar na grade horária do canal. Mesmo quando exibida, em abril de 1980, *France tour détour* foi totalmente descaracterizada: no lugar de um episódio semanal, sempre por volta das 20 horas, como era o desejo de Godard e Miéville, a série foi mostrada em três sábados, depois da meia-noite, com quatro episódios condensados em uma mesma exibição e isso tudo em um programa chamado *Ciné-club*, dedicado aos filmes *cult*. A série deixava, portanto, de ser série e passava a ser material para apreciação de iniciados e insones, em um horário fadado ao famoso "traço de audiência".

WAGNER MORALES

1979 *SCÉNARIO DE SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* [ROTEIRO DE SALVE-SE QUEM PUDER (A VIDA)]

FRANÇA, COR, VÍDEO, 20'

Desenvolvido como um roteiro em vídeo, o filme é na verdade um ensaio bastante livre sobre os desejos e ideias de Godard a respeito da realização de *Salve-se quem puder (a vida)* (1979), articulando comentários sobres os personagens do futuro filme com uma reflexão sobre o tempo, a música e a montagem.

O *Roteiro de Salve-se quem puder (a vida*) inaugura uma série de trabalhos em vídeo que Godard realiza nos anos 1980, ora como rascunhos, ora como desdobramentos dos seus longas ficcionais. De todos, este é aquele em que o caráter processual e preparatório do vídeo, ou seja, sua dependência em relação ao longa, é a um só tempo mais evidente e mais revelador. Longe porém de diminuir sua importância, essa situação intermediária faz dele um documento extraordinário do processo de criação de Godard – documento cujo evidente hermetismo não esconde também, no fundo, uma vontade sincera de se comunicar.

O filme consiste num conjunto de "começos de imagens, de embriões", segundo o próprio diretor: planos de paisagens, pesquisas, registros documentais, pinturas, ensaios, e as fotos dos três atores principais, Isabelle Huppert, Jacques Dutronc e Miou-Miou (que Nathalie Baye substituiria depois). A partir do livre encadeamento e da sobreposição desses elementos, Godard esboça as primeiras ideias sobre seus personagens, anunciando também as linhas narrativas do futuro filme. Mais tarde, com a ajuda de Jean-Claude Carrière, ele voltaria a esse vídeo-roteiro para desenvolver o argumento definitivo de *Salve-se quem puder (a vida)*.

Servindo assim como um ensaio preparatório para o longa, este curta fornece um retrato admirável do pensamento de Godard e, mais ainda, do seu método de raciocínio, resultante de um jogo intrincado entre os conteúdos e as formas. Ao invés de um argumento tradicional, ele desenvolve uma espécie de teatro de conceitos e imagens, seus personagens parecendo surgir mais como forças do mundo e da linguagem do que propriamente como seres humanos dotados de interioridade (daí talvez a homenagem à escritora Marguerite Duras no longa).

É assim, por exemplo, que o vemos falar do surgimento da narrativa do filme como a consequência de um desejo de "escrever na vertical", de ver as coisas subirem à superfície, e também da vontade de escrever por imagens, como nos ideogramas japoneses e chineses. Da mesma maneira, Godard sugere que a personagem de Denise "mergulha na direção oposta à do sentido da escrita", enquanto a personagem de Isabelle, ao contrário, "vem da noite e se aproxima da superfície, procurando o dia", "seguindo o mesmo sentido do movimento da escrita".

Além das ideias sobre os personagens, Godard desenvolve uma reflexão sobre o que chama de "formas de ver", ou "formas de inscrever o tempo na imagem", anunciando um dos mais notáveis recursos formais de *Salve-se quem puder*, a desaceleração: "desacelerar – diz ele – para ver se há algo a ver; para saber se algo pode modificar a linha da história". Godard sintetiza assim a essência do gesto moderno, herdado de Rossellini quase trinta anos antes, e ressignificado agora pela presença do vídeo: mais do que entender a narrativa como uma "cadeia de eventos" ou uma "linha de montagem", é preciso fazer dela o pretexto para uma investigação mais profunda e "vertical" – a investigação de um corpo, da emergência de um gesto, das múltiplas possibilidades que se abrem no lento desenrolar de uma ação.

JOÃO DUMANS

1979 *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* [SALVE-SE QUEM PUDER (A VIDA)]

FRANÇA, COR, 35 mm, 87’

Denise Rimbaud resolve abandonar a cidade e o namorado, Paul Godard, em busca de uma nova vida no campo. Paul, um técnico frustrado que trabalha na TV local, não quer se separar dela, mas resiste em sair da cidade. Isabelle é uma prostituta que dorme com Paul e quer alugar o apartamento de Denise.

A certa altura de *Salve-se quem puder (a vida)*, depois de percorrer de bicicleta as paisagens rurais da Suíça, Denise Rimbaud (Nathalie Baye) senta-se numa janela com um bloco de notas. Sobrepostas às imagens da gráfica de um jornal que acaba de contratá-la, suas palavras falam dos gestos gratuitos, dos relaxamentos involuntários do corpo do trabalhador na linha de montagem: “Essa hesitação da mão. Essas caretas. Esses desligamentos. É a luta da vida para perdurar”. Há aí uma bela metáfora para entender o retorno de Godard à ficção narrativa (seu “segundo primeiro filme”, como ele diz) quase dez anos depois da imersão na militância política e do início do trabalho com o vídeo. Isso porque *Salve-se quem puder* – como um de seus filmes-irmãos, *Viver a vida* (1962) – é também uma crônica sobre a beleza, o trabalho e a prostituição no mundo contemporâneo.

A mudança de Denise para o campo personifica justamente essa busca pela inocência, pelos prazeres de uma vida simples, em oposição à lógica mecânica e produtiva da cidade: “Eu quero parar de definir as coisas, quero apenas viver”, diz ela. Mas é em seu próprio rosto que Godard parece encontrar, mais de uma vez ao longo do filme, essa reserva de energia bruta e primitiva dos gestos sem finalidade. Através da *desaceleração* da imagem, ele intensifica a beleza de suas expressões, e mais à frente no filme, de uma série de ações de seus personagens. Aplicando à riqueza visual do 35 mm o princípio de decomposição do vídeo, Godard consegue conjugar de modo sublime a experiência desses dois momentos da sua trajetória.

Já o namorado de Denise, Paul Godard (Jacques Dutronc) – cujo sobrenome revela a intenção autobiográfica do filme – defende o trabalho como o único lugar onde uma relação de amor entre duas pessoas pode ainda surgir. Por meio desse conflito, o cineasta explicita de saída o seu próprio lugar no cinema, marcado naquele momento tanto pelo isolamento da indústria, no interior da Suíça, quanto pela parceria afetiva/profissional com Anne-Marie Miéville.

Surpreende, nesse sentido, a franqueza com que Godard se dispõe a falar de si mesmo através do personagem de Paul, algo notável num diretor acostumado a (se) pensar sempre por meio de contradições e paradoxos. O cineasta, na verdade, faz um retrato amargo de si mesmo, no limite da perversão e da sordidez: “Você já pensou em acariciar sua filha, em fazer sexo com ela?” – pergunta Paul ao professor de ginástica de sua filha Cécile.

É possível ver nesse impulso confessional de Godard, nessa vontade de não eximir-se da “sujeira do mundo”, um desdobramento tardio da famosa polêmica em torno de *Noite americana* (1973), de Truffaut. Numa carta controversa que precipitaria o rompimento entre os dois, Godard acusava Truffaut de não ter representado de maneira honesta a violência e a sordidez implícitas no mundo do cinema. Todo trabalho, diria ele, implica algum tipo de coerção, seja ela financeira, política ou sexual. Ninguém pode simplesmente lavar as mãos, fingir que nada disso existe.

Realizado sete anos depois dessa polêmica, *Salve-se quem puder* parte desse mesmo princípio. Se ainda for possível, no mundo atual, falar com honestidade do cinema, então é preciso começar por aí: mostrar que as relações de trabalho, sexo e amor reproduzem a lógica de exploração da economia e do capital (daí talvez o “salve-se quem puder” do título, que acena com ironia a esse processo quase inevitável de alienação da vida íntima e social).

A personagem que melhor exemplifica essa ideia, porém, é Isabelle (Isabelle Huppert), a prostituta com quem Paul começa a sair e que pretende alugar o apartamento

de Denise. Godard nomeia essa terceira parte do filme "O comércio" – as outras duas, relativas a Denise e Paul, se intitulam respectivamente "O imaginário" e "O medo". Numa das cenas mais marcantes do filme, Isabelle atende, com sua habitual indiferença, aos favores sexuais de um empresário rico, participando de uma orgia cuja lógica espelha a disposição dos trabalhadores numa linha de montagem. No meio desse circo cômico e grotesco, a câmera se detém por alguns segundos na imagem inocente do seu rosto, parcialmente coberto pelas flores de um buquê. Nesses e noutros instantes de extremo lirismo (a briga entre Paul e Denise na cozinha, as sucessivas desacelarações, a música executada no fim pela orquestra), Godard parece afirmar que nenhuma imagem da beleza poderá nascer, nesse novo mundo, completamente livre da dificuldade, da violência ou da estupidez (constatação que permanece ainda hoje no centro do seu cinema).

Salve-se quem puder é um filme sobre escolhas, mas também sobre a dificuldade de ser livre por meio delas ("Ninguém no mundo é independente. Apenas os bancos são independentes. Mas os bancos são assassinos"). É, ao mesmo tempo, um filme sobre o isolamento e sobre a necessidade do outro, num mundo tomado pela lógica absurda do capitalismo. À sua maneira contemplativa e quase naturalista, a fotografia de W. Lubtchansky e R. Berta constrói o retrato melancólico desse novo mundo. O espectador pode sentir assim a emoção contraditória desse pessimismo, dessa falta de perspectiva em torno das coisas, que reina à espera de que algo novo comece, ou de que um resto de beleza apareça.

JOÃO DUMANS

1982 *LETTRE À FREDDY BUACHE. À PROPOS D'UN COURT-MÉTRAGE SUR LA VILLE DE LAUSANNE*
(CARTA A FREDDY BUACHE. SOBRE UM CURTA-METRAGEM A RESPEITO DA CIDADE DE LAUSANNE)

FRANÇA/SUÍÇA, COR, VÍDEO TELECINADO PARA 35 mm, 11'

Godard subverte a encomenda da prefeitura de Lausanne para um filme comemorativo sobre a cidade e endereça uma vídeo-carta a Freddy Buache, diretor da Cinemateca Suíça. De sua sala de montagem, o cineasta reflete sobre a cidade, o cinema e a urgência de filmar.

"Meu querido Freddy, vou tentar... te falar de... deste curta-metragem sobre a cidade de Lausanne." Num tom confessional e hesitante, Godard abre com essas palavras sua vídeo-carta ao crítico e historiador Freddy Buache.

Por muitos anos, Buache tratou com severidade os filmes do cineasta. Porém, se as críticas eram duras, havia entre os dois respeito mútuo e estima, que se transformaram em cumplicidade e amizade. Buache dirigiu a Cinemateca Suíça por mais de quarenta anos. Segundo Jean Rouch, ele era o herdeiro de Henri Langlois, sua "reencarnação" e a pessoa que procuramos "quando não sabemos algo".

Mas Godard não quer nesta carta perguntar-lhe algo que não sabe. Sua intenção é outra. O tom hesitante da narração em primeira pessoa, da fala íntima que dirige ao crítico (e a nós, espectadores) parece ser uma tentativa de encontrar a maneira certa de engajá-lo em seu filme. Godard quer guiá-lo no entendimento e na defesa da obra.

Mas por quê?

Encomendado pela prefeitura de Lausanne, este filme deveria celebrar os 500 anos de fundação da cidade e a inauguração da nova sede da sua Cinemateca. A encomenda, porém, seria entregue modificada. As autoridades não teriam um filme "sobre" Lausanne, mais um filme "de" Godard, que prevê: "Eles vão ficar furiosos".

Para Godard, Buache é quem poderia compreender o porquê dele não realizar aquela encomenda: "Nós somos tão velhos... e o cinema é... vai morrer logo, tão jovem".

No lugar do filme sobre as origens e a fundação da cidade, Godard realiza essa vídeo-confissão, na qual explica suas escolhas, fala de cinema, de linguagem, do processo de criação e da distância entre o real e a ficção.

"Você se lembra da frase de Lubitsch?, pergunta Godard. Se você sabe filmar as montanhas, filmar a água e o verde, você saberá filmar os homens". É esse exercício que propõe o cineasta. Filmando as montanhas e o lago de Lausanne, indo do verde ao azul passando pelo cinza, ele tenta encontrar aquela cidade e os homens e mulheres que a habitam, que transitam e se perdem naquele espaço real e ficcional.

JOSÉ QUENTAL

PASSION, LE TRAVAIL ET L'AMOUR – INTRODUCTION À UN SCÉNARIO 1982
(PAIXÃO, O TRABALHO E O AMOR – INTRODUÇÃO A UM ROTEIRO)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 30'

Vídeo-esboço feito durante o processo preparatório de *Passion* – e suplantado posteriormente por *Roteiro do filme Paixão*. Neste curto trecho de onze minutos que circula extraoficialmente – e que acredita-se ser um terço do original –, vemos Godard discutir e trabalhar ideias preliminares com os atores.

Esta "introdução ao roteiro" de *Paixão* é apresentada como um esboço, um primeiro traçado que permitiria "ver se há algo para ver", como diz o cineasta. Após ter explorado o vídeo como novo meio de expressão, Godard lhe confere essa função de bloco de notas, apostando numa grafia propriamente audiovisual. Ele pode assim vislumbrar, impresso em imagem e devidamente enquadrado, o tal mundo que ele afirma – em *Roteiro do filme Paixão* – precisar "ver se existe" antes de proceder à escrita propriamente dita.

Infelizmente retirado de circulação, este filme só nos chega por meio de um fragmento de onze minutos exibido na televisão francesa, o qual nos dá acesso a um momento de intimidade entre o cineasta e seus atores – aqui representados por Hanna Schygulla e Jerzy Radziwilowicz. Quando a conversa foi gravada, uma primeira versão do roteiro já existia, mas Godard faz questão de afirmar que tudo ainda está em aberto e até os papéis masculinos e femininos podem ser invertidos. O diálogo descontraído e ao mesmo tempo bastante direcionado em termos conceituais revela um Godard atencioso, à escuta dos desejos e do retorno criativo dos dois atores, mas frequentemente em descompasso em relação à compreensão que eles demonstram do seu pensamento altamente abstrato.

Em todo caso, apesar do interesse dessas conversas reveladoras da dinâmica interativa de Godard, o momento realmente precioso deste trecho de vídeo encontra-se ao final: um ensaio filmado de Jerzy e Hanna ao som de uma música que se quer intradiegética. Vemos ali a busca por uma fusão entre o movimento musical e os gestos das mãos e dos rostos, para formar uma "onda" audiovisual única. Esse horizonte criativo, que anima *Paixão* e os filmes seguintes de Godard, pode ser definido como a busca por um êxtase sonoro e plástico em que os movimentos da música e da luz se materializam nas trocas entre os personagens. Em outras palavras, a pesquisa de uma expressão em que a matéria-prima do cinema – o movimento – *trabalhe* para traduzir plasticamente o invisível: o amor.

TATIANA MONASSA

1982 *PASSION* (PAIXÃO)

FRANÇA, COR, 35 mm, 87’

Enquanto seu país vive uma crise política, um cineasta polonês tenta rodar na França um filme no qual imita quadros de grandes pintores como Goya e Rembrandt. A filmagem não avança, os produtores pressionam. O diretor se envolve com uma jovem operária que acaba de ser demitida.

O primeiro plano de *Passion* expõe em gesto, em traçado fílmico, a *démarche* pictórica que Godard, esgotado o período de experimentação com o vídeo, elege como via de retorno ao cinema. De maneira hesitante, a câmera percorre um céu de fim de tarde e, ao perseguir o rastro de fumaça deixado por um avião a jato, evoca a aventura do pincel explorando a superfície de uma tela ainda à espera da forma. O movimento do aparelho é equiparado, assim, a um gesto pictórico inaugural, à inscrição de uma primeira linha num quadro. O campo delimitado pela câmera se recompõe constantemente, não se fixa. Godard *busca* o quadro. Geralmente, essa busca se faz antes de ligar a câmera. Aqui, ela é feita no decorrer do plano, e o espectador é nela engajado, vindo a participar do pensamento e do trabalho que dão origem ao quadro. No momento em que a câmera finalmente encontra uma composição equilibrada, conseguindo impor limites ao que é ilimitado (o céu, o infinito do universo), nesse momento mágico e fulgurante, a música de fundo atinge um clímax, um ápice de intensidade, que transforma o enquadramento em epifania criativa. O quadro desponta como uma vitória da criação sobre a massa indeterminada que remete ao caos das origens, como se, pelo esforço de elaboração de um plano, Godard descobrisse a própria força de criação do cosmos, entendesse as leis que governam em silêncio o universo ou entrasse em sintonia com o movimento que mantém o mundo em infinito estado de criatividade e reinvenção.

O lado pintor de Godard já vinha se expressando desde os primeiros filmes, fosse num trabalho particular com as cores (*Pierrot le fou*, 1965), numa sucessão de enquadramentos que isolam os gestos e se assemelham aos estudos preliminares dos pintores (*Une femme mariée,* 1964), num filme inteiro dedicado ao retrato de um rosto (*Viver a vida,* 1962), numa pesquisa sobre a figuração do corpo em movimento pela manipulação da matéria-vídeo (*France/tour/détour/deux/enfants,* 1977-78), etc. Em *Passion*, a relação com a pintura fica mais explícita, e se torna o próprio mote da ficção. Jerzy, o cineasta polonês que tenta recriar em estúdio pinturas célebres de Rembrandt, Goya, Delacroix, Ingres e El Greco, recorre à técnica do *tableau vivant*, que consiste em reproduzir com modelos vivos uma composição pictural. A câmera passeia por dentro dos quadros vivos, isola uma parte do todo, desconstrói o sistema de iluminação de *A ronda noturna* (Rembrandt, 1642), coloca uma lupa sobre a violência de *O três de maio de 1808 em Madri* (Goya, 1814), acompanha com um movimento de grua o posicionamento de uma figurante no cenário de *A entrada dos cruzados em Constantinopla* (Delacroix, 1841). E não é só nas cenas rodadas no estúdio que o filme reencontra imagens já vistas na pintura: na fábrica em que Isabelle (Huppert) trabalha no início, seus gestos concentrados alu-

dem aos de *A rendeira* (Vermeer, 1669-70); num passeio pelo bosque, Hanna (Schygulla) se depara com um fragmento de uma *fête galante* de Watteau, com direito à aparição de uma caravela no meio da floresta. O principal objetivo desse *tour de force* é chamar a atenção para o próprio processo da criação artística, para o dispêndio (de energia, de dinheiro) que ele implica, para o trabalho e a *luta* aí envolvidos. Pois é de luta – de ideias, de interesses, de classes – que realmente se trata, como no momento em que Jerzy e um dos modelos vivos começam a brigar, reproduzindo "acidentalmente" *A luta de Jacó com o Anjo* (Delacroix, 1861).

A ficção de *Passion* é frágil, vai se despedaçando minuto a minuto. Daí resulta um filme que se apresenta, no fim das contas, como um campo de atração para o fora de campo, um ponto de convergência para linhas de força vindas de fora. Um filme aberto ao mundo e à passagem do "ar do tempo". Um sismógrafo do estado do mundo no começo dos anos 1980, sobretudo no que diz respeito à desmobilização da força política dos trabalhadores, à dessolidarização da classe operária, que o filme ironicamente coloca em paralelo com a formação do movimento Solidariedade na Polônia. Esse filme que não conta história alguma acaba sendo, desse modo, um radar da História.

Como *O desprezo*, de 1963, com o qual guarda semelhanças evidentes, *Passion* emana uma grandiosidade, uma vibração emitida pelo passado da arte ocidental. Lá, esse vulto do passado chegava através da *Odisseia* de Homero e da referência à Grécia antiga; aqui, ele é representado pelas grandes proezas da pintura europeia entre o Renascimento e o Romantismo: inspirado pelas conquistas formais de Rembrandt, Ingres etc., Godard se debruça sobre o acontecimento da luz no cinema, sua produção e sua forma de representação, que são, em grande parte, tributárias da pintura.

Passion apresenta também o que se tornaria o modelo de composição do som dos filmes posteriores de Godard. Excertos de Mozart, Ravel e Dvorák se misturam a diálogos, ruídos, frases gaguejadas, citações literárias e filosóficas. A banda sonora constitui uma grande massa sinfônica que Godard esculpe com um trabalho de montagem tão cuidadoso quanto aquele dedicado às imagens. O "Godard pintor" dos anos 1980 preparava o terreno para o "Godard músico" dos anos 1990/2000.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

1982 *SCÉNARIO DU FILM PASSION* (ROTEIRO DO FILME PAIXÃO)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 53’

Em *Roteiro do filme Paixão*, vemos Godard em seu estúdio, diante da tela branca. Ali, ele retoma imagens de seu filme *Passion* para construir com elas um discurso em ato. Trata-se de um roteiro videográfico *a posteriori*, que confirma a formulação godardiana de que, antes de escrever, é preciso ver.

1

O final de *Passion* (1982) é o início de seu roteiro (*Scénario du film Passion*, 1982). Tendo vivido o intenso triângulo amoroso com Jerzy e agora na estrada em direção à Polônia, Hanna dirá a Isabelle: “Deixe de história. Acabou. Já tinha acabado quando começou”. A paisagem enevoada de um filme quase por terminar encontrará a tela em branco de seu roteiro, que se inicia.

O que nos leva à pergunta sobre os motivos dessa inversão: por que o roteiro deve vir depois e não antes do filme?

A primeira resposta de Godard é simples, conhecida: porque, antes de escrever, é preciso ver; é preciso passar pelo trabalho do visível, que, por meio da câmera, torna o possível, provável, e o provável, possível. Uma segunda resposta está na hipótese esboçada nessas notas concisas.

2

O diretor está diante da origem: a tela em branco como a página em branco de Mallarmé. Aqui, não há ainda o mar, apenas uma praia de sol ofuscante, na qual se nota um primeiro e leve movimento: ver (*voir*) e receber (*recevoir*) as imagens que aparecem como ondas, numa espécie de rememoração, materializada na ilha de edição. As imagens sussurram ao ouvido de Godard, pedem que faça silêncio.

Fotogramas de *Roteiro do filme Paixão*

3

“Irmãos humanos, (...) não endureçam o coração contra nós.” O apelo de François Villon, na voz de Léo Ferré, será retomado por Godard, desta vez endereçado aos espectadores. Trata-se de buscar no coração dos homens o acolhimento para o sofrimento dos oprimidos. As palavras cantadas encontram as imagens da pintura, como o amor encontra o trabalho: em *Prise de Constantinople par les croisés*, de Delacroix, Godard recortará, na periferia do quadro, a cena do acolhimento.

Prise de Constantinople par les croisés e recorte do quadro em *Roteiro*

4

Em *Passion*, Jerzy é um diretor que – enredado nas cifras de sua superprodução, nas reivindicações de atores e figurantes e nas tramas amorosas com Isabelle e Hanna – procura uma luz, a precisa luminosidade dos quadros dos grandes mestres. Obsessivamente, ele busca essa luz inacessível – algo sagrada – que faz o filme colapsar, a despeito dos milhões que mobiliza.

Cabe a Isabelle a tarefa de empreender outra busca: não mais a luz dos quadros, mas os gestos que também da pintura o cinema herdará. É preciso conferir à opressão a escala do vivido, apreendê-la nas concretas relações de amor e de trabalho, percebê-la nos gestos das operárias na fábrica. Antes, nos diz Godard, Isabelle Huppert, a atriz, deve notar o

traço que liga o Goya de *El tres de mayo de 1808* à fábrica, de modo a reabrir a pintura pela *mise-en-scène* cinematográfica.

5

Virá da gagueira de Isabelle a desconcertante pergunta: por que o cinema não filma as pessoas trabalhando? Godard enfrenta a questão expondo, agora, o trabalho do próprio cinema. *Em Passion*, a luta de Jacob contra o Anjo, eternizada entre outros por Delacroix, ganhará escala mundana, algo patética: exasperado com tantas indecisões de Jerzy, o anjo é um figurante que avança sobre o diretor. A cena sacra – agora abrigada nos bastidores da superprodução em curso – transforma-se em luta de classes, diante da qual o cinema não estará imune.

Godard e Tintoretto em *Roteiro*

6

Em seu *Roteiro*, é o próprio Godard que assumirá o papel de Jerzy. Ali, ele ironiza o poder patronal do diretor e lança o cinema no interior das relações amorosas e trabalhistas. Em uma intrincada *mise en abyme*, a pintura se encena na superprodução de Jerzy, que se encena na ficção de Godard que, agora em seu *Roteiro*, assume dupla posição: de um lado, comenta as imagens, tomando delas certa distância. De outro, estará ele próprio em cena, implicado nos embates com a equipe do filme. Inspirados em Tintoretto, o triângulo amoroso e as relações de trabalho enlaçam o próprio Godard, ao mesmo tempo sujeito e objeto da cena.

7

Em *Roteiro do filme Paixão*, a tela em branco é a origem do filme. Da pintura ao cinema, a tela nos permite retomar a história (o *pathos*) da opressão, sua inscrição por meio dos gestos de subjugação e de recusa; o poder e os oprimidos postos juntos na mesma cena. Mas a origem, essa é a hipótese benjaminiana que se tentou exercitar aqui, só pode surgir *a posteriori*. Ela é o que se investiga, o que move o filme e que, por isso mesmo, não se encontra em seu início, mas em seu fim (finalmente projetada na tela de cinema). O roteiro godardiano é assim um dispositivo temporal paradoxal: a um só tempo, *arqueologia* – os gestos dos oprimidos que, em seu inacabamento, cabe ao cinema reencontrar – e utopia – a possibilidade de que esses gestos sejam, de algum modo, reencontrados e religados em imagens por vir. Não estaria aí, em germe, o cinema futuro de Godard, especialmente, o de suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998)? Não se trata nesse projeto, tal como o define o próprio diretor em conversa com Youssef Ishaghpour, de "guardar a imagem original do cinema"? (*Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Farrago, 2000, p. 26). Trabalho de uma arqueologia das imagens do século que se quer, no mesmo gesto, manutenção da utopia.

ANDRÉ BRASIL

1982 *CHANGER D'IMAGE. LETTRE À LA BIEN-AIMÉE* (MUDAR DE IMAGEM. CARTA À BEM-AMADA)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 10'

Em 1981, quando a esquerda chegou ao poder pela primeira vez com François Mitterrand, a televisão estatal francesa produziu uma série de curtas sobre o tema da mudança. Um dos filmes foi encomendado a Godard. Num tom zombeteiro e provocador, o diretor explica por que não honrou a encomenda.

De costas para a câmera, cabisbaixo e diante de uma tela branca – que remete ao filme não realizado e evoca a folha de papel em branco que angustia os escritores –, Godard é interrogado por uma voz *off* feminina sobre as razões que o impedem de fazer o filme. Seu discurso ataca a televisão (velha obsessão) enquanto reflete sobre a imagem – outra preocupação sua.

No meio da reflexão, irrompe a voz *over* do "chefe de comunicação do novo governo", que ofende e desqualifica o cineasta. O Concerto para violino de Beethoven surge e contrasta com essa voz como num embate entre o sublime e o grotesco. Ela se sobrepõe muitas vezes às falas de Godard, numa cacofonia, mas também enriquece o que ele afirma, como quando diz: "Toda a vida deste imbecil é um pobre vai e vem entre a imagem da vida e a vida das imagens. Muito cedo ele demonstrou que não há imagens, mas apenas cadeias de imagens".

Tais afirmações reverberam no discurso do cineasta quando ele exprime suas dúvidas sobre a capacidade da imagem para figurar a mudança. Segundo ele, não é possível produzir uma imagem que ilustre a mudança, pois "não há imagens, mas algo entre as imagens". A mudança seria invisível e não estaria nas imagens, mas no hiato entre elas. A imagem resiste à mudança, pois está submetida ao poder.

Na metade do filme, um homem amarrado numa cadeira é espancado. Embora não vejamos seu rosto, tendemos a identificá-lo a Godard pelo aspecto físico e pela posição corporal (vemo-lo também cabisbaixo e quase de costas). Essa imagem remete àquela do cineasta no início e a ela se superpõe, selando sua identificação com um prisioneiro torturado.

Profundamente arraigado em sua obra, o masoquismo masculino se vincula ao sofrimento relacionado à criação artística, à angústia diante da página em branco.

A relação entre auto-humilhação e o fazer artístico conduz a um dos mais belos momentos do filme, perto do final, quando Godard afirma que a criação artística é como uma declaração de amor à bem-amada, seja "uma mulher, um homem, a revolução, Santa Teresa de Ávila ou Marx e Engels". Como ele considera que a "televisão está ocupada pelo inimigo", isso explica a recusa de uma encomenda que, no fundo, julga indigna.

ALEXANDRE AGABITI FERNANDEZ

1982 *PRÉNOM CARMEN* (CARMEN DE GODARD)

FRANÇA, COR, 35 mm, 85’

Carmen participa de um grupo terrorista que assalta um banco. No meio do assalto, ela conhece Joseph, segurança do banco, e se apaixona. Eles fogem para o litoral, mas o romance desanda, ao passo que o grupo de Carmen planeja uma nova operação num hotel.

Na coletiva de imprensa do Festival de Veneza de 1983, do qual *Prénom Carmen* recebeu o Leão de Ouro de melhor filme, Godard afirmou que estava “interessado em ver as coisas, não antes de elas existirem, mas antes que se lhes dê um nome”. Na mesma entrevista, disse ainda: “Acho que, no cinema, não pode haver senão histórias de amor”. Godard costuma despistar os jornalistas, mas, dessa vez, foi franco e exato, dando-lhes a melhor explicação possível da simplicidade de *Prénom Carmen*, uma história de amor que, partindo de um grande mito feminino já conhecido de todos, busca, paradoxalmente, retroceder ao que existe antes do nome, antes da linguagem, antes do *conhecimento*. Nomear, como se sabe desde os tempos bíblicos, é dominar, designar, classificar. Inversamente, não dizer o nome, ou regredir ao pré-nome, é negar da história de Carmen aquilo que todos já conhecem, é arrancá-la da ordem simbólica em que foi enquadrada pela tradição. É “contar” sua história ao invés de somente representá-la.

Godard se aventura como ator e interpreta um dos personagens do filme. Tio Jean, como sua sobrinha Carmen lhe chama, é um cineasta hipocondríaco que, no início do filme, está internado num hospital (ecos do personagem de Jerry Lewis em *O bagunceiro arrumadinho* podem ser sentidos). Sua primeira participação é pura comédia física: Godard toca e esbarra em todos os objetos que estão no quarto de hospital, tornando visível esse conflito comum a todos os heróis burlescos da história do cinema, a saber, o conflito entre o corpo do ator cômico e o mundo material circundante, que lhe oferece obstáculos permanentes. Godard inicia, assim, a exploração de uma “persona” cômica que seria desdobrada em *Soigne ta droite* (1987). Se ele retorna ao cinema burlesco é porque este havia inventado, por meio dos corpos de Chaplin, Keaton, Langdon, etc., a forma mais direta de apreensão cênica do desajuste de um sujeito com o mundo. Ao se internar no hospital e se alienar do restante do “mundo do cinema”, Godard anuncia a postura de reclusão que doravante marcará sua obra.

Prénom Carmen é o terceiro filme da fase iniciada com *Sauve qui peut (la vie)* (1979). Fase de recomeço e redescoberta, em que antigos temas e motivos de sua obra ressurgem transfigurados. Se, em *Passion* (1982) (seu filme anterior), víamos uma releitura de *O desprezo*, aqui é o enredo de *Pierrot le fou* (1965) que reaparece: um homem encontra uma mulher e se junta a ela numa aventura fadada ao fracasso. Ela participou de um sanguinolento assalto a banco; ele, que trabalhava como segurança no banco, ajudou-a a fugir. Eles pegam a estrada e se retiram numa casa à beira do mar. Mas a mulher logo se cansa da monotonia da vida conjugal e perde o interesse pelo companheiro, que se desespera. De maneira bem simples, é assim que a intriga pode ser resumida. Trata-se de um *boy meets girl* à maneira de Godard, ou uma aventura romântica com ares de *small movie* – para usar a mesma expressão que aparece numa cartela ao final, fazendo alusão a um antigo gênero de filme “pequeno”, B, de baixo orçamento, protagonizado por assaltantes de banco e amantes desmiolados (filmes como os que Joseph H. Lewis realizava nos anos 1950).

O filme condensa, talvez em seu apogeu, o trabalho singular de Godard com os gestos e, de forma mais ampla, com as condutas corporais dos atores. Há cenas em que um tapa, um empurrão ou uma carícia sexual são executados com um inaudito misto de impulsividade e exatidão pictórica; são ações incompletas, que mal se esboçam, mas mesmo assim se fixam com total força na tela. Em outros momentos, os corpos são paralisados numa pose escultural carregada de

beleza e sofrimento. Afinal, como diz o tio Jean, "a beleza é o começo do terror que somos capazes de suportar".

Os planos do mar da Bretanha (cinzento e frio), assim como as imagens do tráfego noturno de Paris, surgem e ressurgem como um *leitmotiv* ou como uma imagem-refrão trazida pela montagem, marcada aqui por uma liberdade de *raccord* que se pensava ter morrido com o cinema silencioso, ou ter ficado restrita às periferias mais distantes do cinema experimental.

Prénom Carmen se equilibra entre duas formas de beleza, encarnadas pelas duas mulheres com que Joseph (Jacques Bonnaffé) se relaciona. De um lado, Claire (Myriem Roussel), violinista de um quarteto de cordas que ensaia peças de Beethoven (outro *leitmotiv* da montagem). Sua beleza é angelical, supraterrestre, tornada ainda mais diáfana pela luz clara que entra pela janela enquanto toca o violino. Já a beleza de Carmen (Maruschka Detmers) é o exato oposto: carnal, terrestre, selvagem, imperfeita. Carmen é um corpo que pede para ser desejado, ou melhor, que praticamente impõe tal condição – inclusive, ao próprio Godard, que jamais havia filmado um nu feminino (nem mesmo o de Brigitte Bardot) com tamanha intensidade erótica. Não há como não considerar o corpo nu de Maruschka Detmers o centro energético do filme. Essa beleza viciosa da carne desestabiliza qualquer ordenação racional, do mesmo modo que o caos da realidade, seu rumor confuso, perturba a harmonia absoluta expressa pela música de Beethoven, que o quarteto ensaia isolado do mundo. O cinema de Godard atravessa de um lado a outro, num inquieto vaivém, o fio que conecta esses dois extremos.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

1983 *PETITES NOTES À PROPOS DU FILM JE VOUS SALUE, MARIE* (PEQUENAS NOTAS SOBRE O FILME EU VOS SAÚDO, MARIA)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 25'

Enquanto se prepara para filmar *Je vous salue, Marie* (1983), Godard conversa com a atriz Myriem Roussel sobre seu método de trabalho, relaciona cinema e música ao lado da parceira Anne-Marie Miéville, faz alguns testes de cena e finaliza a escrita dos diálogos.

Fazer cinema, para Jean-Luc Godard, é também falar de cinema (não há um único filme seu que não seja criação e crítica da própria criação). A arte só lhe faz sentido se tratar da arte enquanto tal. O curta-metragem *Petites notes à propous du film Je vous salue, Marie*, realizado durante os preparativos para *Je vous salue, Marie* (1983), conjuga uma breve reflexão do cineasta sobre os rumos de seu trabalho e uma exploração inicial dos caminhos que o filme tomaria. Alguns registros demonstram, por exemplo, quanto o resultado final do longa-metragem acabaria se diferenciando das ideias expostas no curta (em especial a noção prévia de que o filme se estabeleceria na relação de Maria com o médico e a psicanálise).

Mais do que um pré-*making of* de *Je vous salue, Marie*, as *Petites notes* são tentativas de Godard de chegar ao essencial do que desejava no filme, de transmitir suas convicções a Myriem Roussel. A atriz dialoga com o diretor ora ouvindo instruções sobre o quanto Maria deve ser apresentada como alguém de gestos comuns ("Quero encontrar o extraordinário no ordinário", resume Godard), ora questionando o cineasta sobre como e quando ele teve a ideia de filmar a história de uma figura bíblica sob o viés das tensões do mundo contemporâneo.

O curta se divide em pequenos capítulos, de modo relativamente didático ("José acredita na vida", "Roteiro e música", "Freud", "O tema do filme"), que o aproxima de um aprendizado direto e acessível, como na conversa com Anne-Marie Miéville sobre o pensamento musical que pauta algumas das escolhas de Godard e as explicações a Roussel sobre vários usos possíveis de composições de Bach.

O último segmento traz algo estranho: após descrever a suposta cena derradeira de *Je vous salue, Marie* (que acabaria sendo radicalmente alterada), o diretor solicita ao público que o ajude no orçamento do filme: "Estamos pedindo nem mais nem menos do que precisamos: 300 mil francos suíços". Algum chiste? Ou um apelo autêntico? Seja como que for, Godard logo faz outra de suas traquinagens críticas para encerrar a conversa e o curta: "É isso. *Fade out*".

MARCELO MIRANDA

1983 *JE VOUS SALUE, MARIE* (EU VOS SAÚDO, MARIA)

FRANÇA, COR, 35 mm, 72’

A jovem Maria ajuda o pai num posto de gasolina, namora um motorista de táxi e joga basquete. Virgem, ela descobre estar grávida. Um homem a informa de que ela espera o filho de Deus. Releitura provocativa do arquétipo da mãe de Jesus. Godard discute sagrado e profano, desejo e fé e corpo e espírito.

Na obra de Godard, os trabalhos da década de 1980 se caracterizam pelo retorno do cineasta a filmes de dramaturgia e personagem, relativamente distantes dos filmes políticos e ensaísticos dos anos 1970 e também muito diferentes das estripulias formais e estilísticas dos 1960. Se há o retorno à ficção e à presença de atores em interpretações brechtianas, a renovação se dá na maneira como Godard trabalha os planos, as atmosferas, a banda sonora e especialmente as abordagens. *Je vous salue, Marie* está no meio dessas novas experimentações, tendo sido lançado depois de *Salve-se quem puder (A vida)* (1979), *Passion* (1982) e *Prénom Carmen* (1982); e antes de *Detetive* (1984) e *Rei Lear* (1987). Eis um grupo único de filmes, que partem de conceitos decodificáveis (mitos da Bíblia, Shakespeare ou Bizet, gêneros como a comédia e o policial *noir*), porém apresentados fora de qualquer roupagem que os aprisione em elementos prontamente estabelecidos.

Menos pela força expressiva e muito mais pelas controvérsias com a Igreja e políticos conservadores, *Je vous salue, Marie* é o mais conhecido do conjunto. Sua complexidade, porém, vai muito além das polêmicas gratuitas: Godard surge em plena forma, fissurando a ficção ao negar um registro hagiográfico à figura bíblica do título e propor questionamentos sobre espiritualidade, crença e as próprias escolhas estruturais do filme.

Je vous salue, Marie parte do arquétipo da mãe de Jesus para trazer ao contemporâneo questões e situações que se relacionam com esse mesmo contemporâneo. O uso recorrente da cartela “*En ce temps là*” (“Naquele tempo...”) situa o filme num passado indeterminado que é, na verdade, o próprio presente no qual a ação se desenrola. Somente na última fala, quando o anjo Gabriel faz a saudação (“Ave, Maria!”), é que o filme abertamente se conjuga ao mito que o inspirou. Antes disso, todo o tratamento está no corpo e na carne, no sacrifício e na dor, na incompreensão e na resignação: duplos universais, trazidos à baila como instantes ordinários do cotidiano de trabalhadores em alguma periferia da França. Neste filme Godard se aproxima, a partir do corpo da protagonista (Myriem Roussel) e de imagens de esmerada construção, de conceitos de Hannah Arendt para espírito (“o discurso metafórico conceitual, adequado para a atividade do pensamento”) e alma (“em sua enorme intensidade, muito melhor expressa num olhar, num som, num gesto, do que num discurso”). A guerra entre razão e emoção é tanto um clichê quanto uma constatação, na medida em que o cineasta problematiza os fundamentos do choque utilizando planos que mostram Roussel em espasmos e movimentos descontrolados, como se seu corpo não coubesse no quadro e precisasse extrapolar os limites impostos pelo cenário e pela câmera. “O que forma uma alma é sua dor. Eu sou uma alma prisioneira de um corpo”, sussurra ela em *off*. Os espasmos aparecem na tela enquanto são ouvidos, fora de campo, sons de pássaros, vento e chuva, como se natureza gritasse com o desespero do corpo – ou o corpo fosse, ele mesmo, a natureza a gritar.

Entre a gravidez num corpo virgem (ecos do sagrado) e a nudez e o prazer interrompido (sombras do profano), o filme dá a ver a força de uma Maria que tanto renega quanto assume o destino de dar à luz ao filho de Deus. A religiosidade está nos gestos e na poética do filme, nos planos de céu azul e nos contra-*plongées* de rostos recortados pelas nuvens e especialmente no corpo sacralizado de Maria: profanado pelo desejo de José e exposto pela câmera de Godard ao vislumbre *voyeurista* do espectador, esse corpo deve ser protegido (a pancadas, se necessário) pelo anjo Gabriel. A disjunção entre corpo e desejo mantém a presença, a postura e os movimentos de Maria no âmbito do sagrado, enquanto o filme como objeto de criação transita pelo profano por meio do enquadramento das cenas e dos movimentos e da nudez de Myriem Roussel.

A "pedagogia godardiana" é reinventada: se nos anos 1970 os filmes absorviam a revolução maoista e os discursos vinham pela articulação de uma forma gritada e expansiva, agora a autorreferência está no arquétipo, na construção de uma personagem tipicamente ficcional cujo propósito é combater a própria ficção para resgatá-la e oferecê-la ao mundo concreto (segundo Serge Daney, "O cinema de Godard é uma dolorosa meditação sobre o tema da restituição, melhor: da *reparação*").

O movimento de "resgatar as imagens" está presente no filme já no uso do formato 1:33 no quadro, forçando a *mise-en-scène* a se adequar a espaços exíguos (conflitos e embates físicos ou orais entre os personagens) e à natureza expansiva (planos exteriores de lagos, folhagens, chuva e afins). Ao comentar o filme em 1985, Godard revelou que o intento não era o de achar a imagem essencial, mas deixar que a essência surgisse da imagem captada, a centralidade como consequência do ato de filmar: "O enquadramento é um resultado. E é algo de que eu me livrei, afinal. Isso quer dizer que o centro, nos momentos bons, estará sempre no mesmo lugar".

MARCELO MIRANDA

1984 *DÉTECTIVE* (DETETIVE)

FRANÇA, COR, 35 mm, 95'

Num hotel de luxo parisiense, dois detetives investigam um crime. No mesmo ambiente, boxeadores aguardam uma importante luta, um casal vive uma crise e um mafioso pretende tumultuar as coisas.

Detetive, como outros filmes dessa fase intermediária de Godard, desafia, com sua aparente simplicidade, a tarefa do crítico, mais do que suas obras-primas dos anos 1960 ou seus filmes radicais no Grupo Dziga Vertov. Não estamos longe, em certo aspecto, da explosão anárquico-maoista de *Pierrot le fou* (1965) ou *Week-end* (1967), nem das palavras de ordem do Godard abertamente maoista, ou dos experimentos com vídeo dos anos 1970, e muito menos dos filmes de retorno ao cinema mais, digamos, convencional do início dos anos 1980. Godard sempre trabalhou com uma complexidade derivada de sua fragmentação erudita, dos pedaços de livros citados, dos trechos de filmes colados, emulados (ou mesmo imitados), tudo em velocidade tão abusiva que desafia nosso completo entendimento. Os filmes desse período intermediário (1985-1987), após a estabilização de sua verve iconoclasta e antes do projeto *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), contudo, parecem mais soltos, menos pensados e mais naturalmente poéticos. Mais domésticos, enfim. Mas a simplicidade é apenas aparente. O que está por trás de alguns planos de *Detetive* é o mesmo caldeirão de citações e alusões que fizeram a fama do cineasta, camuflado por uma tinta de objetividade, tinta esta passada em uma única mão, facilmente removível.

Detetive começa promovendo uma associação com a fase de experimentações em vídeo, entre 1975 e 1978. Uma câmera de vídeo grava imagens de uma mulher, do outro lado da rua. Godard joga limpo desde o começo, deixando evidente que mostra uma imagem mediada, um registro interno ao filme.

O que gravam os detetives no começo do filme? Um casal abraçado há horas? Não. Filmam uma mulher, Nathalie Baye, uma mulher indecisa, diz Jean-Pierre Léaud. "*Elle hésite, elle hésite*", quando a própria imagem parece hesitar, indo aos socos, como se estivesse sendo analisada quadro a quadro. É o mesmo efeito que Godard usa à exaustão em *Salve-se quem puder (A vida)* (1979) e que voltará em outros momentos de análise do vídeo pelos detetives. O segundo plano do filme é a câmera de vídeo. Atrás da câmera, pernas de uma mulher.

Somente quando essa mulher entra no quarto vemos Léaud, um detetive, e seu parceiro, Laurent Terzieff. Do que eles estão atrás? O que pretendem descobrir? Um assassinato? De quem, por quem?

Cai por terra a impressão de simplicidade. Se Godard ameaça fazer um filme de detetive, é importante que saibamos desde o início: será um filme de Godard, antes de qualquer outra coisa. Ou seja: mais um enigma. Um enigma que nasce das duas camadas com que Godard costuma trabalhar em seus filmes, digamos, convencionais: o fiapo de história e as ligações externas. E se o espectador viciado em entendimento procurar explicações para tudo, sua experiência ficará prejudicada. Porque é fácil entender o fiapo, desde que nos livremos das ligações. Mas o filme mistura as duas instâncias, então o sentimento de perda é inevitável caso escolhamos uma ou outra. Compreender totalmente uma instância só é possível se ignorarmos a outra. Além disso, o melhor de Godard é sempre a destreza na apresentação das ligações externas e no modo como essas ligações se articulam com a trama. São tantas as ligações, com diferentes níveis de codificação, que o exercício mental é tão prazeroso quanto o de se deixar levar pelas imagens (que aqui, mais do que em outros filmes, são muitas vezes desbotadas, propositalmente sem vida, perto do habitual de Godard). A opulência visual é guardada para as cenas com o mafioso, interpretado por Alain Cuny, no que só pode ser uma brincadeira. O primeiro plano do mafioso é uma escandalosa *plongée* que preserva, do lado direito superior do quadro, um lustre antigo. Cuny, sua neta e o assistente ocupam praticamente o centro do quadro, e objetos de cena que sugerem um tradicional requinte compõem a atmosfera geral.

Nesse mundo de mafiosos, detetives, assassinatos, boxeadores, vítimas, estudantes e garotas sensuais (Julie Delpy e Emmanuelle Seigner), Godard move-se com a habilidade de sempre. O elenco é apresentado conforme aparece em cena: Terzieff, Léaud, Aurèle Doazan, como atores; Baye (que já havia aparecido, mas só no vídeo, em baixa definição), Claude Brasseur e Johnny Hallyday como estrelas. Esses três formam um triângulo amoroso, com Brasseur vivendo o macho impotente típico de Godard e Hallyday, o amante. As pistas (falsas e verdadeiras) se sucedem para a manutenção do enigma: uma câmera de marca famosa, uma luta de boxe na TV, as habituais citações de livros e filmes, homens de cueca samba-canção, mulheres fazendo tarefas domésticas, um pequeno camundongo morto numa bandeja, Jean-Pierre Léaud tendo aparições fantasmagóricas (em uma delas ele se livra justamente da cortina branca que o escondia), uma clarineta fálica, o luminoso de uma grande empresa de vídeo.

Não um filme de detetives, mas um filme com detetives. Talvez o título seja justamente a necessidade de o espectador ser também um detetive, para juntar as pistas, analisá-las, descartar as desnecessárias e encontrar assim um sentido para o que vê. Ou seja, um típico filme de Godard. Por fim, uma tripla dedicação: a John Cassavetes, Edgar G. Ulmer e Clint Eastwood.

SÉRGIO ALPENDRE

1985 *SOFT AND HARD (A SOFT CONVERSATION BETWEEN TWO FRIENDS ON A HARD SUBJECT)*

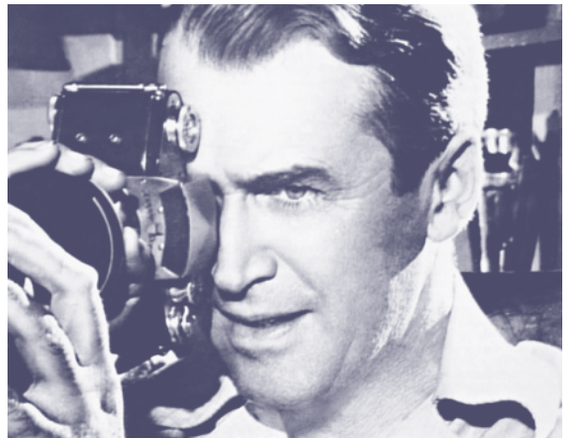
GRÃ-BRETANHA/FRANÇA, COR, VÍDEO, 52’

Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville
conversam sobre seus filmes e sobre o cinema,
enquanto realizam tarefas domésticas.

Soft: a natureza, um jogo de futebol televisionado, Anne-Marie Miéville andando na praia, montando um filme ou passando roupa, Godard brincando com uma raquete de tênis ou lendo trechos de livros, os sorrisos trocados entre os dois. *Hard*: Godard e Miéville discutem sobre filmes, opções de direção, recepção; discutem principalmente sobre *Detetive* (1984), o longa anterior de Godard. *Soft*: *stills* de filmes clássicos do cinema, quase todos em preto e branco. *Hard*: uma sensação de desilusão, morte do cinema segundo Godard, na imagem projetada na parede, da sequência inicial de *O desprezo* (1963), Raoul Coutard do lado da câmera; o casal provocando sombras por cima da imagem.

Soft and hard: os dois assinam a direção, como nos vídeos dos anos 1970, e logo apresentam um desafio ao espectador. Já iniciam o filme (também gravado em vídeo) com os dois falando ao mesmo tempo, não necessariamente um com o outro, enquanto letreiros aparecem e desaparecem sobre um fundo preto. Em cópias legendadas, o caos normalmente se instala. Isso dura uns três minutos (o filme tem cinquenta ao todo). Apenas aqueles que passam incólumes por esse início (*hard*) podem adentrar o universo doméstico e reflexivo do filme, a conversa que o casal terá em sua sala de estar. É como um convite, que aceitamos ou não, de acordo com nosso espírito na ocasião. Em se tratando de Godard, o melhor é sempre aceitar. Antes da conversa (que dura cerca de trinta minutos e vai até o fim do filme), as cenas domésticas, os pequenos afazeres, a curtição da natureza e a leitura.

Mas é aquela história: a fome de querer entender tudo faz com que não se entenda nada. Ao mesmo tempo, tudo parece possível de ser plenamente entendido ou interpretado. Mas a que custo? O melhor é se aproximar de Godard, sobrevoar suas ideias, deixar-se embalar pela associação (ou dissociação) entre sons e imagens, sempre com a consciência de que é muito difícil compreendê-lo integralmente. O que Júlio Bressane disse a respeito de seus próprios filmes não vale para Godard. Não somos nós que montamos os filmes de Godard, como montamos os de Bressane. Mas



somos nós que elegemos o que pretendemos decifrar em cada visão. Daí a necessidade de rever, e rever mais vezes, deixando-nos levar primeiramente pelas imagens e pelos sons, sem pensar nas conexões. Daí também que Godard sempre cresce na revisão. As conexões chegam fragmentadas, mancas. Pois Godard é ao mesmo tempo esquemático e intuitivo. Antecipa *Histoire (s) du cinéma* (1988-1998) com as inserções de *stills* de filmes clássicos enquanto nos golpeia com afirmações e elucubrações. Às vezes sugere associações que só fazem sentido na sua cabeça, jogos associativos tipicamente franceses. Mas é instigante e estimulante tentar acompanhar o raciocínio. É como um mergulho na criatividade do artista.

Ele e a esposa conversam sobre as opções de *Detetive* e sobre cinema em geral. É uma forma, também, de prolongar a experiência de ver o filme. Como uma faixa de comentário, tão comum nos lançamentos em DVD, mas com imagens dos comentaristas. Godard, mais uma vez, na dianteira de seu tempo. Filme pequeno, pouco visto, mas extremamente importante para entender o percurso do diretor a partir de 1986.

SÉRGIO ALPENDRE

1985 *GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA RÉVÉLÉES PAR LA RECHERCHE DES ACTEURS DANS UN FILM DE TÉLÉVISION PUBLIQUE D'APRÈS UN VIEUX ROMAN DE J. H. CHASE* (GRANDEZA E DECADÊNCIA DE UM PEQUENO NEGÓCIO DE CINEMA REVELADAS PELA PESQUISA DE ATORES EM UM FILME DE TELEVISÃO PÚBLICA SEGUNDO UM VELHO ROMANCE DE J. H. CHASE)

FRANÇA, COR, 35 mm E VÍDEO, 91'

O nascimento de um filme. Seleção de elenco, captação financeira, preservação do impulso criativo, eis alguns dilemas enfrentados pelo realizador Gaspard Bazin (simbólico nome interpretado pelo simbólico Jean-Pierre Léaud), agravados na relação com o produtor e sua esposa, Eurídice, que deseja ser uma atriz.

Este filme é uma das experiências em que a melancolia pulsa mais forte junto ao pensamento de Godard, como um nervo exposto, uma ferida jamais cicatrizada porque não lhe prestaram o devido tempo de exposição aos ventos. Ele se perpetua em tom menor na carreira de um artista que sempre concedeu, às pequenas obras, a justa posição da harmonia musical – cada semitom é importante para a formação de um acorde. Apesar de pouco visto e lembrado, *Grandeur et décadence* não pode deixar de figurar como um dos fundamentos para se compreender a posição assumida em relação ao audiovisual por seu realizador, no correr dos anos 1980, recuperando o espírito e a inquietação presentes em diversos autores que se atreveram a transitar entre o cinema e a televisão. Muito mais do que os filmes imediatamente posteriores ao lançamento de *Passion* (1982), aqui está o maior elo entre o início daquela década e a futura ambição de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), já revelada nestas sombras, nesta louca e obsessiva pesquisa de formas.

Aqui voltamos aos bastidores, ao lado das lentes que mais interessa Godard na feitura de um filme, ou no simples desejo de que ele seja feito. *Mise en abyme* como pretexto, *MacGuffin* hitchcockiano para o que realmente importa na exploração da linguagem, há no enredo todos os clichês e caricaturas que cercam uma produção. O conflito não é saber se o filme será, ou não, concluído, se o dinheiro bastará, ou se os melhores atores serão encontrados. Como é típico no diretor, todas essas crises se esvaziam em detrimento de uma angústia mais bem partilhada pela montagem do material recolhido para narrar a trama. São os *fades* e fusões entre as imagens, assim como o esmagamento de elipses e *raccords*; é o equilíbrio entre a música pop e a erudição de Bartok, tanto quanto a experimentação desdramatizada de vozes, aquilo que determina a atmosfera dominante, o tom de lamento que percorre todo o filme. Por sinal, é desse completo esvaziamento que brotarão as *Histoire(s)*, prenunciadas na estilística aqui disposta.

Não deixa de ser um cortejo fúnebre cada uma das sequências em que vemos a longa fila de pessoas sendo testadas para o *casting*. Numa sucessão deleuziana, em que se repetem de maneira monocórdica as falas, os corpos e os ângulos, temos aí uma busca pelo que jamais se satisfará. Os closes que se sobrepõem, os traços de faces investigadas em *slow*, longe ficam das sublimes presenças de *screentests* que unem Warhol e Garrel. Aqui, a "rostidade" é exposta para se anular, os desejos são estabelecidos para se frustrarem, como bem representa a personagem de Eurídice, aspirante a atriz que não convence nem o produtor, seu marido, nem o diretor de que pode ser a resposta para suas buscas. Enquanto um afirma ser o rosto dela clássico demais, parecido inclusive com uma intérprete de Renoir, o outro teme que ela jogue fora a sua vida como fazem todos os que estão envolvidos com as filmagens. Ao que ela pergunta: "É verdade que os filmes matam a vida?". Já não é possível que o clássico simbolize algo além da morte, parece responder a dura resistência em se permitir que Eurídice atue ou, sequer, faça também um dos testes. É como se houvesse na câmera algo esperando para roubar-lhe a alma.

Em meio às admoestações, o produtor demonstra alguma saudade pelo preto e branco das primeiras fotografias, sugerindo que talvez estas pudessem dar conta do rosto de Eurídice. Ele declara que o P/B documentou o amanhecer de uma linguagem, o que serve para confirmar parte da lógica que move as cores de *Grandeur et décadence*, inclusive pela iminente pasteurização do vídeo. Ao contrário do produtor, o filme dentro do filme – que talvez por essa oposição não se concretize – não encontra espaço para a nostalgia: se dele emana uma notável tristeza, trata-se de um pesar não pelo que se perdeu no tempo, mas pelo que não poderá ser capturado do futuro. Já não é possível representar uma arte não crepuscular, uma linguagem que não se abandone aos últimos gestos de expressão que lhe cabem. Daí ser todo este filme um movimento em torno da noite, um cotejo da madrugada e das horas que não se sustentam em um relógio. Autoconsciência da caixa preta (TV) em relação à sala escura (cinema), dois espaços de pura treva, caso não nasça a imagem.

Não por acaso, é noturna a cena em que o diretor do filme não mais resiste ao peso das circunstâncias (de ser personagem de si mesmo, de ser mais uma peça no maquinário que tenta conduzir): num movimento quase teatral, ele estaca no meio de um cômodo e desaba os ombros, pende a cabeça, parecendo desligar-se como um autômato ao qual escapou toda energia. Da mesma forma, vemos desligar algumas das questões que outrora ocuparam Godard, acentuando-se sua nova compreensão de estética, o renovado anseio por saber tudo o que pode um filme. É outra a revolução que podemos esperar a partir daqui, mais amplo o combate, o esforço de lidar com artes que agonizam. Num filme que anoitece, a ironia é urgente: reacende-se a busca pela luz.

FERNANDO MENDONÇA

1986 *MEETIN' WA* (ENCONTRANDO WA)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 26'

Meetin' WA é uma obra pequena e preciosa: aqui, podemos ver (e ouvir) como funcionam duas usinas de criação (pós) modernas, Godard e Woody Allen, por meio de seus diálogos (de seus monólogos), e de uma montagem reduzida ao essencial.

Na abertura, Godard está de costas, diante de uma janela de onde se vê Manhattan, gesticula; uma música de Gershwin invade o curta. Um desenho do rosto de WA se sobrepõe às costas de JLG. Homenagem, citação, as duas coisas? Em seguida, a sequência que constitui quase toda a obra: a do diálogo. WA: "Filmar é me afastar cada vez mais de uma perfeição idealizada, presente no início, quando tive a ideia original". Depois, a cada estágio do processo, a ideia se degrada: escrever o roteiro, escolher os atores, filmar, montar, mixar, tudo é perda. Não obstante, "um filme é sempre um grande combate. Prefiro lutar com um filme do que com outra coisa".

Para Godard, filmar é a luta inversa, a tentativa de descobrir concretamente as ideias (e materiais) que existem confusamente em sua cabeça, em suas emoções, em seu projeto, e que lutam para se manifestar, antes, durante a filmagem, até depois, na montagem. O fundamental é "esse sentimento de liberdade de ir em direção ao escuro para encontrar a luz". Por isso, "agora, espero o mais possível que as ideias do filme venham, talvez, no momento que ele termina". JLG sempre preferiu fazer um filme sobre o que não sabe do que sobre o que sabe muito... Cineasta baziniano que, ao fazer um filme, só então procura descobrir o que ele é, fazendo-o, tentando encontrar as ideias e formas que estão procurando (e podem) emergir: Godard filma, ao mesmo tempo, sua pesquisa, seu rascunho, seu processo de aprendizado e de descobrimento...

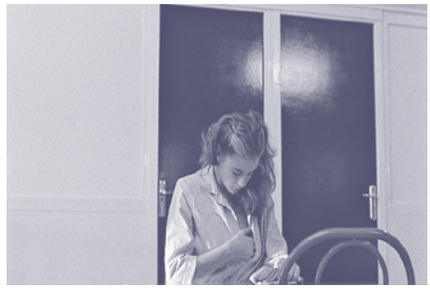
A epifania, em *WA*, acontece invariavelmente no início. Em Godard, a qualquer momento. Como diz WA, o uso que Godard faz das palavras nos seus filmes é cinematográfico; o dele próprio, literário. Duas maneiras inversas (ambas produtivas) de fazer cinema.

MÁRIO ALVES COUTINHO

ARMIDE 1987

GRÃ-BRETANHA, COR, 35 mm, 12’

Em um ginásio, homens musculosos praticam alterofilismo enquanto duas jovens mulheres procuram seduzi-los. Versão filmada de um trecho da ópera *Armide*, de Jean-Baptiste Lully.



Deixa-me te seduzir ou te enfio a faca. Há muito Godard trabalha com a representação da impotência masculina, como em *Numéro deux* (1975) e *Prénom Carmen* (1982). O momento em que ela é melhor representada numa instância alegórica surge em *Armide*, episódio de *Aria* (1987), filme coletivo em que cada diretor escolheu uma ária de ópera como pretexto para uma narrativa. Godard optou pela ópera do compositor barroco francês Jean-Baptiste Lully, inspirada no poema épico *La Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso. Godard usa o trecho *Enfin, il est en ma puissance*, em que a sedutora Armide vai abater Renaud, que dorme no jardim. Na transposição para a era contemporânea, fisiculturistas exibem seus corpos inchados e levantam halteres, indiferentes às tentativas de sedução de duas belas garotas. Elas representam duas faces de Armide, e Godard as apresenta inicialmente limpando o local, depois com os aventais abertos, sem nada por baixo, e finalmente nuas, com um facão ameaçador. Este curta assombrosamente belo é alienígena dentro do projeto e representativo da fase oitentista do diretor, com *tableaux vivants* típicos de seus melhores trabalhos (penso em *Passion,* 1982, ou *Week-end,* 1986).

Godard faz uma provocação à cultura da aparência como determinante no processo de alienação política e espiritual. Os homens concentram-se apenas nos músculos, as mulheres posam como estátuas. Ao fim, uma pergunta: o que pensam esses homens? Será que pensam? Será que são de carne e osso? As mulheres são extremamente humanas, ainda que posem, idealizadas pela beleza. Os homens parecem androides. Atingiram o estágio seguinte à impotência (física e anímica).

No aspecto formal, estão igualmente castrados pelos enquadramentos, que cortam suas cabeças ou outros pedaços de seus corpos. Elas são filmadas como musas gregas, mulheres inatingíveis, que, no entanto, estão ali, com seus desejos. Os gritos finais (*non*, *oui*), surgem como simbiose das duas faces de Armide. O sim e o não. O amor e o ódio. O desejo de amar e o desejo de matar. Um filme muito maior que seus doze minutos.

SÉRGIO ALPENDRE

1987 *SOIGNE TA DROITE OU UNE PLACE SUR LA TERRE* (ATENÇÃO À DIREITA)

FRANÇA, COR, 35 mm, 81'

Um cineasta recebe a ordem de rodar e deixar um filme pronto em um dia, o que o obriga a sair do autoexílio; a dupla de música *pop* Les Rita Mitsouko ensaia e grava as canções de seu próximo álbum; um homem chamado Indivíduo vaga em uma série aleatória de encontros e situações absurdas.

Direita e esquerda. Comédia funesta. Sobreposições no lugar de oposições, disparates em vez de dialética.

Essas tentativas de fórmulas são tantos esforços de circunscrever as possibilidades de significações sugeridas pela visão de *Soigne ta droite*, todas, obviamente, simplificações excessivas dos significados projetados pelo filme.

Por isso, identificar parte das especulações que percorrem o filme, assim como esboçar algumas articulações dele com o corpo da obra podem ser mais úteis do que qualquer esforço de inserir mais uma interpretação num campo sempre saturado.

Philippe Dubois aponta *Soigne ta droite* e *King Lear* (feitos no mesmo ano) como o início do "último estado, filosófico-literário", do cinema de Godard. Se acatarmos essa periodização, pode-se identificar em *Soigne ta droite* uma radicalização da forma-ensaio onipresente desde os filmes dos anos 1960, mas reconfigurada daqui em diante por meio de personagens cada vez menos sujeitos às convenções da dramaturgia.

No lugar da diegese, predomina algo como um pensamento em voz alta por meio dos personagens, porta-vozes de citações e digressões e aqui nomeados de maneira bastante genérica, como o Indivíduo, o Idiota, o Homem, a Americana, o Almirante etc.

O título evoca-parodia o do curta *Soigne ton gauche*, dirigido por René Clément em 1936, no qual Jacques Tati esboça os desarranjos futuros de *monsieur* Hulot ao interpretar um fazendeiro que se intromete num treino de boxe.

A expressão *soigne ta droite* também ironiza o retorno da direita ao poder na França, após a vitória da coalizão de partidos conservadores nas eleições legislativas em março de 1986, que impôs à presidência do socialista François Mitterrand a necessidade de "coabitação" com o governo do primeiro-ministro conservador Jacques Chirac.

Essa provocação desorientadora reaparece no subtítulo, *Une place sur la terre*, ao qual o filme contrasta imagens aéreas e situações passadas em pleno céu, alegoria do tema da morte que perpassa o filme e cujo medo-encantamento é reiterado no plano da porta aberta, figuração do *au-delà* que obseda Godard de modo mais explícito desde *Sauve qui peut*.

Após o breve prólogo intercalado aos créditos, a primeira sequência numa oficina mecânica lembra visualmente um fragmento de *Made in U.S.A.* ou *A chinesa*, com amarelos e vermelhos misturados a logotipos da Shell e da Pirelli espalhados no cenário. Em meio à saturação cromática, contrasta a figura do próprio Godard num figurino cinza e ensimesmado na leitura de *O idiota*, alcunha dada ao personagem do cineasta também chamado de Príncipe, como o protagonista do romance de Dostoiévski.

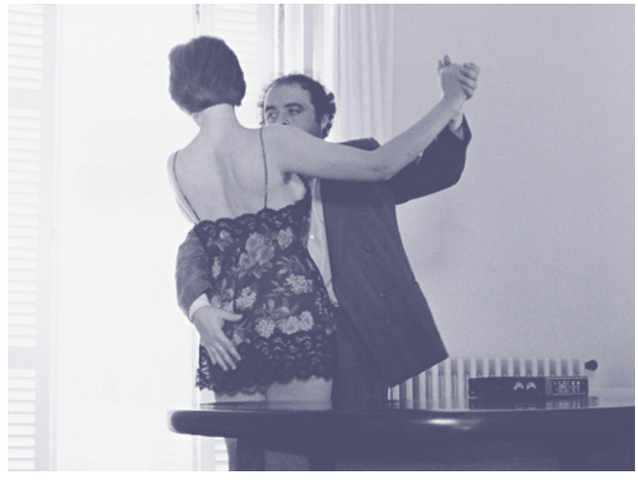
A intromissão física e/ou vocal de Godard em seus próprios filmes não chega a ser novidade. Contudo, sua inserção como personagem, misto de *clown* e tipos burlescos, já surgira em *Vladimir e Rosa*, mas ganha corpo de *Prénom Carmen* a *King Lear*. Além da evidente inspiração em Tati, seu personagem carrega referências físicas a Jerry Lewis e Buster Keaton e ostenta a máscara melancólica de Stan Laurel e de Harry Langdon.

Em paralelo a esses esquemas que mal se poderia chamar de trama, Godard insere regularmente fragmentos do trabalho do duo *pop* Les Rita Mitsouko durante a produção do álbum *The no comprendo*. Se a estratégia sugere similitudes com o registro de estúdio dos Rolling Stones em *One plus one*, a necessidade da exposição aqui é outra. Enquanto lá Godard se detinha sobre o princípio da repetição, presente na estrutura da canção e na rotina dos ensaios, o registro

do trabalho do casal Fred Chichin e Catherine Ringer expõe o processo de composição, mixagem e produção que envolve o mesmo tipo de hesitação, de multiplicação, de campo aberto de possibilidades, de digressões, em resumo, de livre experimentação que Godard busca ao aprofundar seu projeto de cinema-ensaio.

Diante desse quase-documentário sobre o ato de criação, o Idiota-Cineasta-Príncipe escuta, enfim, um eco para sua solidão, misturado aos esboços de acordes do compositor e da cantora, no balbucio: "Era uma espera sem sentido..., tão sem sentido quanto a radiação..., no entanto foi... direcionada a quem esperava... o sonhador. Era como um convite para ele! Um último esforço criativo para sair do sonho, do destino, da sorte, da forma, de si mesmo".

CÁSSIO STARLING CARLOS



1987 *KING LEAR* (REI LEAR)

ESTADOS UNIDOS/BAHAMAS, COR, 35 mm, 90'

Resultado de um contrato assinado em guardanapo, *King Lear* foi marcado por vários conflitos entre diretor e produtor. Tais conflitos se refletem nos procedimentos fílmicos de afirmação da própria negatividade, fazendo ecoar o silêncio de Cordélia e problematizando as relações entre artista e indústria, virtude e poder.

Na abertura de *King Lear* ouvimos, em *off*, uma conversa telefônica na qual Menahem Golan, um dos chefões da Canon Group Bahamas, pressiona Godard para finalizar rapidamente o seu trabalho. O contrato inicial, assinado num guardanapo durante o Festival de Cannes de 1985, previa um orçamento de um milhão de dólares para produzir "o Rei Lear como o Rei Leone, uma espécie de patriarca-mafioso... do gênero poderoso chefão", a ser lançado na edição seguinte do festival. Mais de um ano e diversos imprevistos depois – cujos pontos fulcrais são a morte de Orson Welles, guia shakesperiano desejado por Godard, a realização de dois outros filmes e o desacordo com Norman Mailer, roteirista "imposto" por Golan –, o cineasta mal tinha começado as filmagens, motivo pelo qual sofria um verdadeiro assédio por parte da Canon.

Enquanto escutamos o diálogo, vemos letreiros que servem de subtítulos ao filme: "medo e delírio", "um estudo", "uma abordagem", "um esclarecimento" e, finalmente, "*no thing*", um eco da resposta de Cordélia ao soberano. Como ela, o filme se faz pela afirmação da própria negatividade ou silêncio, algo que se reflete, por exemplo, no personagem interpretado por Godard, cuja encenação é marcada por certa gagueira ou afasia criativa, mas também nos planos contemplativos (o cavalo que corre na praia, as flores em recomposição) e nas cartelas de intertítulos, cujas digressões ou jogos visuais deslocam continuamente o fluxo imagético. (Além disso, a sinopse do material de divulgação é simplesmente "*no synopsis*"). A obra consiste, assim, na tentativa do cineasta de reunir as peças do seu projeto "sitiado" e, embora pouco aprofundada, a referência à máfia sugere um soberano "chantagista" que vem cobrar – assim como Golan faz com Godard – o seu imperioso tributo.

Com efeito, desdobra-se um conflito entre as figuras do artista e da indústria, oposição continuamente refletida no binômio "virtude e poder", enunciado nos letreiros, espécie de chave estrutural da releitura godardiana feita ao texto de Shakespeare e conectada, ademais, aos pares silêncio e palavra, Cordélia e Lear, mostrar e contar. A virtude da mulher, seu silêncio frente ao rei, corresponderia ao valor estético do filme na resposta corajosa – isto é, a própria obra – frente à intimação do produtor, instância do poder.

Sem dúvida, esse é um dos sentidos que emergem de outro letreiro (bastante ambíguo) utilizado por Godard, "*A PICTURE SHOT IN THE BACK*": filme-traição, ou filme-sabotagem, em atitude semelhante à que o cineasta adotaria prolificamente no decorrer da carreira e, de modo mais frontal em relação ao "contratante", num filme como *De l'origine du XXI^e siècle* (2000), comissionado pelo Festival de Cannes. *King Lear*, um filme que não é (ou seja, "*NO THING*"), e que por isso resiste a ocupar o lugar de mero objeto normatizado ou *commodity*, agindo, antes, para *subverter* as vias oficiais (do poder) que agiriam para enquadrar e controlar as imagens do artista (a quem caberia, portanto, dar provas de virtude).

Para tanto, além das referências críticas ao contexto de produção, Godard opera contínuos deslocamentos no legado artístico, desde a adaptação "perversa" do texto de Shakespeare até a apropriação de figuras famosas, como pinturas e rostos de cineastas, estes acompanhados por dois tipos de comentários em *off*: interjeições de aceitação ou recusa e trechos do texto *L'image*, de Pierre Reverdy. A montagem é tomada como um potente dispositivo *reflexivo* que permite, entre outros, *decompor* e *reconfigurar* a tradição, por exemplo, pela relação subjetiva com os diretores mostrados. Franju, a quem Godard dedicou pouca atenção nos anos de *Cahiers*, é "reavaliado" pelos dizeres "Georges, sim, definitivamente". Sacha Guitry, "ainda editando em seu leito de morte", funciona como um (auto)retrato do artista nos momentos de perigo. Nesse gesto ensaístico-historiográfico – claramente vinculado às *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), cujo primeiro capítulo seria finalizado no ano seguinte – encontram-se as

bases para a reinvenção da arte e do cinema frente às forças do poder ou da catástrofe (isto é, "depois de Chernobyl").

Essa reinvenção parte de uma possibilidade redentora da imagem, espécie de promessa anunciada pela frase paulina de que "a imagem virá no tempo da ressurreição". Por meio de composições marcadas pela forte valorização da *visualidade* – como nos planos do cavalo branco na praia, das velas faiscantes na sala escura ou das flores em recomposição –, o filme problematiza o logocentrismo predominante na cultura (e na tradição) ocidental, apostando na autonomia misteriosa da imagem e na renovação do olhar. Não por acaso, as aparições do professor Pluggy, personagem interpretado por Godard, servem via de regra para marcar a primazia do visual sobre a linguagem verbal ("mostre, não conte"). Pelas costas do soberano enlouquecido ou do produtor enfurecido, o reino perdido retornaria como um espaço artístico capaz de fundar novas formas de ver e de pensar.

LUÍS FELIPE FLORES

1987/88 *[CLOSED]*

FRANÇA, COR, VÍDEO, 7' NO TOTAL

Duas séries de dez (*Closed jeans*) e sete (*Closed*) curtíssimos vídeos para os estilistas Marithé e François Girbaud, que Godard transforma em esboços de seus outros projetos em curso.

Entre 1987 e 1988, no mesmo contexto de *On s'est tous défilé* (1988), Godard realiza dois conjuntos de clipes em vídeo de 20" a 30", encomendados pelos estilistas Marithé e François Girbaud para o lançamento de uma linha de jeans *prêt-à-porter* chamada Closed. Estas séries lhe permitem desenvolver micro-experimentações intensas em que se reconhece o brilho da reflexão e do vocabulário visual e sonoro que ele convoca noutros filmes da mesma época: irrupções soberanas de citações literárias em *off* (Rilke, Baudelaire, Rimbaud), batimentos de imagens, inserções de pinturas, incrustações de palavras e algumas saturações de cores.

É possível sobretudo discernir as formas em construção de *História(s) do cinema* (1988-1998), cujos dois primeiros episódios estavam naquele momento em finalização. Como o cinema nas *História(s),* a moda é aqui colocada diante da arte e da questão da beleza, mas num tom algo irônico. Desde o primeiro *spot* da primeira série, uma jovem mulher diz "não" às inserções de telas de Velásquez ou de Lautrec, para dizer "sim" à aparição de um jeans Closed.

Cada *spot* é um instantâneo tumultuoso, um haicai por vezes burlesco (passa-se com ferro quente um jeans sobre as pernas de quem o veste), um tipo de compreensão audiovisual que também envolve corpos desnudos, virados de ponta-cabeça ou vistos ao reverso (dois manequins se vestem por inversão do gesto de tirar a roupa). A segunda série põe em cena, a cada vez num plano único, breves ações de um casal nas margens ventosas do lago Leman, e evoca os sotaques românticos da Nouvelle Vague. A atenção aos gestos é multiplicada pela realização de duas ou três versões de um mesmo *spot*, correspondentes a diversas tomadas (os movimentos dos atores são diferentes) ou a uma maneira distinta de cortar os planos. Os jeans já nem aparecem. A moda poderia ser esse terremoto emocionante de pequenas variações internas, uma espécie de Dom Quixote que "desde as eternidades (...) luta contra a eternidade": algo como o espírito do tempo se debatendo no vento da história.

CYRIL BÉGHIN

[Traduzido do francês por Lúcia Monteiro]

ON S'EST TOUS DÉFILÉ (TODOS NOS ESQUIVAMOS) 1988

FRANÇA, COR, VÍDEO, 13'

Breve estudo sobre a superfície sensível do corpo a partir de imagens relacionadas a um desfile de moda suíço. Pintura, dança, teatro de rua e música se conectam pela criteriosa leitura das *Divagations* de Mallarmé, tornando este vídeo-poema uma espécie singular de manifesto audiovisual simbolista.

Apostando na desconstrução de sentidos já no primeiro quadro deste *On s'est tous défilé*, Godard é rápido em instaurar e virar ao avesso toda a memória de um escritor que talvez seja a mais próxima identidade do cineasta no domínio literário. Se considerarmos o gênio de Mallarmé diante da página em branco, assim como seu deslumbramento pelas tecnologias tipográficas e a abertura criativa que não hierarquiza as palavras, mas lida com elas em pé de igualdade e extrema curiosidade, em constante estado de invenção, rapidamente perceberemos que Godard não deixa de atualizar para o vídeo diversas questões colocadas pelo simbolista no final do séc. XIX, em seu particular tratamento semântico da imagem e do som.

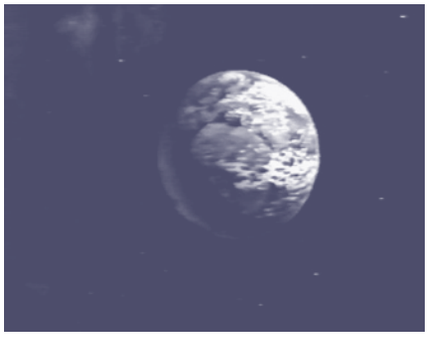
A substituição operada na abertura do filme sobre o verso mais emblemático do poeta (troca-se o acaso que *jamais* será abolido por um lance de dados por outro que *sempre* se abalará) logo ultrapassa o nível linguístico para ecoar em planos e enquadramentos originalmente publicitários, ou de finalidades quaisquer, que agora encarnam – ilustrar seria pouco – uma troca mais plena de corpos da linguagem. Movimentos se dilatando, refrãos melódicos se intercalando, oratória poética do próprio Godard minando a inusitada colagem de cenas e gestos que já não guardam referente alheio ao que simplesmente toca as imagens, oferta-se aqui um curta que não poderia estar mais bem encaixado na filmografia de seu autor, senão no pródigo ano de 1988, ponto de virada, recomeço ensaiado nos oito anos precedentes. É significativo voltar um século para localizar em Mallarmé alguém que já compunha suas *Histoire(s)* (1988-1998), seu eterno "livro por vir" que Maurice Blanchot tão bem batizou ante a impossibilidade de finalização. Não há imagem que Godard finalize, não há tela que deixe de permanecer branca em suas mãos e olhar. Neste sentido, *On s'est tous défilé* é o apagamento, a limpeza de página, o canto de anunciação que perpetua a espera do "filme por vir".

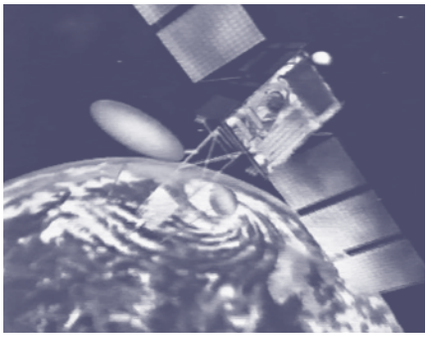
FERNANDO MENDONÇA

1988 *PUISSANCE DE LA PAROLE* (POTÊNCIA DA PALAVRA)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 25'

Realizado como parte de uma campanha publicitária da empresa France Télécom, este curta gravado em vídeo baseia-se em duas obras literárias, o conto *The power of words* (O poder das palavras, 1845), de Edgar Allan Poe, e o romance policial *The postman always rings twice* (O destino bate à sua porta, 1936), de James Cain.





Puissance de la parole é uma encomenda de uma companhia telefônica. A despeito das derivações poético-filosóficas, Godard não fugiu ao tema: trata-se de um filme sobre o telefone, essa invenção moderna que permite que duas pessoas distantes uma da outra estabeleçam uma conversa mediada por um aparato tecnológico.

A presença massiva do telefone na vida moderna estimulou o cinema, o teatro e a literatura a insistir novamente naquilo que havia sido a principal ferramenta do drama clássico: o diálogo. Não foi por acaso que Godard decidiu inserir neste filme um texto de Poe que consiste tão somente num diálogo – uma conversa metafísica entre dois anjos, na qual a torrente das paixões própria do Romantismo é comparada à força criadora do cosmo e às razões de sua expansão infinita. Em termos de dramaturgia, *Puissance de la parole* é uma imensa recriação da forma dialógica, que, potencializada pelo imaginário científico da era da comunicação via satélite, atinge outra fase de sua "evolução", tornando-se um diálogo de imagens-palavras cuja significação se dissipa nos trajetos de ida e volta entre a Terra e o espaço sideral.

O filme poderia se chamar "Potência da montagem", tamanha a fúria criativa com que Godard parece querer esgotar todas as possibilidades semânticas, poéticas e expressivas contidas no ato de montar uma imagem com outra(s). Tal atitude faz jus ao tema abordado, já que o telefone participou ativamente da formulação de uma linguagem que viria para quebrar a unidade teatral da *mise-en-scène* cinematográfica dos primórdios (em que cada cena era apresentada como um pequeno bloco de teatro filmado) e estabelecer um sistema narrativo baseado na montagem. O exemplo clássico disso pode ser encontrado nos filmes *The lonely villa* (1909) e *An unseen enemy* (1912), ambos de Griffith, nos quais fica claro o parentesco de uma das mais celebradas contribuições formais griffithianas, a montagem paralela – por meio da qual duas ações simultâneas no tempo mas separadas no espaço são mostradas alternadamente – com a situação propiciada por uma conversa telefônica. Em *Puissance de la parole*, Godard se coloca na extremidade dessa história da montagem paralela desenvolvida por Griffith com o auxílio do telefone. Ele faz da alternância frenética entre, de um lado, cenas de diálogos com um homem e uma mulher e, de outro, imagens da natureza em fúria (erupções vulcânicas, correntezas, nuvens carregadas) uma operação plástica com energia similar àquela liberada na explosão cósmica originária.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

LE DERNIER MOT (A ÚLTIMA PALAVRA) 1988

FRANÇA, COR E P/B, VÍDEO, 13'

A revista do jornal *Le Figaro* comemorava dez anos de existência e decidiu produzir um longa-metragem de episódios com o mote "Les Français vus par Les Français". Jean-Luc partiu de uma ideia irônica e provocativa – selecionar as últimas palavras antes da morte de franceses célebres – e acabou produzindo uma revisão crítica da Segunda Grande Guerra ambientada na Alta Savoia, com destaque para o fuzilamento do filósofo e *maquisard* Valentin Feldman.

"Imbecis, é por vocês que eu morro!", bradou o jovem filósofo Valentin Feldman, francês de origem russa, esteta, comunista e voluntário da Resistência, diante do pelotão de fuzilamento, em 1942. Todas essas camadas estão sincronicamente alinhadas nos dez minutos do curta de Godard, embutido em um longa que celebra os dez anos do *Figaro Magazine*, *Les Français vus par les Français*. Como filmar os franceses? Primeiramente, selecionando as "últimas palavras", ditas na hora da morte por célebres poetas como Nerval, Musset, Apollinaire, Hugo... e marechais, como Turenne (falando a si mesmo); "Trema, carcaça, tu tremerias ainda mais se soubesses aonde te conduzo". São as vozes da França, franceses ouvindo franceses. A depuração godardiana terminou fixando-se no filósofo fuzilado, que rouba a cena e ofusca as celebridades. Valentin Feldman morreu porque se recusou a pedir perdão a nazistas e colaboracionistas.

Para filmar esse passado, o diretor escolheu um departamento francês fronteiriço com a Alemanha, Alta Savoia, no sítio do avô. Sim, do avô: uma espécie de necessidade de olhar o presente com ressonâncias do passado, burburinho de folhas, sopro de vento. Um visitante e um violinista, (falsos) filhos do oficial alemão e do condenado que há quarenta anos protagonizaram a cena, conduzem a narração, amparados pela voz *off*. O oficial foge com a companheira francesa, descansam no estribo da Mercedes, ele segura um leitãozinho. Violino, zumbidos de aviões e bombas. Ela coloca um disco na vitrola. Na beira do lago, restam ainda três civis a fuzilar, Valentin será o sorteado.

A sofreguidão está lá, efeito colateral da guerra e estilo godardiano de *mise-en-scène*. Rufar de tambores. Os franceses querem sempre ter a "última palavra", é sabido. Os alemães, invasores, são os carrascos, ajudados pelos *collabos*. "Uns e outros são franceses", insiste o oficial. "Que guerra engraçada", escreveu Feldman em seu diário, quando era soldado na malfadada Linha Maginot. O curta de Godard, afinal, estica em dez minutos a vertigem da morte, a morte *tout d'un coup*, diante do pelotão de fuzilamento. "Imbecis, é por vocês que eu morro!"

JOÃO LANARI BO

1989 *LE RAPPORT DARTY* (O RELATÓRIO DARTY)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 50’

Filme de encomenda que saiu pela culatra, *Le rapport Darty* funciona como um anti-institucional, um filme indesejável para os que o haviam desejado. Ensaio crítico e poderoso sobre o consumo, revela também a difícil relação entre realizadores e o objeto representado em obras feitas em regime de adversidade.

Com seu vasto arsenal de eletrodomésticos de última geração, a rede de lojas Darty era, na França dos anos 1980, um pequeno paraíso do consumo que equipava grande parte dos lares franceses. As finanças do grupo iam de vento em popa quando os acionistas decidiram contratar Jean-Luc Godard para fazer um filme sobre o próprio negócio. “Eles nos disseram: ‘Nós estamos ganhando muito dinheiro, tudo está indo bem demais, estamos perdendo a cabeça. Vocês poderiam nos dizer onde estamos e quem somos?’. Nós respondemos: ‘Claro. Vocês nos dão dois milhões e nós lhes fazemos um filme de uma hora’. Foi o que fizemos”, explicou Godard em entrevista à revista *Paris Première* em 1997.

Dirigido em parceria com Anne-Marie Miéville (cuja voz interpreta o papel de Mademoiselle Clio, narradora do filme ao lado do velho robô Natanael, interpretado por Godard), o filme foi naturalmente rejeitado pelo contratante. Longe de servir como peça publicitária como estranhamente esperavam os clientes, o média-metragem se tornou um instrumento de contrapropaganda investido de forte discurso ensaístico para, num procedimento de desmascaramento ideológico, escancarar os fundamentos perversos da economia e da sociedade do consumo, recorrendo para isso a excertos de pensadores dedicados a essas questões.

Com estrutura de montagem semelhante às *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), o filme encadeia reflexões a partir de colagens e repetições de imagens livremente associadas a falas e letreiros que flertam com axiomas. Enquanto as lojas Darty se tornam uma espécie de pano de fundo para a observação de comportamentos e ideais definidos pela cadeia produtiva e consumidora, o filme evolui como um institucional às avessas – porém tão afastado do objeto de seu *rapport* quanto o seria um vídeo institucional clássico.

Isso porque Godard e Miéville parecem cultivar uma espécie de “distância de segurança” da área filmada, claramente identificada como território inimigo. As imagens raramente se restringem à imanência da cena: são fragmentos interrompidos que impedem a emergência de interações ou sub-

jetivações capazes de ameaçar o lugar dos cineastas de sujeitos do conhecimento e organizadores do discurso.

Quando, em seus conhecidos escritos sobre o inimigo, Jean-Louis Comolli fala de um movimento pendular que oscila entre o "combate" e a "compreensão", de um gesto que pode variar da "hostilidade" à "complacência" para com os sujeitos filmados, ele se refere justamente a um tipo de risco que parece ter sido evitado por Miéville e Godard: a Darty e seus integrantes figuram menos como sujeitos de interlocução e mais como objetos da fabulação dos cineastas.

O risco é contornado de forma consciente e nada indulgente. O filme não se furta à sua própria crítica, mas proclama o direito e mesmo o dever de dizer o que diz. A pobre Mauricette se torna uma vítima indefesa do "diabólico e impiedoso príncipe da venda". O direito e mesmo o dever de defendê-la, afirmam os cineastas, vêm das imagens, do verdadeiro cinema.

MARCELO PEDROSO

1990 *NOUVELLE VAGUE*

FRANÇA, COR, 35 mm, 89’

Uma condessa atropela um andarilho, o leva à sua mansão e cuida dele. Mas se irrita com seu mutismo e deixa que se afogue. Um tempo depois, um homem idêntico surge, sabe do crime e se diz irmão do morto. Em troca do silêncio, passa a dirigir uma empresa da condessa e se torna seu amante.

Ao terminar o seu trabalho em *Finnegans wake*, Joyce declarou: “Levei quase duas décadas para realizar este texto. Agora espero que os leitores levem 300 anos para decifrá-lo”.

Aos 60 anos, Jean-Luc Godard (talvez o melhor tradutor da estratégia criativa de James Joyce no cinema) faz um retorno às origens de sua geração e nos dá *Nouvelle Vague*.

É o tempo de ouvir os quartetos da maturidade de Beethoven, Arnold Schönberg (visitado por alguns trabalhos de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet), Bela Bartok, Arthur Honegger e Paul Hindemith. E Hindemith vira trilha sonora de *Nouvelle Vague*. Na calma de sua Suíça de origem, onde busca uma continuidade de sua trajetória de reflexão (etnográfica?) sobre a cultura de seu tempo.

Jacques Audiberti empresta a Godard o pretexto (e o texto) para o mergulho em uma obra de referência. Escritor pouco conhecido, ele foi contemporâneo da gênese da Nouvelle Vague revisitada por Godard, chegou a colaborar nos *Cahiers du cinéma* como crítico e resenhista (a convite de François Truffaut) e chegou também a conviver com Cocteau e Valéry. O primeiro levou a geração dos *Cahiers* para o festival de cinema maldito de Biarritz. O outro frequentou a casa dos pais e o avô de Jean-Luc, na Suíça.

Vamos interpretar *Nouvelle Vague*? Isso é papel dos acadêmicos, que poderão criar um *corpus* investigativo que chegará à conclusão habitual diante de qualquer obra de Godard (ou Hans Lucas): tudo é citação, coligida pela aleatoriedade poética de um investigador incansável do seu tempo. Atento, provocador, curioso, sofisticado, moleque (como Joyce), socrático etc.

Mas Elena Torlato Favrini (personagem central do filme de Godard, representada pela linda Domiziana Giordano) “não existe”. Explico melhor: seu pai, o conde Torlato Favrini, de *A condessa descalça*, de Joseph L. Mankiewicz (uma obra-prima), representado pelo ator Rossano Brazzi, era estéril/mutilado de guerra e não criou descendência: flagrando sua amada Maria Vargas (Ava Gardner) nos braços do chofer do castelo, carente de cuidados sexuais e afetivos, ele os matou. Mas a condessa conta para um interlocutor, no filme de Godard, que seu pai (o conde) era amigo do embaixador americano em Roma, Joseph Mankiewicz (!). E ouve dele a seguinte resposta: “M. Mankiewicz não fazia cinema como os outros. Só fazia o seu trabalho”.

Dona de um império econômico/industrial na nova Europa (dos anos 1990), Elena está cercada de serviçais (a fábula da luta de classes; uma governanta responde para a subordinada, quando perguntada, “por que os ricos são diferentes?”: “Porque eles têm dinheiro”), negócios (compra de 3% do capital da Warner), advogados e executivos, automóveis (Maserati, Mercedes, BMW e um antigo e clássico Citroën – paixão constante de Godard) e tramas inconfessáveis (uma transação com um quadro de Goya, *La maja desnuda* e seus seios separados).

Um andarilho (Alain Delon) é achado quase morto à beira de uma estrada e um balé de mãos o ressuscita. Mais tarde, é deixado morrer afogado pela condessa Torlato Favrini – “*Je fais pitié*”, repete ele. Depois “volta”, na forma de um irmão “igual”, mas completamente oposto: é um executivo dominador, dinâmico e agressivo, como bom *yuppie*. E se torna amante da condessa. Depois ela também se afoga (um corte rápido revela que ele não a deixa morrer). O cinema abole o *raccord* dramatúrgico (a continuidade lógica da narração). A Nouvelle Vague tinha abolido o *raccord* de movimento e transição (e instaurado o *faux raccord*).

E passeiam, diante de uma objetiva administrada por William Lubtchansky (colaborador da Nouvelle Vague “ma-

dura": Rivette, Straub, Bonitzer, Varda, Garrel), por herdades verdes, águas e horizontes (como em *Pierrot le fou,* 1965? – "*Ah, quelles térribles cinq heures du soir*").

Imagens conectadas apenas pela sensibilidade poética.

E ouvimos Dante, Erle Stanley Gardner, Schiller, Conan Doyle e sabe-se lá mais quem.

A água nos traz *O sol por testemunha* ou *Um lugar ao sol*.

Ao mesmo tempo, Godard dá mais uma guinada em seu processo criativo em direção ao profundo umbigo confessional (*JLG/JLG,* 1994, *Passion,* 1982 e *Prénom Carmen,* 1982, uma autoironia sobre a idade madura mostra um "titio" Godard tentando enfiar o dedo no c... de uma enfermeira, empunhando um álbum de Buster Keaton).

Um mistificador, um estelionatário, um ilusionista?

Apenas um poeta, dedicado ao amor e à invenção.

GERALDO VELOSO

1990 *MÉTAMORPHOJEAN*

FRANÇA, COR, VIDEO, 20''A 30'' CADA

Cinco breves vídeos para os estilistas Marithé e François Girbaud.

Dando continuidade à série iniciada com *Closed Jeans* e *Closed,* Godard realiza em 1990 cinco novos vídeos de vinte a trinta segundos para Marithé e François Girbaud. O título, *Métamorphojean,* escrito à mão por Godard no início de cada *spot* abaixo do nome dos dois estilistas, tem a mesma caligrafia com que o cineasta às vezes faz aparecer sua assinatura nos créditos de seus filmes. Assim, ele faz com que ressoe, de maneira ainda mais intensa do que nos conjuntos anteriores de vídeos, o nome do cineasta no nome da calça – esse "Jean" ao qual dedica, na mesma época, alguns momentos de *História(s) do cinema* (1988-1998), com Vigo, Cocteau, Renoir ou Epstein (cf. "eu sou Jean", no episódio 3b).

Métamorphojean é a metamorfose de Jean-Luc que as *História(s)* realizam, e cada *spot* retoma procedimentos da obra maior: o primado do plano fixo com montagens de imagens de cinema ou pintura; a aparição progressiva de uma frase na tela; a importância do trabalho de som que mescla o *off* dos fragmentos musicais a uma ou mais vozes que repetem: *La mode!* A nova série confirma também uma tendência para uma lógica alegórica. Os vídeos de *Closed Jeans* (1987-1988) se concentram em ações curtas, mais próximas dos corpos, de modo a deles retirar uma forma de erotismo ou de absurdidade burlesca, como *Video 50*, de Bob Wilson (cinquenta *spots* de trinta segundos, 1978). Os *spots* de *Closed* já combinavam uma afirmação geral (por exemplo: "A moda é generosa") com uma forma de ilustração, mas sua literalidade ainda tinha algo de cômico. *Métamorphojean* fixa os corpos e opta pela gravidade.

Cada filme é a variação de uma mesma fórmula: "A arte não vê, ela metamorfoseia"; "A guerra não ouve, ela metamorfoseia", "O cinema não fala, ele metamorfoseia". A arte é uma visão de *Olympia,* de Manet; o cinema, um retrato de Marlene Dietrich. A metamorfose pela arte é o *Jesus expulsando os vendilhões* (*circa* 1570), de El Greco; a metamorfose pela guerra, *O pecado seguido da morte* (1794-1796), de Füssli. A montagem compõe rébus alegóricos que multiplicam e metamorfoseiam as potências das imagens antigas, enquanto a moda, literalmente, sabe apenas repetir seu próprio nome, fora de campo.

CYRIL BÉGHIN

[Traduzido do francês por Lúcia Monteiro]

L'ENFACE DE L'ART (A INFÂNCIA DA ARTE) 1991

FRANÇA, COR, 35 mm, 8'

Ensaio de 1990 encomendado pela Unicef dentro do projeto Como vão as crianças? Entre cenas de guerrilha, fragmentos de Vitor Hugo e uma imagem de Delacroix, as crianças brincam.

1

Na preparação de seu livro *Jean-Luc Godard, cinema historian* (2013), Michael Witt entrevistou o cineasta e citou, a propósito do seu interesse por Sarajevo, o curta *L'enfance de l'art*:

MW: "Antes de *Je vous salue, Sarajevo* (1993), você fez um curta com Anne-Marie Miéville, *L'enfance de l'art*, que já evocava a guerra".

JLG : "Sim, ele [...] é muito ruim".

2

Uma mulher lê para um menino trechos de Victor Hugo. Ouvimos as bombas que caem e os aviões de guerra que passam. A guerra está perto. A leitura prossegue, não longe de um homem armado (guerrilheiro urbano?). Uma bola de futebol entra no quadro, o menino ouve o texto e se distrai com uma cruz de madeira. Ele vai brincar, e a mulher transita entre a criança e o guerrilheiro. O texto de Hugo retorna: "A guerra, civil ou com estrangeiros, é iníqua; ela se chama crime". No verso de cartões-postais com reproduções de Delacroix – *La liberté guidant le peuple* –, o guerrilheiro escreve uma frase que só se completará no fim do filme, depois de sua morte: "De todas as tiranias, a mais terrível é a das ideias". A morte, o sangue.

3

Como vão as crianças?

A resposta dos cineastas é bela. As crianças existem; elas escutam, se aproximam da resistência à injustiça de Victor Hugo, brincam e jogam. Enquanto os adultos se movem entre bombas – sem que saibamos se estas defendem, conquistam ou lutam pela democracia –, as crianças se encontram para ver o mundo de cabeça para baixo ou para cima. A criança do filme não ignora o terror, a morte e o sangue. Quando a bomba explode, ela vê. Quando o homem jaz atingido por um tiro, ela está ao seu lado.

Como estão as crianças?

Não estão alienadas do terror ou da necessidade do combate e da resistência. Entretanto, seguindo uma forte tradição do cinema que deu protagonismo à criança, mesmo diante da urgência do mundo adulto, mesmo diante das opressões que a obrigam a sobreviver e interagir sem proteção, uma resistência propriamente infantil permanece. *Pixote*, *A infância de Ivan*, *Jogos proibidos* – a cruz como brincadeira, novamente. A violência está ao lado e tomando as vidas infantis, mas, como em Godard, a criança inventa uma resistência não resignada, uma convivência não subordinada à violência. A infância da arte talvez encontre aí um sentido. Não porque a infância preceda a vida adulta ou careça de algo, mas porque ela se encontra nesse delicado ponto de equilíbrio entre a violência que a afeta – e que eventualmente se faz necessária como apostaria o próprio Victor Hugo – e uma independência, uma autonomia, como se a arte e a criança pudessem operar em dois mundos simultaneamente: um material, barulhento e cheio de sangue, outro lúdico e com formas ainda não dadas para o corpo e para a vida. A infância da arte expressa liberdade e afetação, da arte e da criança.

4

Modestamente, eu diria a Godard: Te enganas, esse filme é dos bons.

CEZAR MIGLIORIN

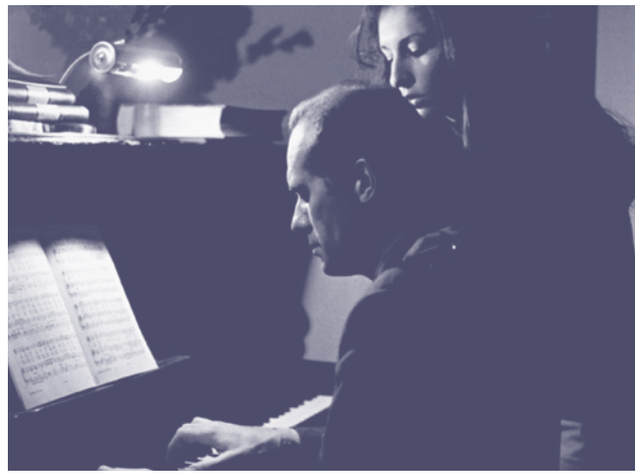
1991 *ALLEMAGNE NEUF ZÉRO* (ALEMANHA NOVE ZERO)

FRANÇA, COR, 35 mm E VÍDEO, 62’

Devastador retrato do colapso do muro de Berlim, em última análise do Estado comunista soviético e satélites, no caso a Alemanha Oriental. Lemmy Caution, o detetive modelado nos heróis americanos, é o guia nessa caminhada algo melancólica, mas permeada de referências a um passado de realizações artísticas. Desta vez Lemmy – vivido por Eddie Constantine, um norte-americano de Los Angeles que se tornou ator e cantor na França – é um espião à procura do Ocidente, simbolizando também a transição dos anos 1960, período de desejos e expectativas, para os anos 1990, época de cinismo e consumismo. Ao mesmo tempo desolador e irônico, amargo e doce, o filme possui um apelo emocional raro de se ver nos filmes de Godard.

Allemagne neuf zéro, com o duplo sentido em francês para *neuf*, nove ou novo zero, é um dos trabalhos mais “subestimados e negligenciados da produção tardia de Jean-Luc Godard”, nas palavras de Jonathan Rosenbaum. Um dos problemas é a metragem, que teria inibido a circulação em salas: apenas 62 minutos. Mal distribuído, o filme só passou em festivais (ganhou prêmio em Veneza), na televisão francesa (responsável pela encomenda, daí a metragem) e em circuitos menores. Muitos godardianos o desconhecem, assim como os selos de DVD – com pouquíssimas exceções, como no Japão.

Todos conhecem, claro, Lemmy Caution, que começou a vida como investigador do FBI, virou detetive particular e aposentou-se como espião, estrelando em *Allemagne neuf zéro*. Lemmy é dos poucos personagens transcendentes do universo godardiano, alguém que antecede e em certo sentido é maior do que o próprio filme. Se em *Alphaville* (1965) o diretor franco-suíço surpreendeu os fãs de Eddie Constantine ao mostrar um Lemmy taciturno e pessimista, transitando num cenário de meta-ficção científica – o detetive, nas suas dez ou mais aparições anteriores, era um vigoroso personagem que sempre derrotava inimigos em maior número –, na fita em tela, realizada logo após o fim da Guerra Fria, o tom elegíaco se impõe e contamina o próprio espaço, por onde nosso perplexo herói vagueia solitário à procura do Ocidente. Na alegoria futurista, Godard era um diretor em plena ebulição; no ambiente pós-muro de Berlim, funciona como médium da história, com e sem “h” maiúsculo. No ano 1990, estamos a um só tempo dentro e fora das linhas inimigas.



O famoso perfil chapado da cabeça de Lemmy – que lembra os desenhos de Dick Tracy – está lá, contemplando a cicatrização histórica da nova Alemanha. Sua presença é como uma senha para sintonizar a *mise-en-scène* de *Allemagne neuf zéro*. As sucessivas camadas subjacentes à imagem de Eddie Constantine – que morreria logo após as filmagens – indicam uma espécie de solo epistemológico para guiar o espectador na reflexão crítica sobre a película. A estratégia ressoa ao longo dos 62 minutos: imagens que evocam marcos históricos, como a placa “Karl Marx Strasse” jogada no chão, logo no início do filme; situações ótico-sonoras, como as pai-

sagens inspiradas na tradição pictórica romântica, pontuados pela música de Beethoven e outros; encruzilhadas especulativas, como as fulgurantes conexões retóricas, contrapondo filosofia e poesia, asserções e inquietações; e, *last but not least*, uma camada performativa, como na imagem de uma singela rosa branca, que traz à memória o martírio dos irmãos Hans e Sophie Scholl. Junto com um punhado de estudantes do grupo "Rosa Branca", os irmãos conclamaram seus compatriotas a repudiar Hitler, distribuindo folhetos na saída da universidade em Munique. Foram executados em 1943.

Nicole Brenez destaca a "Rosa Branca" num belíssimo artigo, conectando o filme aos românticos alemães a partir da plêiade de referências que o atravessam. Para ela, citando Schlegel, "a poesia não pode ser criticada senão pela poesia", o que confere à "reflexão godardiana uma expansão das potências críticas atribuídas à representação". A poética de nosso Jean-Luc, ao sorver os mecanismos da "imaginação produtiva" dos românticos, reorganiza o material simbólico do cinema e, ato contínuo, proporciona sua emancipação em "potências práticas". A definição de "obra poética", lembra Nicole, não é mais aquela relativa à obediência às leis de composição literária: na nova configuração, "obra poética" é aquela que desenvolve seus modos particulares de organização. Godard puro e duro.

E como se organiza essa poética? *Allemagne neuf zéro* é parente próximo do fabuloso *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), gestado à época, conjunto de revisitações no caudaloso rio do cinema, cuja lógica narrativa privilegia exatamente o interstício, "pequeno espaço vazio entre partes de uma coisa ou entre coisas ligadas", segundo o Aulete. O interstício separa evocações e movimentos, fugas musicais e citações de imagens, de Stroheim a Murnau. É nessas suspensões que se articula o pensamento cinematográfico, tal como ocorre na poesia – a metafísica se instala nos espaços brancos da página, entre versos, nas laterais. Como começar e terminar um plano, esse fragmento espaço-temporal, carregado de translações e rotações, sujeitos e predicados, pergunta-se Godard? Lemmy Caution atravessa pântanos, inspeciona obras de um portentoso canal e dialoga com Dora, a paciente freudiana; circunda monumentos, homenageia Pushkin, Kafka e Goethe; margeia campos de concentração e tangencia o holocausto; Ocidente, onde está o Ocidente? Uma sucessão de eternos retornos, pulsações que só terminam em um hotel, espaço anônimo, evocação de *Alphaville*. E o reencontro com a bíblia, largada na gaveta.

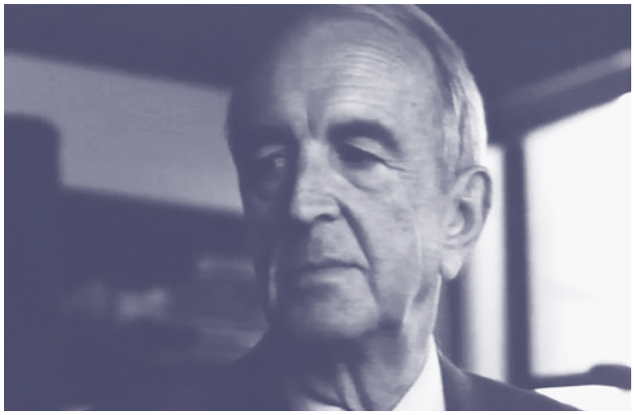
A genealogia de *Alemanha ano 90* remete, finalmente, à obra-prima do pós-guerra, *Alemanha ano zero*, de Roberto Rossellini. Apenas uma brevíssima imagem interpolada mostra o garoto vagueando na paisagem detonada de Berlim, sob um céu escuro. Foi Gilles Deleuze quem sublinhou, lembrando Bazin, esse traço genial de Rossellini, que sabia como ninguém terminar um plano, quando "não havia mais nada a dizer": o tempo puro, ano zero. Uma imagem ligada à outra, sem rodeios. Essa a principal plasticidade de *Alemanha ano 90*, sua moldagem do tempo, o recomeço: Alemanha ano novo.

JOÃO LANARI BO

1991 *POUR THOMAS WAINGGAI* (POR THOMAS WAINGGAI)

FRANÇA, COR, 35 mm, 3’

Convidados pela Anistia Internacional para participar do longa-metragem coletivo *Contre l’oubli*, Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville endereçam uma vídeo-carta de três minutos ao presidente da Indonésia, reivindicando a libertação do ativista Thomas Wainggai.



Para celebrar seu trigésimo aniversário com um gesto análogo ao de sua fundação, quando P. Benenson conclamou os leitores do *The Observer* a redigirem missivas em prol dos direitos humanos de presos políticos, a Anistia Internacional encomendou trinta cartas, desta vez videográficas, para compor o longa-metragem *Contre l’oubli*. O filme conta com cineastas como Robert Kramer e Alain Resnais, acolhendo também o raro curta-metragem *Pour Thomas Wainggai*, realizado por Anne-Marie Miéville e Jean-Luc Godard.

Endereçado ao presidente da Indonésia, o curta epistolar reclama a anistia de Thomas Wainggai, injustamente condenado a vinte anos de prisão por fomentar pacificamente a independência de sua província. Está em jogo, portanto, uma questão de persuasão, indicada pela própria atribuição do papel principal da narrativa ao presidente da rede de televisão Canal +, André Rousselet, cujo poder é figurado pela contra-*plongée* do imenso edifício de sua empresa e pela reiteração do *motivo* do globo terrestre em seu local de trabalho.

Na trama ficcional, Rousselet se mostra inquieto ao revisar a carta (lida em *over*) que escrevera ao presidente indonésio. Ajoelhando-se simbolicamente para programar seu televisor, o empresário assiste a imagens de arquivo de Wainggai e sua esposa, o que atribui um rosto às vítimas, conferindo-lhes identidade e memória fílmicas.

Para adensar seu apelo com efeitos de veracidade, a ficção põe em cena elementos que supostamente não controla, como o ruído de crianças na primeira sequência, as entradas da secretária, ou ainda os planos em que objetos são posicionados, quase como obstáculos, entre a câmera e seu alvo.

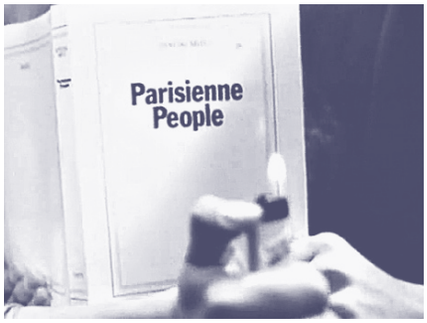
Consta nos arquivos da Anistia Internacional que Thomas Wainggai morreu na prisão, em 1996. Embora o filme não logre seu principal objetivo, ele fixa a memória da luta de Wainggai e sedimenta uma forma cinematográfica de reivindicação política.

VITOR ZAN

PARISIENNE PEOPLE 1992

SUÍÇA, COR, 35 mm, 45”

Sentado ao pé da escada rolante de um centro comercial, um homem lê um romance intitulado *Parisienne People*, à espera de um isqueiro. Outro homem anda descalço pelo chão repleto de embalagens do cigarro Parisienne, enquanto um skatista ziguezagueia entre caixas do mesmo cigarro de tamanho gigante.



Godard sempre teve um enorme interesse pelos signos da publicidade – logomarcas, slogans, outdoors, fotos, letreiros, enfim, todo o imaginário produzido pela propaganda. Basta ver a reincidência desses signos em filmes como *Une femme mariée* (1964), *Pierrot le fou* (1965) ou *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966). Tal interesse ultrapassa em muito a necessidade de criticar o mundo vendido pela publicidade: há, antes de tudo, um interesse estético, uma vontade de entender a plástica, o design, o repertório de figuras icônicas desse imaginário que coloniza o espaço social. Godard foi um dos primeiros artistas a tentar deslocar a imagem publicitária e produzir algo novo utilizando, todavia, a mesma textura, a mesma cor, a mesma matéria de que ela é feita. Não é de espantar, portanto, que ele tenha se arriscado por vezes na própria publicidade, como fez ao aceitar a encomenda de um comercial que a marca de cigarros Parisienne propôs, nos anos 1990, a vários cineastas de renome (como David Lynch, Emir Kusturika, Roman Polanski e os irmãos Coen, que também contribuíram para a campanha).

Apesar de despojada e vivaz (era um comercial), a vinheta de Godard e Miéville tem algo de perturbador. As imagens são acompanhadas por um trecho de *Bérénice*, de Racine, lido em *over* pela voz cavernosa de Godard. Certa morbidez se instala. As propagandas de cigarro costumavam exaltar o *glamour*, o charme, a distinção de quem fumava a marca em questão. Ou, numa chave mais esportiva, o espírito de aventura, a energia jovem, a descoberta do mundo. Nas oito tomadas que constituem *Parisienne People*, nada disso comparece da maneira esperada. Há até referência a um esporte radical (o rapaz andando de skate), o que era um lugar-comum dos comerciais de cigarro, mas, aqui, ele desvia de caixas que são réplicas gigantes da embalagem do Parisienne, objetos que poderiam estar numa exposição de *pop art* ao lado das sopas Campbell de Andy Warhol. Assim encenada, a propaganda da marca já traz embutida uma crítica ao fetiche da mercadoria, numa típica dialética godardiana.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

1993 *HÉLAS POUR MOI* (INFELIZMENTE PARA MIM)

FRANÇA, COR, 35 mm, 84’

A partir da enquete de um editor, descobrimos que numa cidadezinha suíça Deus encarnou em Simon, proprietário de uma oficina mecânica, a fim de seduzir sua mulher, Rachel, que abre mão da imortalidade para continuar a viver seu amor pelo marido mortal. Inspirado no mito de Anfitrião e Alcmena.

Já se disse que “um deus que cala e não se mostra (que não se encarna, digamos) é um deus que não existe”. Pois é disso que se trata – não exatamente de encarnação, mas de transmutação ou metamorfose e a consequente confusão identitária por ela provocada – quando deuses (Júpiter e Mercúrio) tomam a forma humana (de Anfitrião e Sósia) para fins escusos do amor na comédia de erros *Anfitrião*, escrita por Plauto, no século III a. C., e retomada várias vezes por autores tão diversos quanto Luís de Camões (*Anfitriões*, 1587), Jean de Rotrou (*Os dois sósias*, 1636), Molière (*Anfitrião*, 1668), Antônio José da Silva, o “Judeu” (*Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, 1736) e Heinrich von Kleist (*Anfitrião*, 1807).

Na versão de Jean Giraudoux (*Anfitrião 38*, 1929), os deuses, que tudo podem, chegam a bloquear seus superpoderes a fim de experimentarem na própria pele os sentidos e deleites do amor mundano – não tomado à força, de maneira inconsciente, mas consentido e recebido de forma carnal. Assim, o sobre-humano Júpiter abre mão de sua visão de raio x, capaz de atravessar paredes e vestimentas, para vislumbrar a olhos nus e imperfeitos (porque mimetizando o olhar humano) a sombra de sua amada Alcmena pela janela de seu quarto.

Em linhas gerais, o que ocorre quase invariavelmente nas muitas versões da peça é que, aproveitando a ausência do recém-casado Anfitrião, Júpiter assume sua aparência para seduzir a bela Alcmena, que só tem olhos para o marido. Numa noite que parece durar uma eternidade – por intervenção da Noite ou de Apolo, dependendo da versão –, Júpiter a ama, enquanto Mercúrio, por ordem de seu pai-patrão, assume a forma do fiel escravo de Anfitrião, Sósia, guardando a entrada da casa da indesejada aproximação de seu verdadeiro dono. Ao retornar vitorioso da batalha a que se dedicara, Anfitrião se depara com uma esposa mais indiferente do que esperava – visto que ela havia estado com o “marido” (ou seu duplo) poucas horas antes. Em meio a dúvidas sobre a própria identidade e ao vaivém de personagens que por fim encaram seus duplos divinos, Alcmena acaba sendo perdoada pelo marido, que se sente lisonjeado por seu amor e honrado pela predileção de Júpiter. Da noite do adultério involuntário, contudo, nascerá o semideus Hércules.

Longe do registro da comédia, é também no mito de Anfitrião que Godard se inspira – assim como nas reflexões de Leopardi sobre a natureza humana – para criar *Infelizmente para mim*. É antes a forma de um ensaio filosófico (de teologia poética?) que o diretor adota para sua curiosa “proposta de cinema”: um filme imperfeito, de narrativa altamente experimental e fragmentada, que acompanha a busca de Abraham Klimt (Bernard Verley), um editor disfarçado de investigador metafísico, pelas dez páginas que faltam ao seu pretenso livro. Sua enquete por uma cidadezinha suíça

baseia-se em um misterioso evento supostamente ocorrido na tarde de 23 de julho de 1989, quando Deus (Harry Cleven), com o auxílio de seu assistente Max Mercure (Jean-Louis Loca), teria encarnado em (ou assumido a forma de) Simon Donnadieu (Gérard Depardieu) através de um simples passar de chapéu – numa das cenas mais intrigantes do filme, que lhe é narrada em *flashback* por uma jovem habitante do local, Aude Amiel (Aude Amiot).

Uma vez na pele do mortal proprietário de uma oficina mecânica, Deus lança-se à conquista da mulher de Simon, Rachel (Laurence Masliah), que o atrai por sua extrema fidelidade e percebe rapidamente não se tratar do marido, apesar da incrível semelhança entre os dois. Não conseguindo resistir a tal criatura ("nem criatura, nem criador", como lembra um dos muitos intertítulos do filme), ela finalmente cede aos encantos e avanços do imortal – cujo pênis divino é representado na forma de faíscas incandescentes em um plano mergulhado na penumbra.

Trata-se de mais um filme da fase dita "meteorológica" (segundo o crítico Alain Bergala), "quase cósmica" (segundo a diretora de fotografia do filme, Caroline Champetier) do cinema de Godard – assim como *Nouvelle Vague* (1990), *Alemanha nove zero* (1991) ou ainda *JLG/JLG* (1994) –, no qual se percebe o prazer e o gozo de um olhar panteísta lançado sobre as forças da natureza – a luz, a relva, o vento, o lago, a chuva etc. – em contraponto à intensa carga melancólica que se imprime a cada plano.

Godard nos reserva aqui um de seus filmes mais complicados, e talvez mais mal resolvidos, em termos semânticos e narrativos, porém mais ambiciosos e bem-sucedidos em termos plásticos, no qual sua miopia é refletida nos belíssimos momentos desfocados – recurso que serve às vezes como transição a um passado mutante que é alterado de acordo com a memória daquele que o conta ("O passado nunca está morto. Ele nem mesmo passou", afirma outro intertítulo) –, e a chegada do trem na estação, numa explícita citação do seminal filme dos irmãos Lumière, serve de mote para a chegada de Deus na Terra, em sutil analogia celestial à origem do cinema.

CRISTIAN BORGES

1993 *LES ENFANTS JOUENT À LA RUSSIE* (AS CRIANÇAS BRINCAM DE RÚSSIA)

ITÁLIA/FRANÇA/RÚSSIA, COR, VÍDEO, 60'

Contratado para fazer um documentário sobre a Rússia pós-Guerra Fria, um cineasta francês prefere adaptar *O idiota*, de Dostoiévski. Partindo desse pretexto, Godard segue o formato das *Histoire(s) du cinéma* e faz um filme-ensaio fundindo imagem, texto, música e vozes (*in*, *off*, *over*) num fluxo videográfico de quase uma hora.

Durante o longo período em que foi desenvolvendo suas *Histoire(s) du cinéma*, de 1988 a 1998, Godard realizou alguns filmes que podem ser vistos como anexos desse monumental projeto. Não se trata de remontagens de sobras de material, mas de filmes feitos no mesmo espírito, no mesmo elã das *Histoire(s)*, reempregando sua estética e sua metodologia de base. Um dos primeiros trabalhos que se encaixam nessa categoria é *Les enfants jouent à la Russie*, de 1993. Aqui, face ao novo momento histórico e político da Rússia após o fim da URSS e a abertura ao capitalismo global, Godard se debruça sobre o imaginário russo. Os fios condutores do seu itinerário ensaístico/ficcional são os grandes autores da literatura (Tolstói, Dostoiévski) e, é claro, do cinema soviético (Sergei Eisenstein, Boris Barnet, Lev Kulechov, Dziga Vertov).

Muitas das figuras de estilo empregadas em *Histoire(s)* retornam em *Les enfants*, a exemplo da câmera lenta que estira ao extremo as imagens de filmes antigos resgatadas por Godard. Há um momento em que ressurgem dois planos da obra-prima *À beira do mar azul* (1936), de Boris Barnet, que mostram as pedras transparentes se desprendendo do colar usado por Misha (Yelena Kuzmina) e caindo no chão como lágrimas que se cristalizaram. No filme original, esses planos já aparecem em câmera lenta, mas, ao retomá-los, Godard acentua ainda mais o efeito, leva-o ao limite, até o ponto em que é a própria imagem que ameaça se romper tal como o colar de Misha. Outros trechos de filmes russos do passado despontam aqui e ali como lampejos de memória ou como reminiscências históricas, imagens sobreviventes, encontradas entre os escombros de um mundo defunto.

Não faltou quem percebesse, a propósito de *Histoire(s)*, a plasticidade e a significação novas que as imagens de filmes clássicos adquiriam ao serem retomadas por Godard. Fora do encadeamento dramático original, liberadas de uma funcionalidade narrativa, ralentadas e texturizadas pela matéria precária do vídeo, essas imagens recuperavam algo de uma emoção plástica e de uma potência icônica somente vistas nos ícones pré-renascentistas, nas imagens anteriores à formação da linguagem visual moderna. A saturação cromática que algumas imagens ganham quando transpostas para o vídeo, em *Histoire(s)*, se substitui ao fundo dourado dos ícones, assim como o aspecto desbotado, envelhecido (muitas das cópias usadas por Godard são regravações de regravações),

reproduz o desgaste natural, a luta das imagens icônicas contra a passagem dos séculos. Ciente de que a ocasião é propícia, Godard aproveita para acentuar, em *Les enfants*, o paralelo entre a estética que desenvolveu a partir de *Histoire(s)* e o modelo de representação dos ícones cristãos, que tiveram na Rússia uma tradição duradoura, pois suas imagens sacras continuaram a respeitar a linguagem simbólica dos ícones mesmo numa época em que a pintura da Europa ocidental já mudara de paradigma e passara a aprimorar seus sistemas opticamente realistas de construção em perspectiva.

Numa cena, André S. Labarthe pergunta a Bernard Eisenschitz – ambos ex-críticos dos *Cahiers du cinéma* e habituados a participar dos filmes de Godard, Jacques Rivette, Luc Moullet, Jean Eustache e outros – por que ele escreveu certa vez que não há campo-contracampo no cinema soviético. Eisenschitz explica: "Na verdade, há somente ícones... há espaços com os personagens decupados mais ou menos de perto, mais ou menos de longe, a partir de uma única posição de câmera... mas não há troca de olhares". O campo-contracampo, segundo o crítico, seria uma invenção do cinema norte-americano, que percebeu, na década de 1910, que era mais vantajoso induzir as pessoas a enxergar superficialmente, ao invés de ver para valer. Os planos do cinema soviético, diferentemente, dispensariam a transitividade do sistema do *raccord* de olhar (em que os olhares são tomados como vetores da narração): seus rostos não serviriam para fazer um plano se comunicar com o outro, mas para comunicar o espectador com a presença icônica que vibra na tela.

"Como Hitler e Napoleão", afirma o narrador de *Les enfants*, "todas as pessoas inteligentes têm tirado proveito dessa pobre Rússia ao invadi-la. Hoje isso está acontecendo de novo. Por que o Ocidente quer invadir esse país mais uma vez? É simples: porque ele é a terra natal da ficção, e o Ocidente não sabe mais o que inventar." Essa frase, dita no início do filme e repetida logo depois, postula não apenas o esgotamento criativo do Ocidente, sua incapacidade de inventar ficções, mas também a busca pessoal de Godard por um imaginário que possa vir ao socorro de uma arte – o cinema – que entrou numa relação de hiper transparência pornográfica com a realidade. Voltar a Tolstói para reaprender a contar; voltar aos ícones para reaprender a ver.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

1993 *JE VOUS SALUE, SARAJEVO* (EU VOS SAÚDO, SARAJEVO)

FRANÇA, , COR, VÍDEO, 2'

O filme examina detalhadamente uma fotografia feita em 1992 pelo fotojornalista Ron Haviv durante a guerra nos Balcãs. Em paralelo, constrói um discurso que diferencia cultura e arte, enfatizando a capacidade de a segunda questionar o que a primeira busca preservar.

Je vous salue, Sarajevo é um dos filmes mais curtos e mais potentes de Jean-Luc Godard. Nele estão exemplarmente encapsuladas práticas construtivas recorrentes em sua trajetória e a ideia de que a arte ocupa lugar central na vida comum. Por quase dois minutos são exibidos fragmentos de uma única fotografia, feita em 1992 pelo fotojornalista Ron Haviv quando cobria para a imprensa o conflito nos Balcãs.

Alternando entre planos menos ou mais fechados da imagem que investiga até mostrá-la por inteiro, o cineasta aos poucos apresenta uma cena que sintetiza a suspensão seletiva de humanidade que qualquer guerra engendra: três soldados armados e de pé se acercam de duas mulheres e de um homem deitados sobre uma calçada. Um dos soldados parece estar prestes a chutar a cabeça de uma das mulheres, talvez para ter a certeza de que já está morta.

Ao som de uma música de Arvo Pärt "Silouans' Song", Godard articula, em *over*, um discurso que une textos seus e de outros, criando um quase-manifesto ético-estético no qual distingue os campos da cultura e da arte. Ele afirma que cultura pertence ao âmbito do que é norma, enquanto arte é parte daquilo que produz dissenso. E assim como é da natureza da regra suprimir a exceção, seria da natureza da cultura sufocar a arte. Embora essa distinção entre cultura e arte possa parecer extremada, o que está em jogo nela não é uma oposição cega entre uma e outra, mas uma dinâmica em que a arte desassossega e põe à prova o estabelecido pela cultura, alargando o que de fato conta nos acordos sociais vigentes.

No final do filme, já sem música ou texto, outra imagem aparece antes do escurecimento da tela, retirada da peça televisa de Samuel Beckett chamada *Ghost Trio*: um homem sentado e com a cabeça baixa segura um objeto em estado de espera sem fim. Referência à obra do escritor irlandês que parece apontar, paradoxalmente, para a fragilização do poder emancipador da arte em um mundo regido pela violência melancólica do consenso.

MOACIR DOS ANJOS

Les héritiers de Léon Gaumont présentent

12g-12g autoportrait de décembre

Avec : Geneviève Pasquier, Denis Jadot, Brigitte Bastien, Elisabeth Kaza
Image : Yves Pouliguen - Son : Pierre Alain Besse - Montage : Catherine Cormon
Musique : Part, Darling, Beethoven, Pirchner (ECM Records)
Réalisation : Jean-Luc Godard

1994 *JLG/JLG. AUTOPORTRAIT DE DÉCEMBRE* (JLG/JLG: AUTORRETRATO DE DEZEMBRO)

FRANÇA, COR, 35 mm E VÍDEO, 56'

Godard encena a própria solidão em sua casa, na Suíça, numa espécie de balanço de sua vida e obra. O cineasta revela fragmentos de seu mundo interior feito de sensações, afetos e reflexões, e termina escrevendo – sob a luz de um fósforo – desconcertantes palavras de amor.

JLG/JLG: Autorretrato de dezembro. De dezembro, simples e pontual assim. Dezembro: o último mês do ano, mas também o que antecede o começo de um novo – e não se deve esquecer que no calendário cristão ele é o mês do nascimento. Menos ainda que, ao longo do filme, o calendário republicano, criado na Revolução Francesa, e já usado por Godard em outras situações para propor o começo de um novo tempo, substituirá o cristão na marcação dos capítulos.

"Autorretrato, não autobiografia", o cineasta nos previne. Um autorretrato jamais é definitivo. Uma autobiografia sim. Ela fixa uma imagem, uma identidade, um autor, um "eu" que narra e um "mim" narrado. Godard vai mais longe: um signo gráfico separa as iniciais de seu nome, não uma preposição. Não se trata de JLG *por*, *para* ou *de* JLG. Não há nenhuma relação de autoridade entre um sujeito e um objeto a ele submetido, apenas uma sigla, uma *legenda*. É este o desejo do filme: deixar de ser sujeito, individualidade, autor com A maiúsculo, impressão digital para virar universal: aquele que existe e sobrevive na obra, a partir da obra e como sua legenda.

"Se há um JLG por JLG, o que quer dizer 'por JLG'?", ele pergunta a certa altura. E então responde: "Trata-se de paisagens de infância vazias e paisagens mais recentes, filmadas. Há 'país' em paisagem, e duas noções de pátria podem se depreender disso: uma pátria dada e uma pátria conquistada." E a essa referência, segue uma tela negra e então uma claquete: o cinema, a arte, como pátria criada, conquistada e habitada.

A paisagem e a ideia de pátria evocada por ela são centrais neste autorretrato. Particularmente a paisagem de Rolle, às margens do lago Léman, que é a um só tempo a da infância e a do exílio. Mas não se trata da vista de Rolle tal qual ela é, cidade situada em um espaço-tempo preciso, e sim de um lugar suspenso, esvaziado do comércio com o mundo – as paisagens filmadas são vazias e desabitadas. Num dos momentos mais tocantes do filme, Godard vaga por uma península no lago enquanto a banda sonora toca trechos de filmes de Ray, Rossellini e Barnet – é o cineasta habitado por filmes e habitando o mesmo espaço que eles. Ao declamar que a potência do espírito só existe quando se olha para o negativo de frente e apontar para a câmera, sua voz interpõe-se à de Eddie Constantine em *Alemanha 90* (1991) a dizer: "ó pátria amada, onde está você?." As paisagens convertem-se, assim, em metáfora para uma segunda pátria, cujos conterrâneos, desencarnados, falam a língua franca da arte e à qual se ascende apenas pela criação do espírito.

Ao lado das paisagens de Rolle, o espaço doméstico da casa é o segundo mais importante do filme. Trata-se possivelmente de um dos filmes mais solitários do cineasta. Não somente porque o vemos só, mas porque ele parece, aqui, ter abandonado qualquer tipo de troca com o mundo dos vivos. O espectador razoavelmente familiarizado com a obra de Godard já conhece, a essa altura, várias de suas personas e máscaras: o idiota, o desconstrutor de imagens e representações, o historiador profético; são personas assumidas em resposta e em diálogo com seu tempo histórico. Aqui, entre-

tanto, trata-se de uma retirada, um recolhimento. Na verdade, *JLG/JLG* é um filme habitado quase exclusivamente por mortos: Aragon, Diderot, Ovídio, Rossellini, Ray, Vigo, Dostoiévski. Como já dissera Deleuze a propósito de outro filme de Godard, trata-se de uma "solidão povoada". Povoada por palavras, imagens e sons de poetas, cineastas e músicos que também se encontram nessa terra estrangeira, lugar desconhecido e negativo da criação.

Mas há vivos em *JLG/JLG,* e entre eles Godard elege as mulheres. Mulheres de vários nomes, cegas ou Cassandras. A elas ele atribui o mais nobre posto do filme entre os vivos (os homens são brutos ou burocratas): fonte de saber do passado e do futuro. Elas enxergam o filme ainda não feito; apontam, em uma língua morta, para o renascimento na eternidade. A visão (ou sua ausência) é o ponto chave: cegas, elas não se deixam levar pelas aparências; visionárias, enxergam para além delas. Nos dois casos elas podem transitar entre tempos e realidades, vislumbrando e frequentando a outra pátria espiritual. Mas há uma em particular, cuja imagem não podemos jamais ver, nem em Rolle, nem no espaço da casa, mesmo sabendo que ela é tão indissociável da vida e do cinema de Godard ali quanto seria o som da imagem em Sonimage, a produtora que criaram juntos no passado. E é seu nome que responde, do lado de lá do mundo, ao chamado do cineasta quando ele, só, em casa, lê: "Enquanto a orquestra toca seu repertório fora de moda, entre a multidão banal eu a avisto. E você, divina, em silêncio, com os olhos semicerrados". E na trilha, uma voz interrompe: "Eu sou Anne-Marie". Se em *JLG/JLG* a pátria utópica é acessada sonoramente, é lá que ele coloca sua companheira, lado a lado, não de mortos, mas de amigos, daqueles para quem ainda tem perguntas.

PATRÍCIA MOURÃO

1995 *2 X 50 ANS DE CINÉMA FRANÇAIS*
(2 X 50 ANOS DE CINEMA FRANCÊS)

GRÃ-BRETANHA, COR E P/B, VÍDEO, 50’

No episódio francês da série patrocinada pelo BFI (British Film Institute) em comemoração ao centenário do cinema, reunindo cinematografias de diversos países e regiões, Jean-Luc Godard convoca o ator Michel Piccoli para colocar em discussão tanto o passado quanto o presente do cinema.

O que significa “celebrar”? O que está sendo celebrado? Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville desmontam e desnaturalizam os próprios conceitos sobre os quais se assentam as comemorações do centenário do cinema. Em vez de entregar ao BFI um filme histórico e celebratório, os diretores apresentam um rigoroso ensaio historiográfico.

Em *2 x 50 ans de cinéma français*, a discussão historiográfica dá o tom desde o início, na conversa entre Godard e o ator Michel Piccoli, então presidente da Association du Premier Siècle du Cinéma, responsável pelas comemorações do centenário do cinema na França. Por meio desse quase interrogatório, Godard desvela as implicações ideológicas da comemoração, que toma como ponto de partida a primeira sessão paga e pública promovida pelos irmãos Lumière. Celebra-se, portanto, o comércio cinematográfico, não a produção ou a fabricação de uma câmera. Essas e outras escolhas embasam o discurso oficial não só sobre o passado do cinema como também, e talvez sobretudo, sobre seu presente. Por que a celebração? O cinema não é célebre o suficiente? Ou não mais? As provocações lançadas por Godard desembocam na constatação: ninguém se lembra mais.

O esquecimento sobre a história do cinema francês, tornado coadjuvante no panorama cinematográfico atual, é o mote que irá conduzir a segunda parte do filme, na qual Piccoli contracena com jovens funcionários do hotel em que está hospedado. A todos lança nomes de artistas, diretores e filmes franceses, desconhecidos por seus interlocutores, que em contrapartida citam filmes e artistas contemporâneos do cinema norte-americano, como Arnold Schwarzenegger e *Pulp fiction*. Há um tom quase burlesco nessas encenações dos jovens personagens, ao mesmo tempo que se destila melancolia diante desse processo de esquecimento voraz e ostensivo. E mesmo Piccoli, um dos atores mais conhecidos e prestigiados do cinema francês, parece se perguntar até quando ele próprio será lembrado.

Esse média-metragem é realizado em meio ao período de elaboração por Godard da série *Histoire(s) du cinéma*, constituída por oito episódios produzidos entre 1988 e 1998, e com ela compartilha questões, obsessões e procedimentos. A ênfase na memória é central nos dois trabalhos, nos quais a história do cinema se entrelaça com a história do século XX e com a produção artística e literária de diferentes

períodos. Formalmente, a estratégia de colagem domina as duas obras, em uma sucessão de trechos de filmes, músicas, diálogos, fotografias, quadros, textos lidos e/ou superpostos às imagens, fusões, recortes, que provocam a todo momento o espectador para desvendar sentidos – e também inventá-los.

Enquanto os fragmentos fílmicos se concentram no período que vai do cinema dos primeiros tempos até meados do século XX, o cinema moderno do qual o próprio Godard faz parte não será tratado por meio de filmes, mas inserido no fluxo do pensamento cinematográfico, no exercício da crítica da imagem, compreendidos de forma ampla o suficiente para atravessar os séculos e abarcar do filósofo Diderot ao crítico Serge Daney. Nessa terceira e última parte de *2 X 50*, os últimos cinquenta anos do cinema francês surgem por meio dos rostos e das palavras (impressas e lidas) de críticos e críticos-realizadores como André Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette, Maurice Schérer/Éric Rohmer.

Na primeira imagem em movimento do filme, que se segue à reprodução da carta-convite do BFI aos diretores, uma personagem feminina, talvez enferma, entra em convulsão e desmaia diante de uma tela de projeção em branco. Na última imagem, que vem até mesmo depois da palavra "*Fin*", surge em primeiríssimo plano o rosto de Henri Langlois, um dos fundadores da Cinemateca Francesa, figura emblemática que condensa tanto o conceito quanto a prática da memória cinematográfica. Mais do que celebrar, é preciso preservar e conhecer imagens, sons e textos, escapando assim ao colapso diante da tela em branco.

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO

1996 *[ESPOIR/MICROCOSMOS]* (ESPERANÇA/MICROCOSMO)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 3' E 1'

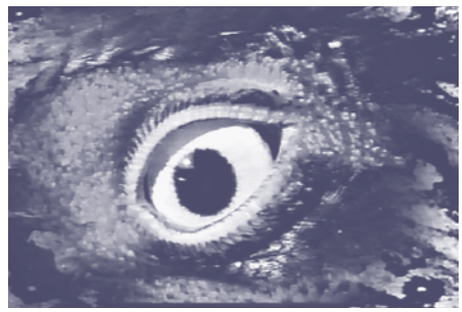
Com a chegada do vídeo, a prática da montagem como exercício filosófico torna-se, para Godard, sinônimo de exercício "muscular", ou seja, de treinamento associado a uma aparelhagem tecnológica e às possibilidades que ela traz. Esse treinamento gera pequenos estudos que são como "blocos de notas" do cineasta.

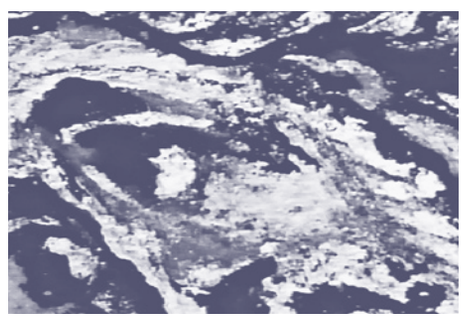
Espoir/Microcosmos é um dos exemplos dessa prática, uma pequena unidade de sentido que afirma a força criadora da associação de ideias pela montagem e o poder de sugestão das imagens enquanto potência de figuração. Os planos de um peru comendo formigas, filmados de forma inédita pela câmera miniatura dos cineastas de *Microcosmos* (*Microcosmos: le peuple de l'herbe*, Claude Nuridsany e Marie Pérennou, 1996), evoca a descrição de André Malraux dos homens vistos do céu como insetos em seu romance *L'Espoir*, escrito a partir de sua experiência como piloto na Esquadrilha Malraux, iniciativa militante contra os republicanos franquistas.

Mas, para chegar até a Esquadrilha, Godard parte não da presa, mas do predador: lembrando um condor, o peru evoca a Legião Condor, iniciativa alemã financiada para apoiar a ascensão de Franco. Ao tornar-se palavra, a imagem do animal puxa, portanto, outras palavras e, consigo, outras imagens: planos de aviões de guerra sobrevoando o céu. A "esperança" do título do livro de Malraux ecoa, então, como uma indagação sobre a própria questão da relação conflituosa entre dominadores e dominados, em que a figura da dominação emerge como uma questão de escala.

O resultado dessa composição em rede, que se apresenta como um jogo de livre associação em progressão linear, é um choque e um amálgama entre o mundo natural, selvagem, e o mundo social e histórico dos homens. Tal é a alquimia que as passagens de imagens em Godard podem produzir. Esse pequeno exercício permite, por sua concisão, vislumbrar de forma clara as dinâmicas que animam, sobretudo, *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), cuja "montagem" é muito mais vertiginosa e arborescente.

TATIANA MONASSA





1996 *FOR EVER MOZART* (PARA SEMPRE MOZART)

FRANÇA, COR, 35 mm, 80'

Um grupo de atores vai a Sarajevo para montar uma peça de Musset. Lá Godard encena a guerra como teatro do absurdo. Em paralelo, um cineasta trabalha no seu filme, *Bolero fatal*, e precisa lidar com as contradições do cinema: arte e ao mesmo tempo comércio ordinário.

A primeira cartela de *Para sempre Mozart*, "36 personagens à procura da História", sugere a necessidade de estabelecer uma relação real e efetiva deles com seu tempo e o seu absurdo. Assim, os próprios personagens se tornam seres históricos e, no caminho para Sarajevo, são aprisionados por soldados. A impotência do cinema frente à guerra, grande questão do cinema moderno, volta aqui como um painel terrível de ações divorciadas da razão. O filme parece perguntar: apesar de impotente, o cinema tem algum papel frente à guerra? Qual? Se Goya para Godard é a chave para esboçar uma resposta, é porque o pintor abriu mão de uma representação da guerra (coisa que a organizaria em termos racionais – entre vencedores e derrotados), preferindo um retrato insano de mortos e assassinos.

Na aposta godardiana, *Para sempre Mozart* é um filme também sobre o cinema como ato de civilização que existe nas tramas de um impasse incontornável. Ou ele é crítico da barbárie ou corre o risco de se transformar em mero espelho dela. O caminho é difícil e cada gesto do filme revela ao mesmo tempo o fracasso e a grandeza do cinema, igualmente implicados no seu esforço de auto negação, dialetizado pela criação de uma forma difícil, árdua.

Árdua, mas melodiosa. Godard faz uma conjugação de elementos visuais ou textuais – variáveis, complexos – para exprimir ideias acerca dos assuntos que o obcecam: cinema e guerra. Mozart então, para além do paradigma do artista, se torna também criador análogo: em Godard, como em Mozart, o dualismo temático. O ritmo enriquecido por pausas em estruturas com temas simples ao invés das longas melodias. A harmonia de Mozart é semelhante, também, à montagem de Godard, ambas verticais: uma melodia acompanhada por acordes ou progressões harmônicas lentas, que vão de um ponto ao outro por um longo processo de encadeamento.

Frente ao automatismo da ideologia, a complexidade da forma e o inferno de sua criação. O filme, portanto, vai dar na filmagem de *Bolero fatal* em uma praia. "O que fazer, qual a câmera?" é a pergunta primordial do assistente. Frente ao real, o ato do cinema surge como indagação. O personagem do diretor não quer a representação. Ele tem o mundo (o vento, a chuva, o mar) em ebulição, mas a atriz insiste em representar para a câmera um texto sem coração. Se um diálogo entre diretor e assistente cita John Ford, é porque o diretor americano conformava o que estava prescrito no papel (no roteiro) ao que estava inscrito no real (nos atores, na natureza). Essa dialética fordiana é a tarefa de Ulisses do cineasta. Como conformar uma ideia esboçada à matéria tortuosa do real? Cabe ao cineasta em seu ofício fazer uma radical negação. Negação de quê? Do poder mistificador da imagem que dissimula sua violência. É nos vetores dessa negação que o cineasta tenta extrair do cinema um "sim". Um "sim" difícil, quase impossível, que leva a atriz de *Bolero fatal* à exaustão.

Conflito mozartiano, portanto. É sabido que Mozart reclamava que os cantores não atuavam corretamente. Ele dizia que nos recitativos os cantores queriam cantar as notas escritas, quando na verdade deveriam buscar o canto. Como muitas vezes não conseguiam fazer como ele gostava, o próprio Mozart expurgava a parte, alegando que preferia não ouvir a ária mal cantada porque ela comprometeria a dramaticidade da ópera, chamando os cantores de incompetentes. O compositor ficava frustrado quando isso acontecia, alegando que sua obra ficava mutilada. Um paralelo significativo, pois Mozart, como personagem de Godard, é o último a entrar em cena.

O compositor austríaco é evocado não só como criador obstinado (insatisfeito com a execução das suas peças que nunca se dão exatamente como previsto na ideia original),

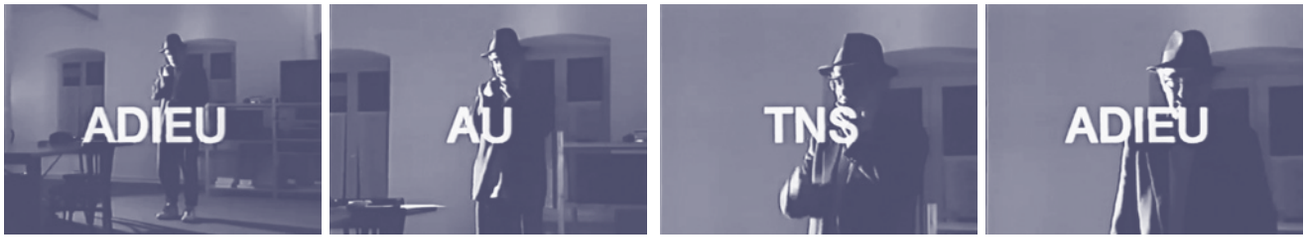
mas como artista que opõe sua arte à cultura e logo se vê hostilizado por ser exceção ("muitas notas", alguém diz). Também aqui Marivaux é evocado como citação. Dramaturgo de exceção, visto como problema por Voltaire e pela tradição da *comédie française*, por ser "complexo demais" e, logo, um problema. O personagem-cineasta e seu filme em *Para sempre Mozart* são hostilizados por uma plateia que não quer poesia, recusa filme em preto e branco, mas quer "ver peitos". O confronto é drástico. Para Godard, a intervenção histórica do artista é afirmar a arte frente à cultura, uma máxima godardiana já conhecida. Godard e seu personagem cineasta em *Para sempre Mozart* estão ao lado de Marivaux e Mozart. Esse embate entre a exceção e a regra tem uma dinâmica histórica. E a verdade histórica de Godard é a absurdidade de um mundo regido pela violência – da guerra e do capital. A guerra como teatro do absurdo, o cinema em uma tensão inconciliável entre o comércio ordinário e a criação difícil.

FRANCIS VOGNER DOS REIS

1996 *ADIEU AU TNS* (ADEUS AO TNS)

FRANÇA, COR, VÍDEO, 7’

Este vídeo é uma “carta filmada” que Godard endereçou ao TNS, o Théâtre National de Strasbourg, instituição onde desejou trabalhar, sem sucesso. Decepcionado, Godard lê um poema de sua autoria em que evoca sua amargura.



Enviado aos membros do TNS – o Théâtre National de Strasbourg, fundado em 1968 e composto por uma companhia teatral e uma escola de arte dramática –, este vídeo é uma “carta”, uma mensagem relacionada à vida privada de Godard. Por isso nunca foi lançado e continua pouco conhecido até hoje. Nos anos 1990, o cineasta procurava espaço em instituições culturais francesas. Candidatou-se a uma cátedra no prestigioso Collège de France e apresentou projetos a estabelecimentos públicos como a Fémis (escola de cinema) e o TNS. Todas essas iniciativas fracassaram.

Godard aparece lendo um longo poema de sua autoria que fala da decepção com a recusa do TNS. A leitura ocupa os três planos do filme, em enquadramentos cada vez mais fechados. Entre um plano e outro, a tela fica escura e ouvimos Godard caminhando até a câmera para mudar o enquadramento para o plano seguinte.

De pé, vestido com desleixo, ele sussurra o poema com rimas. A enunciação monocórdia é ritmada pelo contínuo balançar do corpo, numa imagem perturbadora que lembra ao mesmo tempo uma criança recitando, um autista e um trovador. As palavras são de lamento. Godard se desqualifica – gesto que remete ao masoquismo presente em sua obra –, denominando-se “refugiado sem domicílio”, “o outro idiota [referência ao personagem de Dostoiévski] que pena para enfileirar três palavras”.

À frustração artística se soma uma decepção amorosa, pois no poema o cineasta se diz “um viajante que perseguiu uma princesa”, referência à jovem atriz Bérangère Allaux (ex-aluna do TNS), que havia trabalhado com ele em *For ever Mozart* (1996) e que repelira todas as suas investidas. Não por acaso, a melodia lenta de um bandoneon – instrumento vinculado ao tango e, consequentemente, à desilusão amorosa – enfatiza a melancolia.

Estamos diante de um filme pouco comum, pois aborda a vida pessoal do realizador, que se mostra de modo igualmente inusitado: desarmado e completamente só, Godard desconcerta pela coragem de se expor despido da habitual mordacidade.

ALEXANDRE AGABITI FERNANDEZ

PLUS OH ! (MAIS OH!) 1996

FRANÇA, COR, 35mm, 4'

A partir da encomenda de um videoclip e para a canção "Plus Haut" de France Gall Godard convoca imagens variadas da história do cinema e da pintura, e as agencia de modo próximo ao adotado nas *Histoire(s) du cinéma*, com alguns procedimentos estilísticos aparentados.

Um clipe musical? "Faço filmes por encomenda como os pintores pintavam quadros por encomenda." Godard não se fez de rogado: convidado pela cantora France Gall, encontrou tempo e produziu, em 1996, um antepasto breve e irônico ao seu *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), no qual trabalhava obsessivamente. Entram em cena Manet, Leonardo da Vinci, Goya, Marlene Dietrich, Charles Chaplin, Nicholas Ray, Jean Cocteau e até Walt Disney, unidos pela sutura própria da poética do diretor. O contraponto é radical: uma canção melosa do falecido Michel Berger à sua musa, France Gall. A materialidade da história e a alienação do espetáculo.

Talvez a ideia tenha sido exatamente esta, inserir uma descontinuidade no fluxo de consumo televisivo e testar o projeto maior – afinal frustrada, pois o clipe só foi ao ar uma única vez, na emissora de TV M6, por problemas com direitos de imagens. Jean-Luc conta que France a princípio não gostou, mas terminou afeiçoando-se. O clipe fez a diferença, conta o diretor, pela "dissociação entre som e imagem, tornando mais audível o primeiro e mais visível o segundo". A arte, disse à cantora, não vê, metamorfoseia; o amor não pensa, metamorfoseia; e o cinema não fala, metamorfoseia.

Alguns resíduos do banco de imagens godardiano ressurgem: a grua em contraluz, filmada no Zoetrope Studios em 1981 e utilizada em *Une bonne* à *tout faire* (1980); o belíssimo plano em *slow motion* tirado de *Ivan, o terrível*, que encerra o magnífico *Dans le noir du temps*, de 2002.

A ironia fica por conta do *Plus Oh!* – o nome da canção é "Plus Haut" –, mas quase todas as rimas se apoiam no "o". O clipe reage cravando um "Oh!" em cada uma delas, até no close cerrado da boca de France Gall, que arremata: "*Il m'emmène sur luiiii*" (na imagem, um plano evanescente de uma mulher nos braços do amante). Muitos viram nessa montagem uma desconstrução proposital "em primeiro grau". Consta que France Gall dirigiu ela mesma outro clipe para a canção, à luz da interdição de "Plus Oh!".

JOÃO LANARI BO

1988-1998 *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* [HISTÓRIA(S) DO CINEMA]

FRANÇA, COR E P/B, VÍDEO, 264' NO TOTAL

Série em oito episódios organizada como uma ampla meditação, a um só tempo, sobre a História do Cinema e a História do Século XX, a partir de um conjunto variado de imagens (cinematográficas, pictóricas, fotográficas) e sons, reorganizados pelo cineasta num fluxo de pensamento em voz alta.

Filme monumental de quatro horas e meia em oito capítulos, *História(s) do cinema* abre o caminho para o último período da obra de Godard. Música, fotografia, pintura, gravura, escultura, literatura, arquivos, filosofia, poesia, discurso, história e cinema: tudo é montado e mixado ali. De uma beleza extraordinária, o filme faz História com e pelo cinema, em uma forma absolutamente inédita, produzindo um efeito apocalíptico e dando uma visão desesperada de todas as coisas. A imagem e a banda sonora provocam o retorno de tudo o que o tempo reprime de dor e de injustiça, permanecendo para sempre no sofrimento. Na superfície da tela, emerge tudo o que escapou nas trevas da História, na escuridão do tempo. Nesse contexto, a figura da perseguição tem uma abrangência estética e política.

Os mitos que o cinema fabricou foram, não por sua vontade, projetados e atualizados no real. O que o cinema, infância da arte, prometia, agora se volta contra o real e contra o próprio cinema. Sua força se transforma assim em dor e fraqueza. O que resta dela em *História(s)* não pode salvar nada, pode apenas lutar contra o esquecimento. Tal é a "fraca força messiânica" (Walter Benjamin) que resta ao cinema. Ela é precisamente a possibilidade de fazer com que as imagens retornem, como se faz com que os mortos retornem. A força que resta ao cinema, a da montagem ("uma ressureição da vida" segundo ele), nunca existiu verdadeiramente, e o que ele chama de "o dizer próprio ao ver" nunca pôde se completar de fato. No entanto, se a montagem não pode salvar ou ressuscitar os mortos, ela pode trazê-los de volta à imagem, e assim "salvar a honra de todo o real" [1A, 32'40" – 32'55"].

Com exceção de algumas passagens do filme, todos os seus fragmentos, visuais ou sonoros, são arrancados de seu contexto, desenraizados. Godard aplica um preceito enunciado por Bresson em suas *Notas sobre o cinematógrafo*: "Aproximar as coisas que nunca foram aproximadas e que não pareciam predispostas a sê-lo" (trad. bras., São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 44). A dispersão é um gesto assumido pelo cineasta, mas ele não se opõe à recorrência de certas imagens, certos sons e certas palavras, que são como obsessões. Sem fôlego, mulheres e homens correm, caem, levantam-se, caem novamente e morrem; fugas, perseguições e quedas são a regra, e a figura da perseguição está longe de ser acessória em *História(s)*.

A dispersão está associada a um fenômeno de escansão que produz o efeito perturbador de um despedaçar permanente e de um eterno retorno às mesmas figuras; todo socorro se torna então impossível. O método do historiador/cineasta não é o da sucessão cronológica, mas o da dispersão. Toda espera cronológica é um erro. O próprio título do filme é objeto de um mal-entendido, pois não se trata de uma história do cinema, mas de História(s) contadas pelo cinema. O cinema é aqui um sujeito: *cogito ergo video*, penso logo vejo. Dito de outra maneira, o pensamento de Godard não existe independentemente do que se produz na tela, nessa forma cuja ordem é a desordem, a dissonância. Essa unidade no esfacelamento não é experimentação formal, mas pensamento audiovisual, uma escrita em sintonia com seu objeto.

Tudo no filme de Godard é tratado como material de arquivo, provas e testemunhos. A aproximação entre ficções e materiais de arquivo corresponde a uma concepção da História que não pretende estabelecer uma hierarquia segundo a natureza das provas deixadas pelo tempo. Godard não concebe a História como algo constituído de um núcleo duro, estático e homogêneo, mas de elétrons desconectados que são o que, na física, se chama de "força fraca". Essa força fraca é para ele a própria matéria da História, de tudo o que vaga para sempre na escuridão do tempo e não pode esperar por uma libertação. Forças, porque a regra são as catástrofes e as injustiças. Fraquezas, porque dizem respeito às vítimas, aos oprimidos de todos os tempos. O único alívio possível para essas errâncias eternas é o de serem tiradas do esquecimento. Em *História(s)*, as coisas permanecem dispersas e

não há qualquer remédio contra as perseguições e as injustiças. Nesse contexto, não surpreende que as perseguições e injustiças de que são vítimas os amantes de Ray, Mizoguchi e Lang, entre outros, inervem a tela de *História(s).*

As passagens articuladas ao redor de fugas, quedas, assassinatos e resgates impossíveis são muito numerosas. Alguns exemplos permitem que se veja de que modo é agenciada essa mecânica infernal de perseguições incessantes. *They live by night* (Nicholas Ray, 1948) [4A, 21'25" – 24'20"], história de dois amantes muito jovens que são capazes de morrer por amor, vivendo-o numa corrida desesperada contra a ameaça de gângsteres e da polícia, é uma figura fundamental de *História(s)*. Bowie é abatido pela polícia enquanto Keechie leva seu filho. Godard filma o último olhar de Keechie em câmera lenta, ampliando assim o alcance do filme de Ray e de seus mártires. Em outro momento [1A, 4'16" – 7'34"], é um cruzamento entre os planos da caça aos coelhos em *A regra do jogo* (Renoir, 1939) e os da perseguição dos amantes de Mizoguchi (*Os amantes crucificados*, 1954). Os coelhos são abatidos, e os amantes, crucificados. O filme de Renoir e seus coelhos massacrados tornaram-se, no filme de Godard, ícones ao mesmo tempo da barbárie e da resistência. Visualmente, os amantes se substituem aos coelhos. Godard prolonga a metáfora de Renoir e seu alcance histórico.

Essas são imagens de ficção, e os *raccords* entre imagens de arquivo e ficções constituem de fato uma das grandes singularidades do filme; por exemplo, em uma constelação do capítulo 2B [3'55" – 4'44"], em que Godard está estupefato, paralisado diante do que ocorre frente a ele, diante dessas corridas desenfreadas de mulheres sobre a *Sinfonia em três movimentos*, de Stravinsky: de Jennifer Jones em *Duel in the sun* (Vidor, 1946), com as mãos ensanguentadas, mãos que ela afunda na terra, da corrida de Amy Irving em *The fury* (De Palma, 1978) à de Anna Magnani em *Roma, cidade aberta* (Rossellini, 1945) ou à de Shirley MacLaine, amedrontada, em *Some came running* (Minnelli, 1958). Assassinada Shirley MacLaine ao se jogar em frente àquele que ela ama para protegê-lo, assassinada a jovem mulher de *A fúria,* assassinada Anna Magnani que corre na direção de quem ama. Todas essas imagens se entrechocam como acidentes visuais no coração da imagem de Godard, que permanece ali boquiaberto e de olhos arregalados, e a série termina com um plano de Marguerite no *Fausto* (Murnau, 1926), que afunda na neve, inteiramente coberta de preto, como uma Madona de luto. Essas imagens de ficção se afinam formal e ritmicamente às imagens de arquivo.

Outra constelação [3B, 7'39" – 8'33"] dá a ver com eloquência esse prolongamento entre as imagens de ficção e

as imagens de arquivo. Ela é escandida por palavras que, no contexto, são ao mesmo tempo uma oração e uma ordem: "igualdade e fraternidade entre o real e a ficção". Esse preceito se aparenta ainda mais a uma palavra sagrada porque precedido pela última frase de Jesus em *O Evangelho segundo São Mateus* (Pasolini, 1964): "Veja qual deve ser a oração de cada dia" [3B, 7'36"]. Mas não compreendamos mal essa fórmula, o que está em jogo na ficção não salva nada no real, trata-se de formas que respondem umas às outras.

A imagem que liga todas as corridas e todos os perigos é a de Antoine Doinel, que corre na praia na última sequência de *Os incompreendidos* (Truffaut, 1959). No início, Doinel corre da esquerda para a direita, com um efeito de saltos, e a tela se divide em dois, seu semblante perdido preenchendo a porção direita do quadro. O plano seguinte mostra uma corrida no sentido inverso, a dos amantes de *You only live once* (Lang, 1937), que fogem na floresta. Sylvia Sidney cai e Henry Fonda a toma nos braços antes que se retorne à corrida de Doinel, que entra em uma alternância muito rápida com o rosto de Ingrid Bergman atrás das chamas, em *Giovana d'arco al rogo* (Rossellini, 1954). Doinel parece querer salvar Joana, mas um plano negro interrompe a alternância, retomada com James Stewart tentando salvar Kim Novak do afogamento em *Vertigo* (Hitchcock, 1958). No centro do quadro, imagens documentais aparecem de maneira tão furtiva que quase não são vistas. São militares, alguns deles palestinos, e o rosto de uma criança asiática. Os dois termos essenciais da oração/ordem se inscrevem sobre a imagem de Godard: "entre o real e a ficção", antes de voltar para Doinel, que não corre mais.

Não são as narrativas dos filmes de ficção que se dobram ao real, mas as formas: "Não foi a Guerra da Espanha que nos deixou sobressaltados, mas a fraternidade das metáforas", diz Godard ao falar de *L'Espoir*, de Malraux. E as formas aqui são fugas em todos os sentidos e salvamentos impossíveis. A série termina com a parada na corrida de Doinel, seu abandono, pois, como tudo em *História(s)*, não há nenhuma redenção, nenhuma reconciliação, nenhuma esperança. Godard mostra que o cinema é potência de resistência e que poderia ter uma incidência real sobre o mundo; mostra que os filmes deram a ver, e resistiram, mas o cinema não salvou nada. *História(s)* tampouco salva qualquer coisa. O filme provoca uma convulsão na tela desarticulada pela reemergência dos planos com os quais Godard compõe sua visão da História. Essa reemergência é uma luta contra a recuperação. Relembrar é justamente a "fraca força messiânica" de um cinema que Godard concebe em sintonia com a "tradição dos oprimidos" (Walter Benjamin), a história dos sofrimentos que nada pode redimir. Não se pode fazer sua história, a única possibilidade é a de lutar contra o esquecimento.

CÉLINE SCEMAMA

[Traduzido do francês por Lúcia Monteiro]

1998 *THE OLD PLACE* (O VELHO LUGAR)

ESTADOS UNIDOS, COR, VÍDEO, 47'

O desenrolar do diálogo, em voz *over*, dos dois diretores, associado a um conjunto heterogêneo de imagens e sons das mais diversas procedências, propõe uma desconcertante interpretação da encomenda feita pelo Museu de Arte Moderna de Nova York de um vídeo a respeito do lugar da arte no fim do século XX.

Além do questionamento sobre a situação da(s) arte(s) na passagem do século, *The old place* abre lugar para uma interrogação, de tonalidade elegíaca, sobre o estatuto da arte e, de modo mais amplo, da imagem no mundo – sem utopias – contemporâneo.

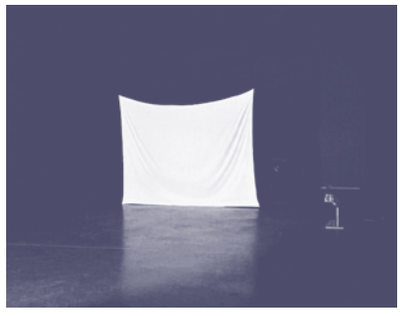
Essa interrogação se desenvolve por meio do que a dupla de diretores denomina, no curso do vídeo, de "exercícios de pensamento artístico". Ou seja, por meio da justaposição dinâmica das matérias de expressão e da progressão, sinuosa e enigmática, dessas justaposições, que se encontram na base da composição poética das figuras de pensamento que a obra propõe.

Instigantes relações são estabelecidas – de modo sempre diferenciado – entre reproduções fotográficas de pinturas e esculturas, trechos de filmes documentários e de ficção, noticiários televisivos, trechos de obras musicais, sons da natureza, de ambientes urbanos ou domésticos, palavras escritas diretamente na tela e aquelas enunciadas, de modo contido e sutil, pelas vozes de Anne-Marie Miéville e Jean-Luc Godard.

Destaca-se, ness e âmbito, a função interrogativa das vozes em dialogo frente às imagens a elas associadas, o uso recorrente de reproduções fotográficas de máscaras e de rostos esculpidos na pedra, das mais diversas origens, no movimento da alternância entre sequências de imagens. E mais do que em qualquer outra obra anterior da dupla ou de Godard, é notável, neste tocante vídeo-ensaio, o papel central desempenhado pelas sobreimpressões entre imagens sucessivas na ordenação da passagem, em cadeia, das representações visuais na tela.

A discussão proposta é historicamente situada no quadro geral de evolução das nossas sociedades. É inicialmente questionada a espetacularização visual dos massacres envolvendo múltiplas comunidades humanas no final do século passado. É, por exemplo, problematizada a tentativa de conferir aura artística à documentação fotográfica de ocorrências bárbaras do final dos anos 1990, tal como o genocídio étnico na Bósnia. Uma curta sequência evoca, de modo extremamente elíptico, o fracasso das utopias revolucionárias do século.

Além da afirmação, subliminar, da necessidade de uma moral estética na lida com a representação de acontecimen-



tos da história contemporânea, *The old place* aponta para a importância de uma abertura do olhar ao entorno visual, aparentemente banal, de instantes quaisquer do cotidiano que não sabemos ver.

Na sequência "A infância da arte", que constitui o discurso do método central deste vídeo-ensaio, afirma-se que o pensamento artístico se inicia com a "invenção de um mundo possível". A invenção desse mundo, no caso da obra em questão, exige uma abertura para esse visível não visto na textura mais íntima do cotidiano, na trágica história das massas e na melancólica trajetória da imagem no século XX, fadada, no apagar do século, a servir de suporte a mensagens publicitárias. Contrariamente, na sequência citada, que dialoga com o ultimo episódio de *Histoire(s) du cinema*(1988-1998), intitulado, "Os signos entre nós", é exaltada a fecundidade heurística da arte da montagem, a sua capacidade de aproximação de representações visuais que remetem a realidades humanas e históricas heterogêneas, entre as quais algum tipo de parentesco visual, entretanto, é suscetível de ser estabelecido.

Parafraseando o que dizia em 1918 o poeta francês Pierre Reverdy, próximo dos pintores cubistas: "quanto mais distantes e justas forem as ligações das duas realidades, mais a imagem será forte – mais ela terá poder emotivo e realidade poética". Assim concebida, pura criação do espirito, a imagem é forte não porque seja brutal ou fantástica, mas porque a associação das ideias é longínqua e justa.

HENRI ARRAES GERVAISEAU

2000 *DE L'ORIGINE DU XXIe SIÈCLE* (DA ORIGEM DO SÉCULO XXI)

FRANÇA/SUÍÇA, COR E P/B, VÍDEO, 15'

Comissionado pelo Festival de Cannes no ano 2000 para comemorar o início do segundo século do cinema, *De l'origine du XXIe siècle* opta por associar, em edição vertiginosa, imagens de filmes ficcionais a outras que documentam atrocidades do século XX, adicionando áudio que combina textos distintos.

De l'origine du XXIe siècle prospecta o século que então se iniciava voltando-se para o que findava, como se naquele já se anunciassem as engrenagens futuras do mundo, atravessadas por continuada violência entre povos e indivíduos. Articulando imagens ficcionais e documentais produzidas ao longo do século XX, Godard replica prática construtiva comum a vários de seus filmes do período.

Não por acaso, muitas de suas sequências são de novo vistas na primeira parte do filme *Notre musique*, feito quatro anos mais tarde e interessado em questões semelhantes. Em sua quase totalidade, são imagens de opressão, desolamento, morte e humilhação, pontuadas por poucas em que se vislumbra alguma redenção ou alívio. Mesmo em uma dessas ocasiões, as frases ditas em simultâneo frustram qualquer esperança no porvir do mundo, associando a felicidade não a um bem-estar, mas a uma sensação de amargura. O olhar retrospectivo do cineasta define alguns marcos temporais que recuam e avançam ao longo do filme: 1990, 1975, 1960, 1945, 1930 e 1915. Essa datação coincide com a proposta pelo historiador inglês Eric Hobsbawm em seu livro *Era dos extremos*, no qual define o século XX como um século "breve", vinculando seu início à Primeira Guerra Mundial e seu término ao desmanche do bloco comunista.

A mistura desconcertante entre sequências pinçadas da história do cinema e outras selecionadas de registros filmados de acontecimentos reforça a crença de Godard na capacidade de a ficção afirmar certezas e na indefinição de sentidos que ronda esforços documentais. Sem impor hierarquias fixas entre os dois campos, ele sugere que, seja qual for sua origem, imagens podem servir a incessantes disputas pelo direito de narrar o que se vive. Valendo-se da música do compositor alemão Hans Otte e de citações de artistas e pensadores de várias épocas, o cineasta esboça uma historiografia torta que fratura entendimentos assentados sobre os laços que unem fatos e gentes.

MOACIR DOS ANJOS

ALAIN SARDE et RUTH WALDBURGER présentent
SELECTION OFFICIELLE
CANNES 2001
ÉLOGE
DE
L'AMOUR
DE JEAN-LUC GODARD
BRUNO PUTZULU CECILE CAMP JEAN DAVY FRANÇOISE VERNY dans "ELOGE DE L'AMOUR"
photographie CHRISTOPHE POLLOCK JULIEN HIRSCH son FRANÇOIS MUSY CHRISTIAN MONHEIM un film de JEAN-LUC GODARD
produit par AVVENTURA FILMS PERIPHERIA ARTE FRANCE CINEMA VEGA FILM DFI TSR avec la participation de CANAL PLUS
www.argoselection.com

2001 *ÉLOGE DE L'AMOUR* (ELOGIO AO AMOR)

FRANÇA, COR E P/B, 35 mm E VÍDEO DIGITAL, 94'

Edgar tem um projeto artístico sobre o amor, no qual pretende mostrar a vida de três casais de gerações diferentes. Tentando solucionar a crise criativa que atravessa, vai ao encontro de Ela, mulher intensa e sofrida que o conhecera e impressionara dois anos antes. Mas ela não topa entrar no projeto.

Godard nunca teve medo de se expor em seus filmes, patenteando sua pre-disposição, sua necessidade mesmo, de dialogar com o "outro abstrato" (espectador) por meio do cinema. Em *Éloge de l'amour* ele propõe uma conversa íntima, beirando o confessional, que confere ao filme uma fragilidade um tanto rara dentro da sua obra de cunho mais ficcional. Sentimos estar diante de uma obra em crise (daí sua natureza fragmentária e contraditória), que busca abertamente compartilhar suas dúvidas, incertezas e inseguranças. Isto aproxima o cineasta de *Éloge de l'amour* do personagem Godard de *Après la réconciliation*, dirigido por sua companheira Anne-Marie Miéville e filmado na mesma época. Logo que o filme começa, somos impelidos a um debate que é ao mesmo tempo pessoal e universal.

Edgar está em crise criativa: seu projeto artístico (uma ópera, uma cantata, um filme, uma novela) tem a ver com a história de três casais: jovens, adultos e velhos. Cada casal tem a ver com um dos quatro momentos do amor: encontro, paixão física, separação e reconciliação. Ele diz: "Com os jovens é evidente. Passamos por eles na rua e dizemos: são jovens. Com os velhos é a mesma coisa. Antes de tudo pensamos: olhe lá um velho. Mas com os adultos é menos óbvio. Eles precisam de uma história". A crise se instala porque Edgar não sabe contar essa história, por falta de interesse ou, o que é mais provável, por pura inaptidão. No entanto, para que o projeto não morra, ele precisa ter as três idades. Isso o leva a uma paralisia criativa, o que em Godard significa paralisia da vida. Edgar está absorto e perdeu contato com o mundo. Ele teoriza, mas não vive. Vinte anos antes, em *Passion*, Jerzy Radziwilowicz dizia a Isabelle Huppert que para criar era necessário viver. Talvez por isso só será possível alguma transformação em Edgar a partir de seu encontro com Ela (nome da personagem interpretada por Cécile Camp).

O que nos leva à cena que me parece o epicentro do filme. Ela e Edgar cruzam parte de Paris a pé, madrugada adentro. Ele quer incluí-la em seu projeto, mas ela resiste. Já é de manhã e eles estão sob um viaduto que cruza o Sena. Ela finalmente o pergunta sobre o projeto e ele responde que este não encontra o seu caminho:

– Que caminho?, Ela indaga.
– Aquele que leva da infância à velhice.
– Você faz referencia à idade adulta?
– Se você quiser.
– Posso estar enganada, mas penso que você não tem filhos.
– Você tem razão. Eu vivo só. E você?
– Eu tenho um menino de três anos.

Paro por aqui com o diálogo, mas creio que ele traz o essencial do que Godard queria dizer com o filme. Nesse plano de 2' 35'', vemos Edgar e Ela de costas, numa conversa tão dolorosamente íntima que às vezes é preciso obstruir a fala com o som de um carro que passa. Estamos diante de um acontecimento único: o nascimento de um amor e seu inevitável fim. Está tudo ali. O que distancia os amantes é também o que os une. É difícil colocar em palavras o que acontece. É ao mesmo tempo a assimetria do quadro que põe os dois atores no canto inferior direito valorizando o concreto das paredes pichadas em detrimento do rio que corre abaixo, a voz doce e calma contra os ruídos de uma grande avenida, a conversa conduzida por perguntas íntimas em meio a divagações reflexivas, a relação intrínseca entre o indivíduo e o coletivo. O plano termina quando Ela diz "Eu concordo com você". O som desaparece em *fade* e ficamos por um breve instante em silêncio até que a entrada de *L'Atalante* na banda sonora nos leva para a tela preta. Antes da cena terminar, ainda a veremos sussurrar na orelha de Edgar algo inaudível e ele evocar a guerra entre romanos e gauleses ocorrida ali. No fim desse encontro, sentimos ter passado pelos quatro momentos do amor.

O último contato entre os dois será por telefone. Ela é vista à mesa, em silhueta, na penumbra, enquanto conversa com Edgar. A cena é iluminada em belíssimo *chiaroscuro*, e

nossa atenção se concentra na voz de Cécile Camp, uma das mais tocantes do cinema recente – ao mesmo tempo forte e angustiada, de uma rouquidão sofrida e sensual que evoca Piaf ou Dietrich. Essa mesma voz dirá, ou já disse, que "a medida do amor é amar sem medida". Após algumas tentativas de se despedir, ela acaba desligando o telefone (essa será a última vez que ouviremos sua voz no filme). O que teria acontecido se Ela não o desligasse, nunca saberemos. O que sabemos é que aquele será seu gesto final.

No entanto, o filme ainda nos reserva uma reviravolta surpreendente: o *flashback* (o passado em cores e o presente em p/b como já havia feito Otto Preminger em *Bonjour tristesse*). Com esse procedimento, Godard oferece uma segunda chance a seus personagens: eles se encontram de novo, o que os possibilita reviver e ampliar sua história. Assim, é provável que Edgar tenha apreendido algo em seu convívio com Ela e possa dar enfim seu passo em direção à vida (História). E a vida (mesmo com todo o horror frente à ela) é a soma de amor e trabalho. É provável também que a voz dela continue a reverberar, mesmo no silêncio. O filme é um empurrão para a vida!

LUIZ PRETTI

2002 *DANS LE NOIR DU TEMPS* (NO BREU DO TEMPO)

GRÃ-BRETANHA/FRANÇA, COR E P/B, VÍDEO, 10'

Encomendado pela Exposição Nacional Suíça de 2002, este curta usa o procedimento da colagem – de cartelas, pinturas, trechos de filmes, músicas e textos em voz *off* – para abordar o fim de tudo, a morte de cada elemento que constitui a vida.

Realizado na virada do milênio, quando os espíritos se aguçam, este curta integra o longa coletivo *Ten minutes older: the cello* – mas se destaca na singularidade do universo godardiano: um filme-poema, construído com suspiros e interrupções, "epifanias" na leitura de Nicole Brenez. A virada talvez tenha sido pretexto para um exercício, digamos, romântico, quase sentimental de um diretor que se notabiliza pelo distanciamento crítico: os dez minutos da metragem, estipulados pelo produtor, são ordenados pela senha introdutória "os últimos minutos de...". Memórias sentimentais, configuradas na premência do tempo, enunciam o que seriam os últimos sopros, as últimas centelhas, diante das entidades que nos governam:

últimos minutos da juventude, da coragem, do pensamento, do imprescritível, do amor, do silêncio, da história, do medo, do eterno, do cinema. Por fim, a última visão.

Logo na introdução, poesia em forma de diálogo: "por que a noite é escura?", pergunta uma jovem, banhada pela luz intermitente de uma lareira. "Talvez o universo tenha sido jovem como você", responde o interlocutor, "e o céu todo brilhante". E completa: "o mundo ficou mais velho; quando olho o céu entre as estrelas, só vejo o que desapareceu". As estrelas são pontos de luz que remetem a uma fonte luminosa e brilhante: a razão. O tempo traz a obscuridade, que permeia as existências e transfigura os valores. Os breves e fulgurantes fragmentos escolhidos por Godard costuram a poética desse percurso: imagens de sua lavra, *Viver a vida*, *Rei Lear*, *Le petit soldat* e *Made in U.S.A*; homenagens radiantes, O Evangelho segundo São Mateus e Ivan, o Terrível; e registros anônimos de cenas de guerra e campos de concentração.

Os últimos minutos. Resta um sabor de infinitude, na premência do fim, um fim que nunca chega neste curta. A história é uma colagem infinita de imagens. A última visão: noite, dizem eles e elas, e uma rajada de vermelho corta o balé em câmara lenta do último Eisenstein.

JOÃO LANARI BO

LIBERTÉ ET PATRIE (LIBERDADE E PÁTRIA) 2002

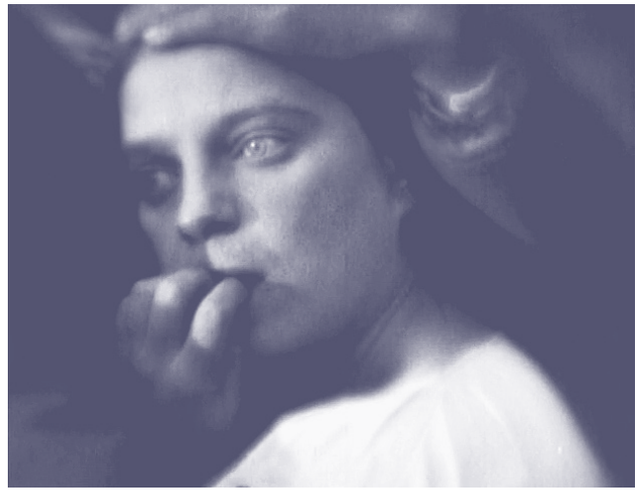
FRANÇA/SUÍÇA, COR E P/B, VÍDEO, 22'

Encomendado pela Expo Suisse 2002, *Liberté et patrie* apresenta trechos de filmes antigos, filmes do próprio Godard, fotografias, pinturas, paisagens do cantão de Vaud e vistas parisienses. Foi inspirado pelo romance *Aimé Pache, peintre vaudois*, de Charles-Ferdinand Ramuz, sobre um pintor local.

Liberté et patrie é ao mesmo tempo uma adaptação literária e uma série de exercícios de imaginação. Um deles figurou que a Expo Suisse 2002 comissionou o próprio Pache para pintar um grande quadro chamado *Liberdade e Pátria*, *slogan* oficial do cantão de Vaud, local de nascimento de Ramuz e região de origem dos realizadores. Mas o maior exercício de imaginação do filme, no sentido mais imediato de fabular por imagens, talvez seja o de reviver e reinventar Pache para além da sua existência como personagem literário de um escritor enfaticamente regionalista. Eles invocam o regionalismo para torcê-lo, provocá-lo: "os pés na Pátria, os olhos na Liberdade". Eles recriam Pache e forjam sua obra e seu país a partir de um ensaio sobre as distinções entre a representação e a imagem, sobre a pintura e o cinema, sobre a relação do artista com os lugares, os espaços e sua história.

À maneira da(s) *Histoire(s) du cinéma* e de outros trabalhos do casal (sobretudo *The Old Place*), o pintor, sua obra e a paisagem de Vaud são construídos a partir da colagem, da recorrência e da sobreposição de fragmentos – detalhes de pinturas; fusão de filmes e pinturas, filmes e filmes, filmes e fotografias; figuras, paisagens e a fictícia encomenda sendo pintada pouco a pouco diante de nós. Ramuz escreveu um romance semiautobiográfico usando Pache como *alter ego*. O gesto de Godard e Miéville, ao transferirem ao pintor a tarefa do festival proposta a eles, de certa forma equipara a trajetória de Pache aos seus percursos como artistas e como compatriotas tanto do "país" de Vaud, como do seu outro, da sua "noiva", a França. Com o trem Lausanne-Paris e o quarteto de Beethoven pontuando quase todo o vídeo, Aristóteles, Wittgenstein, Böcklin, Seurat, Delacroix, René Clair, Enzo Staiola, Stalin, vistas suíças, *Éloge de l'amour*, *Week-end*, Sayat-Nova, Velázquez, Vasarely, Philippe Val, Rothko, Picasso, Maya Deren, entre muitas referências de cabeceira e "coisas favoritas" dos realizadores, consubstanciam-se em Pache, tornam-se sua carne, sua família, sua filha morta, sua nação, sua memória, seu sonho e seu trabalho.

ANGELA PRYSTHON



2004 *NOTRE MUSIQUE* (NOSSA MÚSICA)

FRANÇA/SUÍÇA, COR, 35 mm, 80'

Inferno, purgatório e paraíso: entre o fascínio trágico
das imagens, um ator-autor entre as palavras
e as ruínas e a beleza de uma realidade aprisionada.
Pode a ficção nos salvar da realidade?

"Grandes homens não fazem revoluções, fazem bibliotecas", diz o ator Godard, personagem de si mesmo em *Nossa música*. Baseado na *Divina Comédia*, o filme se divide em inferno, purgatório e paraíso. Ao eleger uma obra tão entranhada na cultura ocidental como sustentáculo do filme, Godard busca uma inspiração estrutural básica e uma espécie de onipresença filosófico-temática a partir da qual pode criar uma atmosfera dúbia, na qual se superpõem presente e passado, sagrado e profano. Tal articulação instaura no filme uma ordem metafísica, babélica e apocalíptica e ao mesmo tempo outra material e concreta, que demarca também o terreno da militância política a partir da intrincada relação entre a ficção e o documentário estabelecida no filme.

Essa dialética entre o registro profundamente meditativo e a atenção à práxis das relações humanas contemporâneas permite a *Nossa música* transcender um mero retorno à militância pró-Palestina de Godard. Ainda que ecoe filmes como *Aqui e acolá*, *Nossa música* dialoga com o autor Godard num sentido mais amplo; entre as ruínas da História e as centelhas de mais de cinquenta anos de trabalho, o cineasta tenta, ainda, pensar o homem, esse ser "terrível, aqui, com a sua mania de decapitar as pessoas", conforme ouvimos na sequência.

No inferno, estamos no terreno do Godard ferrenho investigador das imagens, que nos submete a uma frenética montagem de imagens da violência: nesse fluxo, coexistem cinema (*Memory of the camps*, *Morte num beijo*, *Potemkin*, *Stagecoach* etc.), vídeo, televisão, ficção, documentário. Pixelizadas e arranhadas, violentas, sedutoras e terríveis, tais imagens fazem misturar-se à aspereza trágica das notas do piano de Hans Otte os ecos esfíngicos de uma das mais potentes indagações godardianas: imagem justa ou justo uma imagem?

O purgatório se passa em Sarajevo, onde Godard é um dos conferencistas dos Encontros Europeus do Livro. Aqui, a colagem frenética do inferno dá lugar a um passeio entre o documental e a ficção: o tempo é o presente, vemos escritores, jornalistas, estudantes e tradutores interpretarem a si próprios em circunstâncias reais, misturados a personagens imaginários. Enquanto conversam, observamos a paisagem urbana de uma Sarajevo ao mesmo tempo moderna e ainda destruída pelos recentes e sangrentos conflitos étnicos. O cenário não poderia ser mais apropriado: misto de ruína e modernidade, passado e presente, civilização e barbárie, a cidade parece a metáfora perfeita de como Godard percebe seu tempo presente e nele se insere.

Qual o lugar da poesia no mundo, hoje? Se ao final do purgatório Godard tematiza a morte retomando a máxima rimbaldiana "eu é um outro", a questão das relações entre a arte, a política e a alteridade se aprofundam nesse bloco sob diferentes formas: do escritor palestino que se propõe a ser o poeta dos vencidos e relativiza as próprias ideias de vitória e derrota à própria problematização do lugar de onde fala o artista: pode o poeta falar de algo sobre o qual nada sabe? Homero não lutou as batalhas que cantou. Por outro lado, quem viveu as batalhes saberá cantá-las? Vencidos/vencedores, colonizados/colonizadores, artistas/combatentes, documentário/ficção, inferno/paraíso, campo/contracampo.

É quando vamos à conferência de Godard sobre o texto e a imagem. Em cena emblemática, o cineasta-ator reflete sobre a articulação básica da narrativa clássica: campo e contracampo. Godard desnuda o dispositivo de alienação dessa articulação utilizando fotos de *Jejum de amor*, de Howard Hawks. Para ele, ao enquadrar em posições iguais, em campo e contracampo, um homem e uma mulher; Hawks estaria demonstrando desconhecer as diferenças em jogo ao igualar o que é diferente. A linguagem traz algo de intrinsecamente conservador. É preciso, pois, saber ler as imagens.

Ao utilizar Hawks – um de seus heróis de cinefilia – para construir seu *parti pris* artístico/analítico, Godard se funde nas figuras de cinéfilo/crítico/realizador/militante, numa espécie de antítese à problemática homeriana do artista/guerreiro. É desse lugar imbricado (e implicado) que abre as portas para recolocar a questão dos judeus *versus* palestinos na chave da ficção *versus* documentário. Numa fotografia, os judeus vão ao mar em busca de sua fábula (ficção, campo); noutra, os palestinos vão em busca da morte (documentário, contracampo). "Se eles nos derrotarem na poesia, então é o fim", diz Mahmoud Darwich. Chegamos finalmente a mais um axioma fundante de *Nossa música*: o real como incerteza e o imaginário como certeza. É Hamlet quem dá força, significação e vida ao castelo de Elsinore. "O princípio do cinema: ir até a luz e apontá-la para nossa noite. Nossa música."

Em certo momento, Godard se cala de modo ambíguo quando perguntado se as novas e pequenas câmeras digitais salvarão o cinema. No paraíso de *Nossa música* vemos Olga – jovem cineasta judia morta em atentado em Jerusalém – numa praia cercada por fuzileiros navais norte-americanos. Nosso paraíso é vigiado. O real venceu a fábula. O que *Nossa música* quer nos dizer, talvez, é que não se trata de salvarmos o cinema, mas do cinema salvar-nos da realidade.

RAFAEL CICCARINI

2004 *MOMENTS CHOISIS DES HISTOIRE(S) DU CINÉMA*
[MOMENTOS ESCOLHIDOS DE HISTÓRIA(S) DO CINEMA]

FRANÇA, COR E P/B, VÍDEO TELECINADO PARA 35 mm, 84'

Versão em longa-metragem da série *Histoire(s) du cinéma*, originalmente concebida em oito episódios. O filme traz uma seleção pessoal de Godard de alguns dos momentos mais marcantes de cada episódio.

Desde que Godard terminou suas *Histoire(s) du cinéma* e estas começaram a circular mais intensamente (na televisão, em DVD etc.), o impacto sobre o público e as repercussões junto à comunidade intelectual foram tamanhos que a Gaumont, financiadora do projeto, começou a pensar em formas adicionais de exploração comercial da obra. Algumas dessas repaginações das *Histoire(s)* beiram a nulidade, como a publicação da narração de Godard em forma de texto escrito, em livros ilustrados e de capa dura – o que desmobiliza uma das grandes virtudes das *Histoire(s)*, que era justamente a de ser uma história do cinema construída com os próprios materiais do cinema, ou seja, imagens e sons combinados numa experiência irrecusavelmente ligada à forma *temporal* da narrativa fílmica.

Outras iniciativas da Gaumont, entretanto, justificam-se, como é o caso de *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma*, versão resumida em longa-metragem da série originalmente composta por oito episódios. A estrutura de *Moments choisis* é bastante simples: Godard atendeu à encomenda da Gaumont selecionando mais ou menos dez minutos de cada episódio e distribuindo o conteúdo de maneira linear e igualitária. O resultado reside em cerca de oitenta minutos de projeção que refazem o trajeto das *Histoire(s)* seguindo a ordem preestabelecida dos episódios, do 1a ("Toutes les histoires") ao 4b ("Les signes parmi nous"). Essa simplicidade estrutural favorece a apreensão do pensamento que rege as *Histoire(s)*: certos raciocínios rebuscados ressurgem à luz da concisão e adquirem clareza e retidão outrora inalcançáveis; certas ideias que ficavam dispersas na avalanche audiovisual da série não precisam mais disputar espaço com ideias concorrentes. É assim que vemos Godard, a partir de um aforismo sobre as figuras femininas dos quadros de Manet, situar o nascimento do cinematógrafo na esteira da pintura moderna, da qual teriam emergido "formas que caminham em direção à palavra", ou, como se afirma em seguida, "uma forma que pensa". Ora, essa ideia de "uma forma que pensa" é precisamente o que as *Histoire(s)* procuram levar ao paroxismo, desbravando todas as possibilidades contidas na convicção de que o cinema é uma forma de conhecimento do mundo. Da experiência de assistir a *Moments choisis*, desponta – com

contornos mais nítidos que anteriormente – essa ideia de fundo que perpassa todos os episódios de *Histoire(s)*: é possível pensar a História por meio de "momentos escolhidos" de cinema, de pedaços de filmes que restituem a memória coletiva do século passado e a erigem como monumento e fantasma, elegia e assombração. Cada imagem escolhida por Godard é um fragmento de um discurso sobre essa nova forma de pensar o mundo que, se não nasceu com o cinema, foi por ele modelada e consagrada.

Godard valoriza o aspecto intimista de sua visão da história do cinema. Nos momentos em que aparece na penumbra de seu escritório, batendo textos à máquina, em meio a pilhas de fitas de videocassete, ele posa de São Jerônimo, atormentado por tudo o que viu, por todas as imagens que testemunhou, e as quais agora tenta compilar, repetir, cruzar, como se houvesse entre elas um universo de *raccords* secretos (por exemplo: entre os ataques de *Os pássaros* e os bombardeios aéreos na Segunda Guerra), de olhares trocados entre personagens de filmes distintos, ou entre a figura de um quadro e a personagem de um filme.

O sopro de inventividade que atravessa as *Histoire(s)* mantém sua força em *Moments choisis*, não se perde num mero trabalho de resumo. Não dá para dizer que Godard necessariamente selecionou o que considera o mais essencial e importante da série. Critérios de ritmo, plasticidade, musicalidade e organicidade interna podem ter imperado em determinados momentos. Mas, no geral, acreditamos que a maior parte do conteúdo de *Moments choisis* represente, sim, aquilo que Godard, já com a distância de alguns anos, considerou o mais relevante de *Histoire(s)*, ou pelo menos aquilo que gostaria de sublinhar. Nesse sentido, não podemos negligenciar a substancial mudança de tom em relação à série: se esta era marcada por uma visão catastrófica e fúnebre, pelo sentimento de fim, de adeus a um certo cinema, ou a uma certa ideia de cinema (o cinema como projeção do mundo e como restituição ontológica do tempo vivido), *Moments choisis* prefere assumir um tom mais leve e luminoso, em contraste com a atmosfera apocalíptica e tenebrosa da série. Isso ocorre, em parte, porque o discurso sobre a morte do cinema já se havia esgotado no final da década de 1990 e precisava dar lugar a outra coisa. O foco passa a ser o poder do cinema, a transformação profunda que ele desencadeou na história das imagens. Assim, o que fica de *Moments choisis* é menos um canto melancólico do que uma ode ao cinema como grande força imagística do século XX.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

PRIÈRE POUR REFUSNIKS (PRECE PARA REFUSNIKS) 2004

FRANÇA, P/B E COR, VÍDEO, 7'

PRIÈRE (2) POUR REFUSNIKS [PRECE (2) PARA REFUSNIKS]

FRANÇA, COR E P/B, VÍDEO, 3'30"

Em um gesto de empatia política, Godard endereça duas cartas cinematográficas – de cunho antimilitarista – aos jovens soldados israelenses (denominados *refusniks*) que se recusaram a atuar nos territórios da Palestina ocupada.

PRIÈRE POUR REFUSNIKS

A uma sequência de *Les carabiniers*, Godard superpõe a canção "*L'opression*", de Léo Ferré. Assim que Miguel Ângelo, agora soldado do rei, é rendido pelo casal de *partisans* ao comando de "mãos ao alto!", surgem os primeiros versos: *ces mains bonnes à tout/ même à tenir des armes*. Há uma reviravolta e o casal de guerrilheiros acaba rendido. Quando a moça cita Lenin, que chamara os burgueses de insetos daninhos, a canção quase encobre suas palavras. Prestes a ser executada, rosto coberto por um lenço branco, ela clama: "Irmãos", irmãos, irmãos". O pelotão de fuzilamento hesita, o comandante lhe permite pronunciar as últimas palavras, e ela escolhe o poema "Admirável fábula", de Maiakóvski. Ela retira dos olhos a venda que as mãos de seus opressores lhe impunham e recita os versos, ora abafados ora entrecortados pela canção de Ferré: os mortos não estão mortos, eles se levantarão. Findo o poema, os tiros ecoam e a canção é como um epitáfio.

PRIÈRE (2) POUR REFUSNIKS

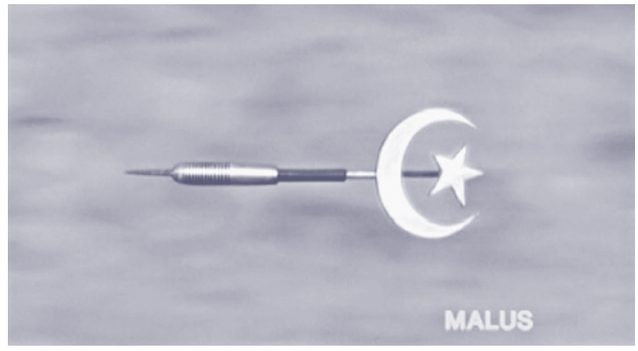
Um triângulo verde e outro azul – um palestino, outro israelense – ameaçam, hereticamente, formar a estrela de Davi. Reenquadrada, surge a fotografia de um soldado empunhando uma arma; a câmera se move e mostra duas mulheres, rendidas. A essa imagem se superpõe o quadro de Niko Pirosmani em que um homem ameaça uma mulher com uma espada. Transfigurado em mártir, aparece o rosto do mineiro fotografado por Richard Avedon. A estrela azul é superposta à imagem das manifestações na praça Tiananmen, em que um homem desafia os tanques do exército chinês. Davi e Golias mudaram de lado. As palavras de Paul Zach, em alemão, são inscritas sobre a obra de Niklaus Manuel Deustch (*La jeune fille et la mort*): "Berlim dança com a morte/ Jerusalém dança com a morte". Qual *refusnik* recusaria essa dança macabra? Quem poderia promover a conciliação impossível, cifrada pelo letreiro final? Céu – escrito com o azul da bandeira israelense – contra Terra (com o verde da Palestina). Talvez, apenas um canto.

CÉSAR GUIMARÃES

2006 *VRAI FAUX PASSEPORT*

FRANÇA, COR E P/B, VÍDEO, 55'

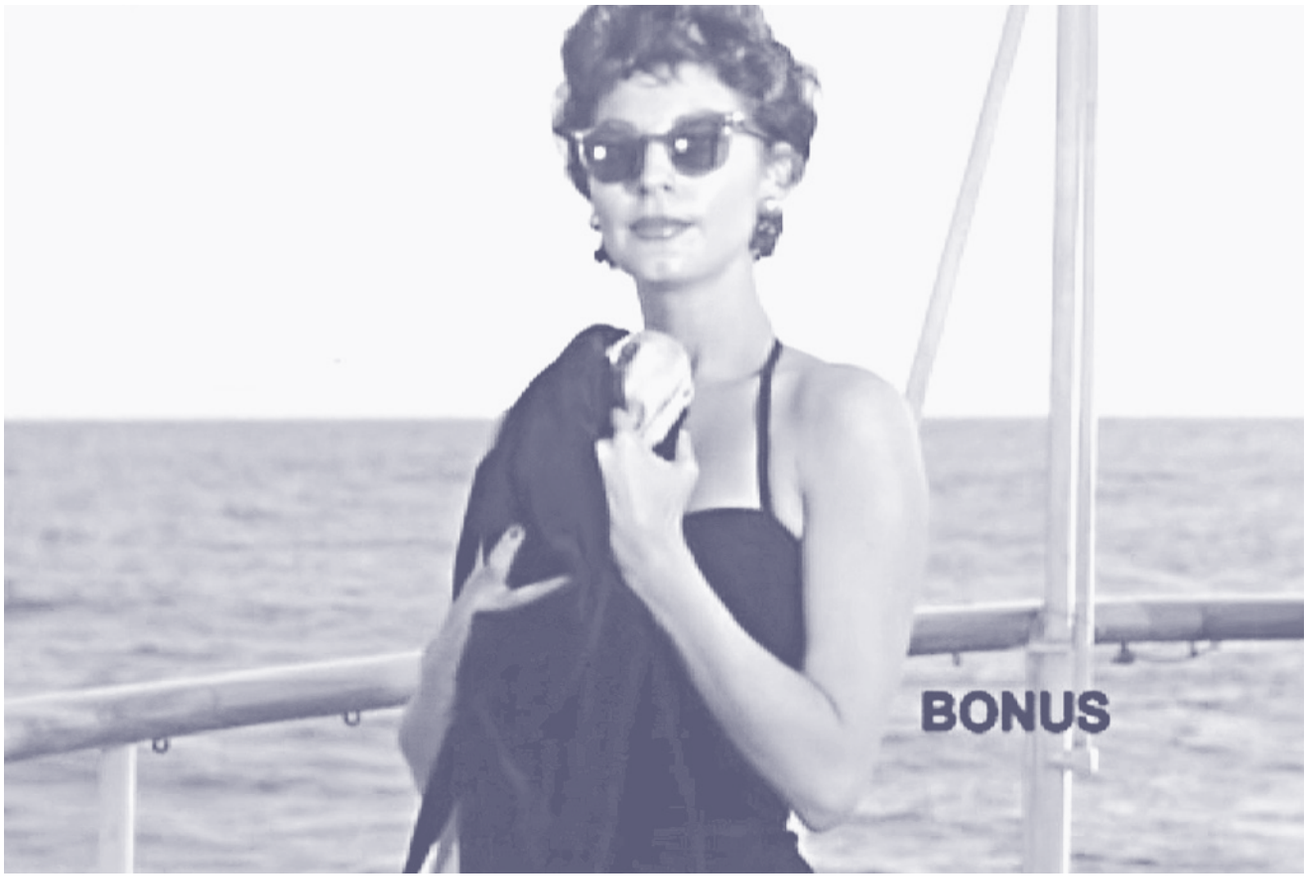
Vídeo-montagem de diferentes trechos de filmes, cinejornais, reportagens televisivas, entrevistas etc. Com as palavras "*bonus*" e "*malus*" se alternando na tela, Godard inscreve sobre as imagens o seu julgamento, convidando o espectador a também se posicionar diante delas, estética e moralmente.



Vrai faux passeport é um dos filmes mais obscuros e inclassificáveis de Godard. Concebido originalmente para a exposição "Voyage(s) en utopie, 1946-2006", apresentada no Centro Georges Pompidou entre maio e agosto de 2006. A ideia inicial era que Godard realizasse sete filmes para a exposição. Mas ele acabou entregando alguns vídeos assinados por Anne-Marie Miéville, além de dois trabalhos anteriores requentados (*Une bonne à tout faire* e *Je vous salue, Sarajevo*). O único filme novo de Godard para a exposição é *Vrai faux passeport*.

"De acordo com Santo Agostinho, a verdade é tão amada que mesmo os mentirosos querem vê-la no que dizem." Essa frase, dita no início – a única fala de Godard no filme (as demais sentenças tipicamente godardianas aparecerão apenas como frases escritas na tela) –, introduz um tema caro ao cineasta: a obsessão dos ocidentais com a "imagem verdadeira". A questão existe desde sempre, mas ganhou novo impulso com a fotografia e o cinema (e, mais tarde, com a televisão), na medida em que esses meios prometeram uma relação de objetividade entre as imagens e o mundo por elas representado, que aí apareceria isento de interpretação e deformação. Essa crença, contudo, não tardaria a demonstrar seu avesso cúmplice: a suspeita de que as imagens da fotografia e do cinema não falam sempre a verdade, ou, mais ainda, de que sua vocação original pode ser iludir e mentir. Diante disso, não cabe mais utilizá-las como meio de acesso à verdade, mas separá-las entre boas e más imagens. Eis por que neste filme Godard logo desiste do binômio *vrai/faux* (verdadeiro/falso) em nome de outro, *bonus/malus*, que decorre de um trocadilho neologista com a ideia de "bônus", tão amada no mundo das imagens (o *bonus material*...).

O trabalho de Godard consistirá em encadear uma série de *samples* visuais e sonoros, trechos de materiais extraídos de outros filmes, segmentos de reportagens, entrevistas, transmissões esportivas etc. Antes, durante ou depois das imagens, surge na tela uma das duas inscrições, *bonus* ou



"*malus*", aprovando ou desaprovando as imagens, respectivamente. Godard age tal um imperador romano, levantando ou abaixando o polegar para as imagens que desfilam na tela. *Bonus* para a cena do suicídio do menino em *Alemanha, ano zero* (Rossellini, 1948), para a cena final de *Pickpocket* (Bresson, 1959), para o momento da ressurreição em *Ordet* (Dreyer, 1955), para a cura do leproso em *O Evangelho segundo São Mateus* (Pasolini, 1964), para *A estrada da vida* (Fellini, 1954). "*Malus*" para um discurso de André Malraux, para *Cães de aluguel* (Tarantino, 1992), para o gestual agressivo de uma tenista e de seu treinador, para a sequência de *Intervenção divina* (Elia Suleiman, 2002) em que uma ninja palestina atira dardos em soldados israelenses.

A princípio, Godard alterna um *bonus* e um "*malus*" numa espécie de campo-contracampo entre o bem e o mal, executado só com imagens de arquivo (agrupadas em blocos temáticos: "Os Deuses", "História", "Tortura", "Liberdade", "Infância", "Política", "Terror", "Milagre" etc.). M, mas a sistematicidade maniqueísta logo se perde. Três *bonus* podem se suceder e depois ainda serem coroados por um *super bonus*" – Ava Gardner de maiô em *A condessa descalça* (Mankiewicz, 1954). No terço final do filme, os carimbos simplesmente deixam de existir, ou aparecem de forma ambígua, aberta à interpretação do espectador. O fotógrafo Luc Delahaye, autor de muitas imagens impactantes feitas em Sarajevo durante a Guerra da Bósnia, dá uma entrevista afirmando que podia fazer seu trabalho "sem má consciência", pois as equipes de resgate chegavam muito rápido para socorrer as vítimas que ele fotografava. Corta para uma mulher que conta como foi fotografada por ele enquanto tentava se erguer dos escombros de um bombardeio para ajudar o pai, gravemente ferido. "Por que ele não me ajuda, em vez de ficar fazendo fotos?", ela disse que se perguntava ao viver aquela situação. Godard não acrescentou seu julgamento à entrevista de Delahaye. Já o depoimento da mulher foi seguindo de um duplo *bonus*. Os dois *bonus* são para ela? Ou devemos dividi-los, um para o fotógrafo e outro para a mulher que ele fotografou, mas não ajudou? Godard espera que, àquela altura, o espectador já tenha aprendido a julgar por si mesmo. Pedagogia godardiana. Mais adiante, um jogo de analogias se estabelece entre um filme de propaganda stalinista, a cena final de *O paraíso infernal* (Hawks, 1939) e a imagem aérea de um bando de pássaros voando num documentário estilo Discovery. Também não há carimbo de "*bonus*" ou "*malus*" para essas imagens: elas falam por si mesmas – o juízo estético assume a forma de um puro pensamento visual.

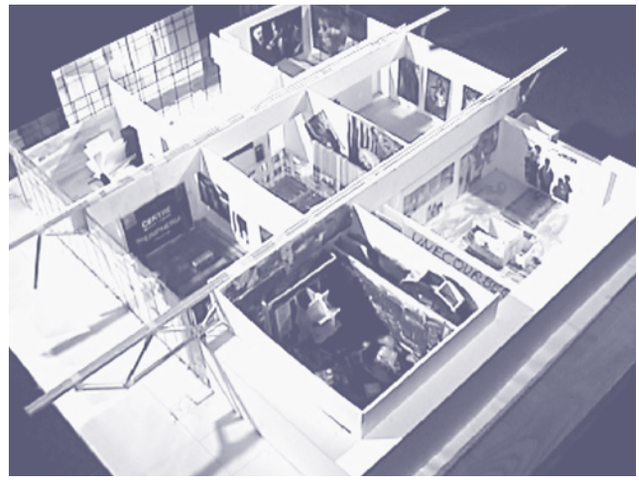
LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

2006 *REPORTAGE AMATEUR (MAQUETTE EXPO)*
[REPORTAGEM AMADORA (MAQUETE DA EXPOSIÇÃO)]

FRANÇA, COR, VÍDEO, 47’

Vídeo que descreve a maquete do projeto de exposição “Collage(s) de France, archéologie du cinéma”, que daria lugar a “Voyage(s) en utopie” (Centre Pompidou, 2006). Trata-se de um documento preparatório no qual Godard explica detalhadamente à câmera de Anne-Marie Miéville este projeto não realizado.

A custosa elaboração da famigerada exposição realizada por Godard no Centre Pompidou em 2006 gerou diversos documentos preparatórios, entre os quais esta “reportagem”, cujo propósito é esclarecer a primeira versão do projeto, a partir de uma maquete feita à mão pelo cineasta. Mas, retirado de sua função utilitária no calor da hora, o vídeo revela-se um documento de outra ordem: um precioso testemunho do processo de criação godardiano. Deste modo, abstrações conceituais, princípios de técnica cinematográfica, reflexões histórico-políticas e referências literárias e picturais encontram, diante de nós, as preocupações concretas que envolvem qualquer realização, como a procura de efeitos de leitura e os materiais a utilizar. O interesse principal de *Reportage amateur* é, portanto, esse acesso privilegiado à intimidade do pensamento do cineasta, que se expõe aqui com clareza e didatismo raros.



A "arqueologia do cinema" proposta pelo projeto inscreve-se claramente no complexo de considerações cinematográficas, artísticas e geopolíticas iniciado com *História(s) do cinema* (1988-98), das quais *Reportage amateur*, enquanto filme, acaba sendo um parente tardio. Mas seu grande diferencial vem de sua natureza de reportagem, de vídeo *sobre* uma obra situada fora dele e cujas operações significantes se dão espacialmente. Fundada em planos aproximados dos elementos presentes nos recintos em miniatura, a visita guiada pela maquete procura então nos transportar para o interior desse espaço imaginado, enquanto a voz *off* de Godard explica o conteúdo de cada uma das nove salas, com a ajuda de um bastão de madeira que serve de indicador. Assim, tudo aquilo que num projeto fílmico estaria no nível da tela, ocupando a superfície do quadro, é planejado para ser distribuído cenograficamente em diferentes suportes: ilustrações na parede, feixes luminosos, impressão em papel etc. O diálogo pressentido entre projeções de vídeos e fotografias, reproduções de pinturas e fragmentos de pinturas, quadros originais, livros, trechos de textos e adereços diversos não se apresenta, pois, como linearidade organizada temporalmente e se constitui de modo físico e simultâneo no ambiente.

Mas talvez o ponto mais instigante do vídeo seja experimentar uma comunicação indireta, na qual o emissor (Godard) dirige-se ao destinatário (o espectador/visitante) em terceira pessoa. A vivência da "visita" se dá, assim, de forma oblíqua, pois, em vez de nos instalarmos confortavelmente na posição de receptores do discurso contido no filme, somos convidados a pensar junto com Godard o *próprio processo de emissão* da construção semântica proposta pelo objeto "exposição". Isso produz uma experiência única dentro do corpus godardiano, na qual a arquitetura complexa formada por imagens e textos é apresentada pedagógica e pausadamente e toda a rede de reflexões explicitada em detalhes. Godard demonstra, desse modo, possuir uma preocupação (surpreendentemente) acentuada com o espectador, com o *decodificador* imaginário de seu universo mítico particular.

TATIANA MONASSA

2006 *ECCE HOMO* (EIS O HOMEM)

FRANÇA, COR E P/B, VÍDEO, 2'

Este curta fez parte da exposição realizada no Centro Pompidou, em 2006, intitulada "Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006: À la recherche d'un théorème perdu". São imagens e sons que seguem de perto um trecho do episódio 1a de *História(s) do cinema*, singularizadas e pensadas para exibição no museu.

Cinema é tempo, cinema é espaço. Espacializar o tempo: poucas vezes Godard teve a chance de testar a espacialização da sua linguagem, de trazer para o presente uma simultaneidade de instantes e cortes, decupagens e enquadramentos. Em sua exposição de 2006 no Centro Pompidou ["Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006: À la recherche d'un théorème perdu"], o diretor articulou correspondências e equações, no sentido matemático. *Ecce homo*, também conhecido pelo trocadilho "*Excès oh! Mot*", é um curta encravado no conjunto de 215 filmes ou trechos de filmes ali exibidos, em três salas, decoradas com camas, *chaises longues* e vegetação. Fragmento entre fragmentos.

Logo na entrada da exposição, um painel informava: "o que pode ser mostrado... não pode ser dito". O espectador era convidado a contemplar as obras "como zeros em uma paisagem de Riemann". Na primeira sala, "Avant Hier", doze fragmentos, entre eles *Ecce homo*, mas também imagens de Goya, De Staël, Matisse e outras porções de JLG; na segunda, "Hier", fragmentos de clássicos: Siodmack, Rossellini, Bresson, Lang, Welles, Dovzhenko, Ray, Paradjanov, Gene Kelly, Renoir, Clair, Melville. Na terceira, "Aujourd'hui", fragmentos do real: Riddley Scott, filmes X, Eddie Constantine. "Antes de ontem", "Ontem" e "Hoje".

Qual a relação entre imagem em movimento e o espaço estático do museu? A lógica de transmissão que governa *Histoire(s) du cinéma* desdobra-se nesse espaço, digamos, riemanniano. Se Jean-Luc brincou com associações, também foi trágico: "o passado não é mais transmissível, pode ser somente citado", alertava, na sala "Avant Hier". *Ecce homo* segue de perto trecho do episódio 1a de *Histoire(s)* e funciona como uma espécie de fenda fractal do conjunto. Ele e mais 215 fragmentos. Isolado em si, *Eis o homem* está condenado a uma existência em *loop*.

JOÃO LANARI BO

UNE BONNE À TOUT FAIRE (UMA EMPREGADA QUE FAZ TUDO) 1980/2006

EUA / FRANÇA, COR, VÍDEO, 8'

Nesse curta de oito minutos, filmado em 1980 e finalizado em 2006, Godard disseca uma de suas obsessões, o quadro "*Le nouveau-né*", pintado por Georges de La Tour em torno de 1648. O filme foi rodado no "Zoetrope Studios", de Francis Ford Coppola.

Une bonne à tout faire, título a um só tempo místico e materialista, tem um jogo de palavras intraduzível: pode-se ler "uma empregada doméstica que faz tudo", espécie de anúncio classificado, mas também se pode apreender um sentimento religioso, ligado à "boa nova" do nascimento de Cristo. Nesse curta-metragem de pouco mais de oito minutos, filmado em 1981 e finalizado em 2006, Godard disseca uma de suas obsessões, o fabuloso "*Le nouveau-né*", pintado por Georges de La Tour em torno de 1648 – reformatado em pleno Zoetrope Studios, de não outro que Francis Ford Coppola. Um quarto de século com a ideia na cabeça.

Tudo se comunica neste filme, *casting* e história da arte, religiosidade e *mise-en-scène*. Um cenário emprestado de *One from the heart*, o fulgurante longa de Coppola com Nastassja Kinski, permitiu ao franco-suíço uma calibragem absurdamente precisa da luz e seus *side effects*: a luz, isso que provoca uma impressão fotogênica no celuloide, é o ponto focal do quadro, e, por óbvio, da fita. O filme é o *backstage* do quadro, fotografado por não outro que Vittorio Storaro. Vittorio e Georges: uma dupla insuspeita. O ponto de luz é a vela oculta pela mão de Santa Ana, a mãe de Maria. Ambas reais, simples, despojadas. "*Where is my baby*?", pergunta Maria durante a iluminação do *set*: bela mulher, ela devolve o cigarro ao contrarregra para colocar-se em cena. Um primeiro plano sonoro de falas e ruídos fornece a profundidade. A grua em contraluz reintroduz o autor no quadro.

Jean-Luc disse certa vez a Philippe Sollers que a pintura começa, em Georges de La Tour, "no momento em que se soltou da Igreja, quando, de repente, a virgem é também uma mulher, sexuada". O *set* é o claro-escuro de Caravaggio, matriz de La Tour, sem a teatralidade derramada do italiano. Em Godard, a inspiração do "Recém-Nascido" reverberou em *Je vous salue, Marie*, de 1983. Maria em carne e osso.

JOÃO LANARI BO

2008 *UNE CATASTROPHE* (UMA CATÁSTROFE)

FRANÇA/ÁUSTRIA, VÍDEO, COR E P/B, 1'

Vinheta da edição 2008 da Viennale, o curta combina trechos de *O encouraçado Potemkin* (1925), de Eiseinstein, e do documentário alemão *Gente no domingo* (1930) com imagens contemporâneas de guerra e uma composição de Schumann, como se tentasse definir, pelos meios do cinema e do vídeo, o que é uma catástrofe.

"Uma catástrofe é a primeira estrofe de um poema de amor." Ao longo dos 63 segundos de *Une catastrophe,* esse postulado aparece escandido em quatro cartelas. Essa sentença confere início e fim, ritmo e unidade à breve montagem. Presente também em outros filmes do cineasta (*Passion*, 1982, e *Détective*, 1984), a sentença parece materializar a articulação godardiana entre catástrofe e montagem, que remonta pelo menos à sua conversa, no episódio 5b de *Six fois deux* (1976), com o matemático René Thom, célebre autor da Teoria da Catástrofe.

Como em *História(s) do cinema*, Godard combina planos de filmes e da atualidade. Os primeiros que vemos, após o título, mostram a escadaria de Odessa em *O encouraçado Potemkin*. A dramaticidade criada por Eisenstein é reforçada pelo som de um jogo de tênis – o ruído da bola contra a raquete, gritos e suspiros dos jogadores. Os demais planos emprestados da história do cinema provêm de *Gente no domingo* (Siodmak e Ulmer, 1930): o beijo entre Wolf e Brigitte é reproduzido em câmera lenta, evidenciando a resistência inicial da garota aos avanços do amante. Entre essas cenas, o cineasta inclui imagens de guerra. Na banda sonora, acrescenta a letra de uma canção alemã do século XIX, *"Dat du min Leevsten büst"* ("Que você é o meu preferido") e o início de *"Cenas da infância"* (1838), de Schumann.

As rimas visuais e sonoras parecem apontar para o sentido primeiro da palavra "catástrofe", do grego *katastrophê*, que indica um movimento ao mesmo tempo circular, em direção ao fim e para baixo. Uma reviravolta, uma revolução. No teatro grego, é a catástrofe que conduz a trama ao seu desfecho. À diferença do plano sequência pasoliniano, que marca a continuidade da vida, a montagem não só cria catástrofes como estabelece relações entre elas, impondo a "morte" que confere sentido à vida. Especulação excessiva para 63 segundos de vídeo? Como diz a canção alemã citada, ao ouvir alguém bater à porta do filho durante a noite, pai e mãe pensarão que é só o vento. O eu-lírico da canção acredita que não.

LÚCIA MONTEIRO

2010 *FILM SOCIALISME* (FILME SOCIALISMO)

SUÍÇA/FRANÇA, COR, 35 mm E VÍDEO, 102'

Segmentado em três movimentos, *Filme socialismo* é uma coleção de conversas, fragmentos e esquetes que compõe uma espécie de arca sinfônica a cruzar o presente, o passado e o futuro da Europa.

Em suas familiares rupturas consigo mesmo, Jean-Luc Godard parece estar sempre à frente de si mesmo, em um constante movimento de autocrítica. Muito por isso, *Filme socialismo*, ainda que ressoe em sua obra posterior a *História(s) do cinema*, difere bastante de seus trabalhos mais recentes: se *História(s), Elogio ao amor* e *Nossa música* dobravam os estilhaços da História e dos próprios filmes a um raciocínio particular do diretor (por vezes explícito em sua própria presença em cena, de corpo ou voz), aqui não parece haver *mastermind* possível. Cacos, frases, pensamentos, línguas e olhares são organizados em sua própria polifonia.

Em um filme que parece querer de fato tomar a forma da água, o movimento primeiro é o de diluir uma ordem possível nessa explosão de materiais e ruídos que se instalam neste navio – espécie de nova arca de Noé. Godard retoma a História como tema central, mas, se no final da década de 1990 o vídeo era o que possibilitava a remontagem da memória pessoal na escrita póstuma (*História(s) do cinema*), vinte anos depois ele se torna uma aberração pós-deleuzeana, inviabilizando qualquer possibilidade de ordem ou catalogação. Se antes predominavam as fusões, a construção de sentido pela justaposição de opostos transformados em um mesmo, agora existe apenas a harmonia do choque, a possibilidade de cortar de uma versão de navio de "What a feeling", de Irene Cara, para um tema de violinos que começa exatamente na nota suprimida da canção, gerando continuidade na diferença. A escrita da História vem repleta de *dropouts* de vídeo, com o áudio saturado e a imagem pixelizada das câmeras fotográficas e dos celulares – trabalhados como a variação da grossura da camada de tinta que se coloca sobre a tela –, e hoje parece evaporar, miando junto aos gatos em uma tela de computador. O miado, porém, permanece o mesmo desde o Egito Antigo: a História existe, mas seu parêntese plural hoje se faria redundante.

Diante desse excesso indistinto, o primeiro arco de *Filme socialismo* reproduz o ritmo e o desenho do próprio pensamento. Ideias são concatenadas – inúmeras, a todo segundo, por vezes convivendo e se entrecruzando no tratamento individual das caixas de som laterais – sem deixar traços apa-

rentes de seus encadeamentos que sejam detectáveis no tempo da projeção do longa. É um filme que, em sua duração, convida o espectador a pensar separado, a partir dele, sem com isso alijá-lo. Ao mesmo tempo que a estrutura do filme se abre ao qualquer, uma das personagens diz que o digital teria acabado com qualquer possibilidade de expressão. E, ao mesmo tempo, Godard filma em vídeo digital, reunindo pequenos pedaços dessa tal inexpressão múltipla, servindo-se de John Ford e de anonimidades pescadas na internet de maneira igual e indistinta. Seria *Filme socialismo* uma tragédia sobre sua própria impossibilidade?

É preciso descer do barco. O segundo arco de *Filme socialismo* se passa em uma casinha junto a um posto de gasolina, acompanhando uma família assediada por uma equipe de televisão. Na porta, um garoto louro que veste a foice e o martelo esbanja insolência, desferindo golpes com uma falsa espada toda vez que a equipe de televisão tenta invadir aquela privacidade. É um garoto que respira arte e musicalidade: sopra o canudo no leite quando o saxofone entra na música de fundo; rege uma orquestra invisível com sua falsa espada; senta à escada com tela e pincel, para pintar "uma paisagem de outrora". A cinegrafista se aproxima – sem a câmera – e se surpreende: "É um Renoir!". O garoto responde: "Há muitas coisas bonitas que Renoir não enxergou". Se há um lugar para o artista no mundo hoje, ele parece estar todo contido nessa cena e nesse personagem: a necessidade de não se deixar diluir na água comum, de entender o que era a arte antes de se descobrir artista e de nunca esquecer que há muitas coisas bonitas que Renoir não enxergou. Há mundos inteiros ainda não vistos.

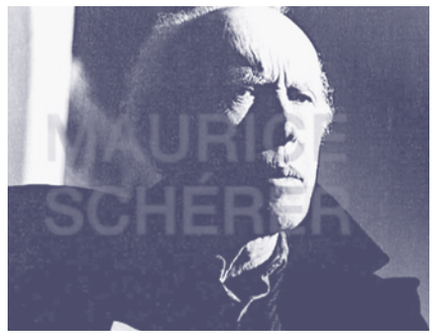
Do indistinto pelo distintíssimo, chega-se ao terceiro e inevitável arco: as civilizações. Com ela, voltam as fusões, a possibilidade de se produzir novos sentidos e leituras. Mediado pelo artista, o fluxo de pensamento se torna novamente História. Em dado momento, ouve-se que Hollywood era chamada de Meca do cinema por conseguir que um grande número de pessoas se voltasse, em um mesmo momento para um mesmo lugar: a tela. O filme (no singular) é o último socialismo (no sentido político corriqueiro, mas também no "social" que lhe é radical) possível: o último momento de fé, de uma anulação silenciosa e ritualística no coletivo, mas ao mesmo tempo de um magnetismo absolutamente ativo entre dois olhares: a pessoa que olha para a tela e a tela que olha de volta. Godard, autocrítico por vocação, firma um pacto no qual os aforismos e os fragmentos categóricos se sabem apenas um possível começo de conversas. E das conversas, algo de gigantesco pode surgir.

FÁBIO ANDRADE

2010 *C'ÉTAIT QUAND/ IL Y AVAIT QUOI (HOMMAGE À ÉRIC ROHMER)*
[ERA QUANDO/ HAVIA O QUE (HOMENAGEM A ÉRIC ROHMER)]

SUÍÇA/FRANÇA, VÍDEO, P/B E COR, 3'26'

Utilizando títulos de textos de Éric Rohmer e fragmentos de memórias dos anos de cinefilia, Godard faz uma homenagem afetiva ao colega desde os tempos dos *Cahiers du cinéma*.



A homenagem geralmente aborda o homenageado recordando suas ações, palavras, histórias e casos íntimos. Ao engrandecer a *persona* pública, busca-se a especificidade e a especialidade dela para sua comunidade. Encomendado após a morte de Rohmer, *C'était quand (hommage à Éric Rohmer)* não abandona a homenagem, mas perverte as articulações que compõem o "cerimonial". Como de hábito em sua obra neste novo século, imagem e som são tratados dialeticamente por Godard, numa retomada com novas estratégias da síntese socrática. Na primeira imagem, uma cartela preta com quatro versos, dois em letras brancas e dois em vermelhas, marca o gesto:

Era quando
Não
Havia o que
Sim

O jogo de oposições, em particular o binômio "não" e "sim", pontua todo o filme. Enquanto a cartela preta com letras brancas traz títulos de textos de Rohmer, a narração de Godard descreve lugares, nomes e situações que remetem aos tempos áureos da cinefilia francesa nos cafés e cinemas do Quartier Latin. Entre uma frase e outra, ouve-se "não" e "sim". Godard tenta relembrar os momentos de convivência, mas não consegue precisar todos os eventos. Maurice Schérer (nome verdadeiro de Rohmer) é essa figura que pisca indefinível na tela, tornada difusa pela ação do tempo e da memória em Godard, porém reconhecível por sua *persona* pública e sua contribuição ao cinema. Os títulos de seus textos usados no filme caem como uma luva para definir sua obra fílmica: um cineasta que abordou a música, o espaço, a pintura. Um clássico, como todo moderno almeja ser.

A homenagem de Godard torna-se, pela imprecisão e pela dialética, um ensaio memorialístico, da memória que laureia, mas ao mesmo tempo distorce: a imagem fora de proporção de Godard lendo o texto numa data muito anterior à morte do colega deixa um enigma tão instigante quanto insolúvel. A homenagem não fecha os sentidos sobre a vida e a obra de Rohmer, definindo-os pelo indefinível, deixando-os abertos ao percurso do tempo.

RAUL ARTHUSO

LES TROIS DÉSASTRES (OS TRÊS DESASTRES) 2013

PORTUGAL / FRANÇA, 2013, VÍDEO 3D, COR E P/B, 17'

Este é um dos três curtas produzidos para o projeto "3x3D". Reúne imagens fixas e em movimento de inúmeros filmes, músicas e vozes, que ensaiam sobre a ciência e a tecnologia na sua relação com as sociedades e, em especial, com as artes e o cinema.

Realizado como uma espécie de prelúdio a *Adieu au langage*, primeiro longa de Godard com a tecnologia de volumização da imagem, este curta usa as três dimensões para pensar a um só tempo o cinema, a história da arte e a política das imagens. Ele o faz, sobretudo, por meio da montagem por colagem (ou, mais especialmente, por acúmulo) e da voz *off* inquietante do narrador.

O filme é um tríptico pictural que se estrutura em partes iniciadas, cada uma, com os dados sendo jogados, cada vez em outra perspectiva, nos dando a ver que o jogo nunca termina e que há sempre um deslocamento a ser feito.

A entrada de Godard no cinema 3D se dá pelas portas da experimentação. Mas sua arma principal é mesmo a ferrenha aposta na montagem como aquilo que é propriamente cinematográfico. Em *Les trois désastres* a montagem responde menos a qualquer narrativa ou efeito de realidade do que à discussão mesma sobre o 3D como um problema de expansão do espaço. Talvez seja por essa razão que a tecnologia 3D, ao contrário de ser uma (ou três) tragédia(s), apareça para Godard como mais um instrumento de fracionamento do espaço e do tempo cinematográfico.

Les Trois Désastres não é um filme contra o 3D, como poderíamos supor a partir do jogo de dados que introduz cada uma das três passagens do filme. É um filme sobre a história da arte, da imagem como um fenômeno do espaço tão fundamental quanto o da propagação do som como fato do movimento. É também, acima de tudo, sobre a evolução "daquele" monstro devida apenas à sucessão de microeventos, às mutações que estão acontecendo aleatoriamente. Que monstro é esse? A história universal, lugar onde não há felicidade? Em Godard, as palavras são ruínas, incapazes de responder às perguntas fundamentais. O que é o ser humano? O que é a cidade? O que é a guerra? O narrador está numa situação impossível. Ele diz: minha vida está cheia de pessoas mortas, mas o mais morto de todos os mortos é aquele menino que eu fui. A catástrofe se faz diante da imagem da criança rendida, com braços levantados, no gueto de Varsóvia.

BEATRIZ FURTADO

2014 *ADIEU AU LANGAGE* (ADEUS À LINGUAGEM)

SUÍÇA/FRANÇA, COR, VÍDEO 3D, 70'

Primeiro longa-metragem em 3D dirigido por Jean-Luc Godard, *Adeus à linguagem* se ancora na narrativa bifurcada pela separação de dois casais para propor reflexões sobre cinema, cultura, natureza, história, linguagem e memória. Vencedor do Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes.

Uma das raras estratégias de construção artística mantida nas mais distintas fases da obra de Jean Luc-Godard é o trocadilho. Recurso que se presta quase naturalmente ao humor, no cinema de Godard ele se faz a expressão última e mais literal do *gap* de sentido que se coloca entre a matéria (a apreensão sonora) e o signo (a representação linguística). O trocadilho, portanto, não é um fim em si mesmo, uma *punchline* pura e simples que resolve um texto ao complicá-lo e reabri-lo; ele é uma possibilidade de escavar e evidenciar a terra de ninguém entre matéria e sentido, o espaço entre espaços, que é exatamente onde o cinema de Godard se instala de modo movediço.

Adeus à linguagem; a Deus a linguagem. Todo o filme parece querer produzir justamente esse intervalo que permita a ambas as apreensões de uma mesma frase se colocarem simultaneamente, remetendo ao que elas têm de igual, ao mesmo tempo que se afirmam distintas. A produção desse deslocamento já se apresenta em um título que é igualmente despedida e consagração: a busca do novo – seguindo as palavras de seu contemporâneo dos *Cahiers du cinéma*, Luc Moullet: "a linguagem é o que não pode existir senão a partir da segunda vez, quando um comparsa transforma a arte em signos" – é justaposta à celebração do mesmo, oferecido a um Deus maiúsculo que só pode ser único; o primeiro Godard, cineasta de gênero – logo, artista do estilo, na definição de Gilles Deleuze: "a diferença subordinada ao idêntico" – em fricção dialética com a autorreflexividade do Godard dos ensaios tardios. O trocadilho surge, aqui, como espécie de guia de viagem, pois o que *Adeus à linguagem* busca, em todas as suas esferas, é produzir um equivalente cinematográfico do curto-circuito que a matéria produz na linguagem.

Afinal, trata-se de um filme raro justamente por entrelaçar o engajamento cultural (o reconhecimento de uma certa linguagem) a uma experiência extraordinariamente física de sua existência. Vê-lo e ouvi-lo em condições ideais – projetado em 3D numa sala de cinema equipada com som *surround* cristalino o suficiente para preservar toda a expressividade das saturações – é abrir-se a uma relação que mexe diretamente com o corpo e com a percepção, efetivando-se tanto na atração quanto na opacidade. Não à toa, as câmeras usadas na filmagem e seus respectivos *frame rates* aparecem nos créditos finais junto a outros célebres citados, como Arnold Schoenberg e Samuel Beckett: a força de *Adeus à linguagem* reside na percepção de que o cinema se dá tanto na profundidade do

que se mostra quanto na superfície de como é mostrado. Novamente, matéria e linguagem. "Em vez de sentirmos com os *personagens*, sentimos com o filme", escreveu David Bordwell em sua meticulosa análise da obra, e esse sentimento se dá tanto pelo engajamento intelectual (um filme de entretenimento, no sentido literal do termo, pois mantém o cérebro permanentemente empenhado com suas conexões) quanto pela explosão sensorial que evoca, produz e coloca em crise em sua própria pele. Daí a saturação, que por vezes toma tanto a imagem quanto o som, reforçando o parentesco do cinema com a pintura, mas também com a arte sonora.

Paradoxalmente, o 3D – justamente aquilo que há de mais radicalmente novo em *Adeus à linguagem*, não só em relação aos filmes anteriores de Godard, mas a todo o cinema que o precede – se apresenta como tentativa mais precisa em uma empreitada já assumida nos seus primeiros longas, seja nos *jump cuts* de *Acossado* ou nas trucagens à Méliès de *Uma mulher é uma mulher*: produzir uma impressão de simultaneidade que se coloque em choque com a linearidade da projeção cinematográfica. O que o 3D permite é a realização do sonho godardiano de potencializar o engajamento do espectador com as lacunas do filme (a começar pelas já célebres sequências nas quais nos é dada a chance de montar uma relação de plano e contraplano, fechando um dos olhos) e evocar uma dialética incapaz de produzir síntese, uma sobreposição que nunca concede à fusão. Eisenstein e Vertov.

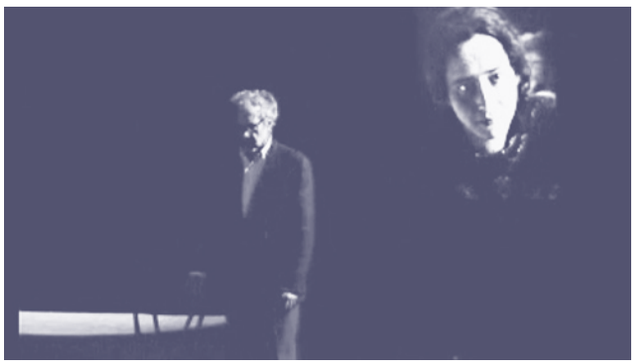
Ou, em outras palavras, fazer com que o ruído material ao mesmo tempo coincida e se revele em diferença ao signo que o representa. Seja no trabalho de camadas do 3D, na sobreposição de vozes e sons que fragmentam e embaralham os textos (ditos ou escritos sobre a tela, sob a forma de legendas ou *slogans*) ou no soberbo trabalho de mixagem do filme, Godard permanentemente coloca duas camadas em choque – os dois casais, homem e mulher, a natureza e a metáfora, o 3D e o 2D, as caixas de som à esquerda da sala de cinema e as do lado direito, o plano e o contraplano que se abrem nas duas câmeras do 3D, a frente da tela e o fundo da sala, o ente e sua sombra, figura e fundo, legenda e cenário, viver e contar – criando uma equivalência plástica que só se afirma na possibilidade de uma não equivalência da matéria ao signo, do mundo das ideias à sua encarnação física. Um trocadilho, enfim.

FÁBIO ANDRADE

2014 *KHAN KHANNE (SELÉCTION NATURELLE)*

FRANÇA, VIDEO, COR E P/B, VIDEO, 9’

Na véspera da première mundial de *Adieu au language*, Jean-Luc Godard envia esta carta fílmica a Gilles Jacob e Thierry Fremaux, diretores do Festival de Cannes. Nela, retoma imagens de seus filmes, relembra dos diálogos entre o Festival de Cannes e maio de 1968 e reflete criticamente sobre a situação atual do cinema.



Cannes, maio de 2014. Há certo suspense na sala de imprensa. Faltam algumas horas para a estreia de *Adieu au language* e a pergunta permanece no ar: Godard virá? Dará entrevistas? Embora centrado nos bastidores – não apenas do Festival de Cannes, mas da sua história – esse contexto é essencial para abordar *Kahn Kahnne*. Mais do que um mero curta, a obra é uma carta fílmica, em movimento, endereçada a Gilles Jacob, “velho camarada” do diretor. Recluso, Godard diz que agora não vê sentido em ir a Cannes já que ele não toma mais parte no jogo da distribuição. Seu gesto revela-se como um antimanifesto, pois, ao invés de uma interpelação provocativa à cena pública, o tom e as razões de Godard para filmar esta carta acenam para um afã de retirada. Não se trata de uma saída no feitio estético, mas na escolha de um modo de realização solitário, ciente de que o maior risco da solidão é “perder-se a si mesmo”.

Como um *hacker* vindo diretamente de maio de 1968, Godard copia e perverte a logomarca de Cannes logo no início da carta, inserindo o letreiro de “seleção natural”. Ele provoca. Seria essa a face contemporânea do festival? Seguem fotos de Hannah Arendt, o rosto de Truffaut, suas reflexões na aposta da linguagem, que, como expresso em *Adieu au language*, teria hoje um sentido desbotado. Amargo, Godard filma-se enquanto repete que não tem mais “o coração na boca” e pede ao amigo Gilles que encontre os verdadeiros *faux raccords* nos seus próximos destinos. Curiosamente, 2014 também foi o último ano de Gilles na direção do festival e, assim, a força de *Kahn Kahnne* revela-se nesta elegia pré-anunciada, na percepção de que as inquietações de uma genuína cinefilia desmancham-se diante dos novos rumos do cinema. Pueril, resta apenas a imagem do cão Roxy, companheiro fiel do Godard quase ancião, que ao olhar para a câmera parece solicitar um afeto qualquer. Um estilo de afeto que já não rimaria mais com o atual *glamour* que paira pela *Croisette*.

PABLO GONÇALO

LE PONT DES SOUPIRS (A PONTE DOS SUSPIROS) 2014

FRANÇA/BÓSNIA E HERZEGOVINA, COR E P/B, VÍDEO, 8'

Filme realizado como parte do projeto "*Les ponts de Sarajevo*", reunião de curtas de treze cineastas europeus. Cada um deles trata, em seus trabalhos, do lugar ocupado pela capital Bósnia no imaginário do mundo, cabendo a Godard uma reflexão, nesse contexto, sobre fotografias de guerra.

Em *Le pont des soupirs*, Godard faz uma série de retornos, como se fosse preciso reafirmar práticas inventadas em outros trabalhos e revisitar imagens antigas para delas extrair conhecimento sensível novo. Em termos formais, este curta articula trechos de outros filmes do diretor, como *Toutes les histoires* – uma das oito partes de *Histoire(s) du cinéma* – e *Ecce homo* – feito com pedaços do primeiro –, além de incorporar, na íntegra, o breve *Je vous salue, Sarajevo*. Todos exibem uma das principais marcas do cinema de Godard a partir da década de 1990: a apropriação de imagens fotografadas ou filmadas por terceiros e o avizinhamento insuspeitado entre elas, quase sempre acompanhadas de textos dele e de outros autores, impressos na tela ou lidos e misturados aos outros sons ouvidos ali. Tessitura de uma cacofonia de cenas e falas desmontando os significados que cada uma delas possuía no contexto em que foram inventadas. Ao fazer coisa semelhante com os próprios filmes, o diretor aprofunda a intenção de escavar informações inscritas em imagens e textos que circulam em lugares diversos, promovendo uma arqueologia de trabalhos de outros e dele.

O assunto de que fala este curta é também recorrente nos filmes apropriados por Godard e naqueles que faz com tal material à mão: as dificuldades para criar equivalentes sensíveis de momentos-limite nas vidas de pessoas envolvidas em conflitos armados. E entre tais dificuldades está o próprio estatuto das imagens que se propõem a registrar as guerras, atravessadas por desigualdades radicais que existem nos "contratos" estabelecidos entre quem é sujeito e quem é objeto nessas cenas "tomadas". Contudo, para além do que Godard chama de *faux-tographie* – neologismo que expressa a falsificação imagética da miséria das guerras –, a insistência em retornar a essas representações sugere sua persistente crença na potência de afetação da fotografia e do cinema sobre o outro.

MOACIR DOS ANJOS

2015 *PRIX SUISSE (REMERCIEMENTS), MORT OU VIF*
[PRÊMIO SUÍÇO (AGRADECIMENTOS), MORTO OU VIVO]

SUÍÇA, COR, VÍDEO, 5'

Vivo ou morto, como um soldado-*clown* que retorna da guerra após longa jornada, Godard segue seu caminho trôpego e ofegante por entre quatro alicerces e agradece o Prêmio do Cinema Suíço com esse breve poema audiovisual.

Você se lembra? Em meio aos ruídos noturnos de uma imagem precária em vídeo, uma sombra ofegante, de chapéu e bengala, segue seu caminho. Vivo ou morto, o velho Godard, soldado *clown* do cinema, retorna trôpego ao seu país. Ele andou muito e foi congratulado na volta com dourados emblemas. Assim também começava *A história do soldado* (1918), do escritor suíço C.-F. Ramuz, musicada por Stravinsky. Mas o cineasta não precisou vender sua alma ao diabo para prever o futuro, pois o cinema deve antes voltar-se para o passado: "o cinema é uma invenção sem futuro", já dizia Lumière, na célebre frase ressignificada por Godard nas *Histoire(s) du cinéma*. Por isso mesmo, acrescenta agora o cineasta, a partida não está ganha.

É assim que ele ironicamente cai no chão e de lá questiona o Prêmio do Cinema Suíço que acabara de ganhar pelo conjunto da obra: "é estranho dar um prêmio para o cinema suíço, pois não há cinema suíço. Há filmes suíços, (...) mas cinema é outra coisa". E o que é o cinema afinal? Para que serve? Sua obra não cessa de refazer tais perguntas com a própria forma dos filmes. Na direção contrária, nos últimos cem anos, os quatro grandes cinemas – o russo, o alemão, o francês e o norte-americano – teriam assegurado a fé das nações em si mesmas, num movimento de autoafirmação, de dominação. E é assim que Hollywood continua a respirar ao abrigo das guerras, alimentando-as e sendo por elas alimentado. Mas o cinema não pode se eximir de sua relação com a História, enquanto povos inteiros seguem sem a proteção do imaginário. Esse breve poema audiovisual, de sete planos e cinco minutos, traz ainda um monte de citações, tanto de lugares da infância do cineasta, quanto de personagens derrotados pela História da Suíça, como H.-Droz, M. Servet, o major A. Davel e Winkelried. Ele se encerra com a ideia de uma "humilde corrupção" própria ao ofício do cineasta e presente no poema de Pasolini, *As cinzas de Gramsci*: "Pobre como os pobres, agarro-me/ como eles a esperanças humilhantes/ como eles, para viver me bato/ dia a dia. Mas na minha desoladora/ condição de deserdado,/ possuo a mais exaltante/ das posses burguesas, o bem mais absoluto./ Todavia, se possuo a História,/ também a História me possui e me ilumina:/ mas de que serve a luz?"

PEDRO ASPAHAN

FILMOGRAFIA

LEGENDA

ADP. ADAPTAÇÃO
ARG. ARGUMENTO
ASD. ASSISTENTE DE DIREÇÃO
CÂM. CÂMERA
CAN. CANÇÃO
CEN. CENÓGRAFO
COD. CODIRETOR
COP. COPRODUTOR
DAR. DIRETOR DE ARTE
DIA. DIÁLOGOS
DIR. DIREÇÃO
DIS. DISTRIBUIÇÃO
FIG. FIGURINISTA
FOT. FOTOGRAFIA
MONT. MONTAGEM
MÚS. MÚSICA
PRA. PRODUTOR ASSOCIADO
PRE. PRODUTOR EXECUTIVO
PROD. PRODUÇÃO
ROT. ROTEIRO

OPÉRATION BÉTON (OPERAÇÃO CONCRETO)

SUÍÇA, 1954, P/B, 35 mm, 20'
DIR. JLG; PROD. JLG, Actua Film; DIS. Gaumont; ROT. COMENTÁRIO, SOM, MONT., ELENCO, VOZ JLG; FOT. Adrien Porchet; MÚS. G. F. Handel, J. S. Bach; FILMAGEM Barragem da Grande-Dixence, Suíça.

UNE FEMME COQUETTE (UMA MULHER FACEIRA)

FRANÇA, 1955, P/B, 16 mm, 10'
DIR. JLG; PROD. JLG, Actua Film; ROT. Hans Lucas (JLG), a partir do conto *O sinal*, de Guy de Maupassant; FOT., MONT., SOM JLG; MÚS. J. S. Bach; ELENCO Marie Lysandre (a mulher), Roland Tolma (o homem), JLG (o cliente); FILMAGEM Genebra.

TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (CHARLOTTE ET VÉRONIQUE) [TODOS OS RAPAZES SE CHAMAM PATRICK (CHARLOTTE E VÉRONIQUE)]

FRANÇA, 1957, P/B, 35 mm, 21'
DIR. JLG; PROD. Pierre Braunberger, Les Films de la Pléiade; DIS. Gaumont; ARG., ROT. Eric Rohmer; FOT. Michel Latouche; SOM Jacques Maumont; MÚS. Beethoven; MONT. Cécile Decugis; ELENCO Jean-Claude Brialy (Patrick), Anne Collette (Charlotte), Nicole Berger (Véronique); FILMAGEM Paris; ESTREIA 06.05.1959.

UNE HISTOIRE D'EAU (UMA HISTÓRIA DE ÁGUA)

FRANÇA, 1958, P/B, 35 mm, 18'
DIR. JLG, François Truffaut; PROD. Pierre Braunberger, Les Films de la Pléiade; DIS. Unidex; ARG., ROT. François Truffaut; COMENTÁRIO, MONT. JLG; FOT. Michel Latouche; SOM Jacques Maumont; MÚS. tirada de alguns filmes produzidos por Braunberger; ELENCO Jean-Claude Brialy (o menino), Caroline Dim (a menina) NARRADOR JLG; FILMAGEM Paris e arredores; ESTREIA 03.03.1961.

CHARLOTTE ET SON JULES (CHARLOTTE E SEU NAMORADO)

FRANÇA, 1959, P/B, 35 mm, 20'
DIR. JLG; PROD. Pierre Braunberger, Films de la Pléiade; DIS. Unidex; ARG., ROT. JLG (livremente inspirado no monólogo *Le bel indifférent*, de Jean Cocteau); FOT. Michel Latouche; SOM Jacques Maumont; MÚS. Pierre Monsigny; MONT. JLG; ELENCO Jean-Paul Belmondo (Jean, e VOZ de JLG), Anne Collette (Charlotte), Gérard Blain (um rapaz); FILMAGEM quarto de hotel de JLG na rue de Rennes, Paris; ESTREIA 03.03.1961.

À BOUT DE SOUFFLE (ACOSSADO)

França, 1959, P/B, 35 mm, 87'
DIR. JLG; ASD. Pierre Rissient; PROD. Georges de Beauregard, Les Films Geoges de Beauregard, Societé Nouvelle de Cinéma-Imperia; DIS. Imperia Films; ARG. François Truffaut; ROT. JLG (a partir de uma história original de François Truffaut); FOT. Raoul Coutard; CÂM. Claude Beausoleil; SOM Jacques Maumont; MÚS. Martial Solal, "Concerto para clarinete e orquestra K 622" e "Sinfonia em sol nº 50 K 550", de Mozart; MONT. Cécile Decugis; ELENCO Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard), Jean Seberg (Patricia Franchini), Daniel Boulanger (inspetor Vital), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), JLG (o informante), Roger Hanin (Carl Zombach), André S. Labarthe (entrevistador), Jean Douchet (passante), Philippe de Broca; FILMAGEM Paris, Marselha, 17.08 a 15.09.1959; ESTREIA Paris, 16.03.1960.

Trailer de *À BOUT DE SOUFFLE*
FRANÇA, 1960, P/B, 35 mm, 1'50''

LE PETIT SOLDAT (O PEQUENO SOLDADO)

FRANÇA, 1960, P/B, 35 mm, 88'
DIR. JLG; ASD. Francis Cognany; PROD. Georges de Beauregard, Carlo Ponti, Les Filmes de Georges de Beauregard, Societé Nouvelle du Cinéma; DIS. Societé Nationale du Cinéma/Imperia; ARG., ROT. JLG; FOT. Raoul Coutard; CÂM. Michel Latouche; SOM Jacques Maumont; MÚS. Maurice Le Roux; MONT. Agnès Guillemot, Nadine Marquand, Lila Herman; ELENCO Michel Subor (Bruno Forestier), Anna Karina (Veronica Dreyer), Henri-Jacques Huet (Jacques), Paul Beauvais (Paul), Laszlo Szabo (Laszlo), Georges de Beauregard (dirigente FLN), JLG (um passante); FILMAGEM Genebra, abril e maio de 1960; ESTREIA Paris, 25.01.1963. Censurado na França até 1963.

Trailer de *LE PETIT SOLDAT*
FRANÇA, 1960, P/B, 35 mm, 57''

UNE FEMME EST UNE FEMME (UMA MULHER É UMA MULHER)

FRANÇA, 1961, COR, 35 mm, 84'
DIR. JLG; **ASD.** Francis Cognany; **PROD.** Philippe Dussart, Georges de Beauregard, Carlo Ponti, Rome-Paris Films; **DIS.** Unidex; **ARG.**, **ROT.** JLG a paritr de uma ideia de Geneviève Cluny; **FOT.** Raoul Coutard; **SOM** Guy Villette; **MÚS.** Michel Legrand ("Chanson d'Angéla", de Michel Legrand e JLG); **CEN.** Bernard Evein; **MONT.** Agnès Guillemot; **ELENCO** Anna Karina (Angéla Récamier), Jean-Claude Brialy (Emile Récamier), Jean-Paul Belmondo (Alfred Lubitsch), Jeanne Moreau (ela mesma); **FILMAGEM** Studio Saint Maurice e externas de Paris, novembro de 1960 e janeiro de 1961; **ESTREIA** Festival de Berlim, 01.07.1961.

Trailer de *UNE FEMME EST UNE FEMME*
FRANÇA, 1961, COR, 35 mm, 1'50''

LA PARESSE (A PREGUIÇA)

FRANÇA, 1961, P/B, 35 mm, 15'
Quinto episódio de *Les sept péchés capitaux*, longa com sete partes dirigidas por JLG, S. Dhomme, E. Molinaro, P. de Broca, J. Demy, R. Vadim, C. Chabrol.
DIR. JLG; **ASD.** Marin Karmitz; **PROD.** Jean Lavie, Les Films Gibé, Franco London Fillms (Paris), Titanus (Roma); **DIS.** Consortium Pathé; **ARG.**, **ROT.** JLG; **FOT.** Henry Decaë, **CÂM.** Jean-Paul Shwartz; **SOM** Jean-Claude Marchetti, Jean Labussière; **MÚS.** Michel Legrand; **MONT.** Jacques Gaillard; **ELENCO** Eddie Constantine (ele mesmo), Nicole Mirel (a starlet); **FILMAGEM** Paris, setembro de 1961; **ESTREIA** 07.03.1962.

VIVRE SA VIE (FILM EN DOUZE TABLEAUX) (VIVER A VIDA)

FRANÇA, 1962, P/B, 35 mm, 85'
DIR. JLG; **ASD.** Bernard Toublanc-Michel, Jean-Paul Savignac; **PROD.** Roger Fleytoux, Pierre Braunberger, Films de la Pléiade; **DIS.** Pathéon, Films de la Pléiade; **ARG.** **ROT.** JLG a partir do documentário de Marcel Sacotte *Où on est avec la prostitution?*; **FOT.** Raoul Coutard; **CÂM.** Charles Bitsch, Claude Beausoleil; **MÚS.** Michel Legrand; **FIG.** Christianne Fageol; **MONT.** Agnès Guillemot, Lila Lakshmanan; **ELENCO** Anna Karina (Nana Kleinfrankenheim), Saddy Rebot (Raoul), André S. Labarthe (Paul), Brice Parain (o filósofo), Paul Pavel (o jornalista); **FILMAGEM** Paris, fevereiro e março de 1962; **ESTREIA** Festival de Veneza, 28.08.1962.

Trailer de *VIVRE SA VIE*
FRANÇA, 1962, P/B, 35 mm, 2'

LE NOUVEAU MONDE (O NOVO MUNDO)

ITÁLIA, 1962, P/B, 35 mm, 20'
Segundo episódio do filme *RoGoPaG*, com quatro partes dirigidas por JLG, R. Rossellini, P. P. Pasolini e U. Gregoretti.
DIR. JLG; **PROD.** Yves Laplache, Alfredo Bini, Arco Film-Cineriz (Roma), Lyre Films (Paris); **DIS.** Cineriz; **ARG.**, **ROT.** **COMENTÁRIO** JLG; **FOT.** Jean Rabier; **SOM** Hervé; **MÚS.** "Quartetos", de Beethoven; **MONT.** Agnès Guillemot, Lila Lakschmanan; **ELENCO** Alexandra Stewart (Alexandra), Jean-Marc Bory (o narrador), Jean-André Fieschi, Michel Delahaye, JLG e a **VOZ** transmitida (por rádio) de André S. Labarthe; **FILMAGEM** Paris, novembro de 1962; **ESTREIA** Itália, março de 1963 (o filme não foi lançado na França).

LES CARABINIERS (TEMPO DE GUERRA)

FRANÇA, 1963, P/B, 35 mm, 80'
DIR. JLG; **ASD.** Jean-Paul Savignac, Charles Bitsch; **PROD.** Georges de Beauregard, Carlo Ponti, Rome-Paris Films (Paris) – Laetitia (Roma); **DIS.** Cocinor; **ROT.** JLG, Jean Gruault, Roberto Rosselini, a partir da comédia *I carabinieri*, de Beniamino Ioppolo, adaptada em francês por Jacques Audiberti; **FOT.** Raoul Coutard; **CÂM.** Claude Beausoleil; **SOM** Jacques Maumont, Bernard Ortion; **MÚS.** Philippe Arthuys; **MONT.** Agnès Guillemot, Lila Lakschmanan; **CEN.** Jean-Jacques Fabre; **ELENCO** Marino Masè (Ulysse), Albert Juross (Michel-Ange), Geneviève Galéa (Vênus), Catherine Ribeiro (Cleópatra), Jean Brassat, Gérard Poirot (carabineiros), Odile Geoffroy (a jovem comunista), Barbet Schroeder (o vendedor de Maserati), Jean-Louis Comolli (o soldado com o peixe); **FILMAGEM** Paris, dezembro de 1962 a janeiro de 1963; **ESTREIA** Paris, 31.05.1963.

Trailer de *LES CARABINIERS*
FRANÇA, 1963, P/B, 35 mm, 2'10''

LE GRAND ESCROC (O GRANDE TRAPACEIRO)

FRANÇA, 1963, P/B, 35 mm, 25'
Episódio do filme *Les plus belles escroqueries du monde*, longa com cinco partes dirigidas por JLG, C. Chabrol, R. Polanski, U. Gregoretti, H. Horikawa.
DIR. JLG; **ASD.** Charles Bitsch; **PROD.** Philippe Dussart, Pierre Roustang, Ulysse Production (Paris), Primex Films (Marselha), Vides (Roma), Toho (Tóquio), Caesar Film (Amsterdam); **DIS.** Lux Film; **ROT.** JLG; **COMENTÁRIO** JLG; **FOT.** Raoul Coutard; **SOM** AndrêHervé; **MÚS.** Michel Legrand; **MONT.** Agnès Guillemot, Lila Lakschmanan; **ELENCO** Jean Seaberg (Patricia Leacock), Charles Denner (o trapaceiro), Laszlo Szabo (inspetor de polícia); **FILMAGEM** Marrakech, janeiro de 1963.

LE MÉPRIS (O DESPREZO)

FRANÇA/ITÁLIA, 1963, COR, 35 mm, 100'
DIR. JLG; **ASD.** Charles Bitsch; **PROD.** Philippe Dussart, Carlo Lastricati, Georges de Beauregard, Carlo Ponti, Joseph E. Levine, Rome-Paris Films, Les Films Concordia (Paris), Compagnia Cinematografica Champion (Roma); **DIS.** Marceau-Cocinor; **ROT.** JLG, baseado no romance *O desprezo*, de Alberto Moravia; **FOT.** Raoul Coutard; **SOM** William Sivel; **MÚS.** Georges Delerue; **MONT.** Agnès Guillemot, Lila Lakshmanan; **ELENCO** Brigitte Bardot (Camille Javal), Michel Piccoli (Paul Javal), Jack Palance (Jérôme Prokosch), Giorgia Moll (Francesca Vanini), Fritz Lang (ele mesmo), JLG (o assistente do diretor), Linda Veras (uma sereia); **FILMAGEM** Roma, Capri, abril a junho de 1963; **ESTREIA** Paris, 27.12.1963.

Trailer de *LE MÉPRIS*
FRANÇA/ITÁLIA, 1963, COR, 35 mm, 2'15''

BANDE À PART (BANDO À PARTE)

FRANÇA, 1964, P/B, 35 mm, 95'
DIR. JLG; **ASD.** Jean-Paul Savignac; **PROD.** Philippe Dussart, Anouchka Films, Orsay Films; **DIS.** Columbia; **ROT.** JLG, a partir do romance *Fool's Gold*, de Dolores e Bert Hitchens; **COMENTÁRIO** JLG;

FOT. Raoul Coutard; CÂM. Georges Liron; SOM René Levert, Antoine Bonfanti; MÚS. Michel Legrand; MONT. Agnès Guillemot, Françoise Collin; ELENCO Anna Karina (Odile Monod), Claude Brasseur (Arthur Rimbaud), Sami Frey (Franz), Louisa Colpeyn (madame Victoria), Ernest Menzer (o tio de Arthur), Danièle Gérard (a professora de inglês); FILMAGEM Paris, fevereiro e março de 1964; ESTREIA Berlim, 05.07.1964.

Trailer de *BANDE À PART*
FRANÇA, 1964, P/B, 35 mm, 1'50''

UNE FEMME MARIÉE. FRAGMENTS D'UN FILM TOURNÉ EN 1964 (EX-LA FEMME MARIÉE) (UMA MULHER CASADA. FRAGMENTOS DE UM FILME RODADO EM 1964)

FRANÇA, 1964, P/B, 35 mm, 98'
DIR. JLG; ASD. Claude Othin-Girard, Jean-Pierre Léaud, Hélène Kalouguine; PROD. Philippe Dussart, Anouchka Film-Orsay Films (Paris); DIS. Columbia; ARG. JLG; FOT. Raoul Coutard; CÂM. Georges Liron; SOM Antoine Bonfati, René Levert, Jacques Maumont; MÚS. Beethoven (trechos dos "Quartetos" nº 7, 9, 10, 14, 15), Claude Nougaro (La java); CAN. Sylvie Vartan "Quand le film est triste", de G. Aber, J. A. Loudermilk e L. Morisse; MONT. Agnès Guillemot, Françoise Collin; CEN. Henri Nogaret; ELENCO Macha Méril (Charlotte Giraud), Philippe Leroy (Pierre, o marido), Bernard Noël (Robert, o amante), Rita Maiden (Mme. Céline), Roger Leenhardt (ele mesmo); FILMAGEM Paris, Orly, junho e julho de 1964; ESTREIA Veneza, 08.09.1964.

Trailer de *UNE FEMME MARIÉE*
FRANÇA, 1964, P/B, 35 mm, 1'50''

MONTPARNASSE – LEVALLOIS. UN ACTION FILM (MONTPARNASSE – LEVALLOIS. UM FILME-AÇÃO)

FRANÇA, 1965, COR, 16 mm, 18'
Episódio do filme *Paris vu par*..., com seis partes dirigidas por JLG, C. Chabrol, J. Douchet, J-D. Pollet, É. Rohmer, J. Rouch.
DIR. JLG; PROD. Barbet Schroeder, Les Films du Losagne (Paris); DIS. Sodireg; ROT. JLG, adaptado de uma história contada por Jean-Paul Belmondo em *Une femme est une femme*, por sua vez tirada de *Contes du lundi*, de Jean Giraudoux; FOT. Albert Maysles; SOM René Levert; MONT. Jacqueline Raynal; ELENCO Johanna Schimkus (Monika), Serge Davri (Roger), Philippe Hiquilly (Ivan); FILMAGEM Paris, dezembro de 1963; ESTREIA Cannes, 19.05.1965.

ALPHAVILLE. UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION (ALPHAVILLE)

FRANÇA, 1965, P/B, 35 mm, 98'
DIR. JLG; ASD. Charles Bitsch, Jean-Paul Savignac, Hélène Koulouguine; PROD. Philippe Dussart, André Michelin, Chaumiane Production (Paris), Film-studio (Roma); DIS. Athos; ARG. JLG; FOT. Raoul Coutard; CÂM. George Liron; SOM René Levert; MÚS. Paul Misraki; MONT. Agnès Guillemot; ELENCO Eddie Constantine (Lemmy Caution), Anna Karina (Natacha von Braun), Akim Tamiroff (Henri Dickson), Howard Vernon (prof. Nosferatu, mais conhecido como Von Braun), Laszlo Szabo (engenheiro-chefe), André Fieschi (prof. Heckell), Jean-Louis Comolli (prof. Jeckell); FILMAGEM Paris, janeiro e fevereiro de 1965; ESTREIA Paris, 05.05.1965.

Trailer de *ALPHAVILLE*
FRANÇA, 1965, P/B, 35 mm, 1'

PIERROT LE FOU (O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS)

FRANÇA, 1965, COR, 35 mm, 110'
DIR. JLG; ASD. Philippe Fourastié, Jean-Pierre Léaud; PROD. René Demoulin, Georges de Beauregard, Rome-Paris Films (Paris), Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma); DIS. S.N.C. Imperial; ROT. JLG a partir do romance *Obsession*, de Lionel White; FOT. Raoul Coutard; CÂM. Georges Liron; MÚS. Antoine Duhamel CAN. "Ma ligne de chance" e "Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerais toujours", de Antoine Duhamel e Cyrus Bassiak; SOM René Levert; MONT. Françoise Collin; CEN. Pierre Guffroy; ELENCO Anna Karina (Marianne Renoir), Jean-Paul Belmondo (Ferdinand Griffon), Dirk Sanders (irmão de Marianne), Raymond Devos (o homem do porto), Roger Dutoit e Hans Mayer (os dois gângsteres), Jimmy Karoubi (o anão), Christa Nell, Pascal Aubier, Pierre Hanin, Laszlo Szabo, Jean-Pierre Léaud, Samuel Fuller, Alexis Poliakoff; FILMAGEM Paris, Hyères, junho e julho de 1965; ESTREIA Veneza, 29.08.1965.

Trailer de *PIERROT LE FOU*
FRANÇA, 1965, COR, 35 mm, 1'40''

MASCULIN FÉMININ. QUINZE FAITS PRÉCIS (MASCULINO, FEMININO)

FRANÇA, 1966, P/B, 35 mm, 110'
DIR. JLG; ASD. Bernard Toublanc-Michel, Jacques Baratier PROD. Philippe Dussart, Anouchka Films, Argos Films (Paris), Svensk filmindustri--Sandrews (Estocolmo); DIS. Columbia; ROT. JLG livremente adaptado de *A mulher de Paul e O sinal*, de Guy de Maupassant; FOT. Willy Kurant; SOM René Levert; MÚS. Francis Lai, Mozart; MONT. Agnès Guillemot; ELENCO Jean-Pierre Léaud (Paul), Chantal Goya (Madeleine), Marlène Jobert (Elizabeth), Michel Debord (Robert), Catherine Duport (Catherine), Isabelle Duport (Isabelle), Eva Britt Strandberg (a mulher no filme), Birger Malmsten (o homem no filme), Fraçoise Hardy (amiga do oficial americano), Brigitte Bardot, Antoine Bouseiller (casal em um café); FILMAGEM Paris, novembro a dezembro de 1965; ESTREIA Paris, 22.04.1966.

Trailer de *MASCULIN FÉMININ*
FRANÇA, 1966, P/B, 35 mm, 1'58''

MADE IN U.S.A.

FRANÇA, 1966, COR, 35 mm, 90'
DIR. JLG; ASD. Charles Bitsch, Claude Bakka, Jean-Pierre Léaud, Philippe Pouzenc; PROD. René Demoulin, Georges de Bearegard, Rome-Paris Films-Anouchka Films, S.E.P.I.C.; DIS. Luz; ROT. JLG, a partir do romance THE JUGGER, de Richard Stark; FOT. Raoul Coutard; CÂM. Gerges Liron; SOM René Levert; MÚS. Schumann, Beethoven, Mick Jagger, Keith Richards; MONT. Agnès Guillemot; ELENCO Anna Karina (Paula Nelson), Laszlo Szabo (Richard Widmark), Jean-Pierre Léaud (Donald Siegel), Yves Afonso (David Goodis), Ernest Menzer (Typhus), Jean-Claude Bouillon (o inspetor Aldrich), Kyoko Kosaka (Doris Mizoguchi), Philippe Labro (ele mesmo), Jean-Pierre Biesse (Richard Nixon), Marianne Faithfull (ela mesma), VOZ gravada de JLG; FILMAGEM Paris, julho e agosto de 1966; ESTREIA Londres, 03.12.1966.

Trailer de *MADE IN U.S.A.*
FRANÇA, 1966, COR, 35 mm, 1'30''

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (DUAS OU TRÊS COISAS QUE EU SEI DELA)

FRANÇA, 1966, COR, 35 mm, 90'
DIR. JLG; ASD. Charles Bitsch, Isabelle Pons, Robert Chevassu; PROD. Philippe Senné, Anatole

Dauman, Anouchka Films, Argos Films, Les Films du Carrosse, Parc Films (Paris); DIS. U.G.C., Sirius, C.F.D.C.; ROT. JLG, a partir de uma reportagem de Catherine Vimonet publicada pela revista *Le Nouvel Observateur*; FOT. Raoul Coutard; CÂM. Georges Liron; SOM René Levert; MÚS. Beethoven; MONT. Fraçoise Collin; FIG. Gitt Magrini; ELENCO Marina Vlady (Juliette Janson), Roger Montsoret (Robert Janson), Anny Duperey (Marianne), Jean Narboni (Roger, amigo dos Janson), Christophe Bouseiller (Christophe Janson), Marie Bouseiller (Solange Janson), Raoul Levy (John Bogus), Joseph Gehrard (Gérard); FILMAGEM Paris, agosto e setembro de 1966; ESTREIA Paris, 17.03.1967.

Trailer de ***DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE***
FRANÇA, 1966, COR, 35 mm, 1'30''

ANTICIPATION OU L'AMOUR EN L'AN 2000 (ANTECIPAÇÃO OU O AMOR NO ANO 2000)
FRANÇA, 1967, COR, 35 mm, 20'
Episódio do filme *Le plus vieux metier du monde, l'amour à travers les âges*; composto por seis partes dirigidas por JLG, F. Indovina, M. Bolognini, P. de Broca, M. Pfleghaar, C. Autant-Lara.
DIR. JLG; ASD. Charles Bitsch; PROD. André Cultet, Joseph Bergholz, Les Films Gibé, Francoriz (Paris), Rialto Film (Berlim), Rizzoli (Roma); DIS. Athos; ROT. JLG; FOT. Pierre Lhomme; SOM René Levert; MÚS. Michel Legrand; MONT. Agnès Guillemot, Geneviève Letellier; ELENCO Jacques Charrier (Dick), Anna Karina (Natacha), Marilù Tolo (Marlène), Jean-Pierre Léaud (o criado), Daniel Bart, Jean-Patrick Lebel; FILMAGEM Orly, novembro de 1966; ESTREIA Paris, 21.10.1967.

CAMÉRA-ŒL (CÂMERA-OLHO)
FRANÇA, 1967, COR, 16 mm, 15'
Episódio do filme *Loin du Vietnam*, com seis partes dirigidas por JLG, A. Resnais, W. Klein, J. Ivens, A. Varda, C. Lelouch; PROD. Andrea Haran, JLG, S.L.O.N.; DIS. Audaz; ROT. JLG; COMENTÁRIO JLG; FOT. Alain Levent; SOM Antoine Bonfati, Herald Maury; MONT. Ragnar, Jean Ravel, Colette Leloup, Eric Pluet, Albert Jurgenson; MONT. SUPLEMENTAR Chris Marker, Jacqueline Meppiel; ELENCO JLG.

Trailer de ***MOUCHETTE***, de Robert Bresson
FRANÇA, 1967, P/B, 35 mm, 2'35''

LA CHINOISE (A CHINESA)
FRANÇA, 1967, COR, 35 mm, 95'
DIR. JLG; ASD. Charles Bitsch; PROD. Philippe Dussart, Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, Parc Films, Simar Films (Paris); DIS. Athos; ROT. JLG; FOT. Raoul Coutard; CÂM. Georges Liron; MÚS. *Zyklus*, de Karlheinz Stockhausen; Schubert, Vivaldi; MONT. Agnès Guillemot; ELENCO Anne Wiazemsky (Véronique Supervielle), Jean-Pierre Léaud (Guillaume Meister), Michel Seméniako (Henri), Juliet Berto (Yvonne), Lex de Buijn (Serge Dimitri Kirilov), Omar Diop (Omar), Francis Jeanson (ele mesmo), Anna Karina (espectadora de teatro), Blandine Jeanson e Eliane Giovagnoli (as duas jovens da cena final), Raoul Coutard; FILMAGEM Paris, março de 1967; ESTREIA Veneza, setembro de 1967.

Trailer de ***LA CHINOISE***
FRANÇA, 1967, COR, 35 mm, 2'40''

L'AMOUR (O AMOR)
ITÁLIA/FRANÇA, 1967, COR, 35 mm, 26'
Episódio do filme *Vangelo 70, ou Amore e rabbia, ou La contestation*, com cinco partes dirigidas por JLG, C. Lizzani, B. Bertolucci, P. P. Pasolini, M. Bellocchio.
DIR. JLG; PROD. Carlo Lizzani, Castoro Film, INC (Roma), Anouchka Films (Paris); DIS. Films Jacques Leitienne; ROT. JLG; COMENTÁRIO JLG; FOT. Alain Levent, Armand Marco; SOM Guy Villette; MONT. Agnès Guillemot, Delphine Desfons; ELENCO Christine Guého, Nino Castelnuovo (o casal), Catherine Jourdan, Paolo Pozzesi (as testemunhas); ESTREIA Festival de Berlim de 1969.

WEEK-END (WEEK-END À FRANCESA)
FRANÇA, 1967, COR, 35 mm, 95'
DIR. JLG; ASD Claude Miller; PROD. Ralph Baum, Philippe Senné, Caomacico, Lira Films, Films Copernic (Paris)/Ascot Cineraid (Roma); DIS. Athos; ROT. JLG; FOT. Raoul Coutard; SOM René Levert; MÚS. Antoine Duhamel ("Sonata K.576", de Mozart, "Allô, tu m'entends", de Guy Béart); MONT. Agnès Guillemot; ELENCO Mireille Darc (Corinne), Jean Yanne (Roland), Jean-Pierre Léaud (Saint-Just e o rapaz da moto), Jean-Pierre Kalfon (o chefe da FLSO), Valérie Lagrange (a mulher do chefe), Yves Beneyton (membro da FLSO), Paul GégaUFF (o pianista), Daniel Pommereulle (Joseph Balsamo), Virginie Vignon (Marie-Madeleine), Yves Afonso (Gros Poucet), Blandine Jeanson (Emily Brontë e jovem da fazenda), Juliet Berto (jovem do incidente e membro da FLSO), J.-C. Gilbert (mendigo), Laszlo Szabo (árabe que fala em nome do irmão negro), Helen Scott (mulher rica do automóvel), Isabelle Pons (membro da FLSO), Anne Wiazemsky; FILMAGEM região parisiense, setembro e outubro de 1967; ESTREIA Paris, 29.12.1967.

Trailer de ***WEEK-END***
FRANÇA, 1967, COR, 35 mm, 48''

LE GAI SAVOIR (A GAIA CIÊNCIA)
FRANÇA, 1968, COR, 35 mm, 95'
DIR. JLG; PROD. ORTF (Paris), Bavaria (Alemanha); PRE. Anouchka Films; ROT. JLG, livremente inspirado em *Émile ou De l'éducation*, de Jean-Jacques Rousseau; FOT. Georges Leclerc; CÂM. Jean-Louis Picavet; MONT. Germaine Cohen; ELENCO Juliet Berto (Patricia Lumumba), Jean- Pierre Léaud (Émile Rousseau); FILMAGEM Paris, estúdios de Joinville, dezembro de 1967 a janeiro de 1968; finalizado, montado e mixado depois de maio de 1968; ESTREIA Festival de Berlim de 1969. Proibido pela censura francesa.

CINÉ-TRACTS (CINE-PANFLETOS)
FRANÇA, 1968, P/B, MUDOS, 16 mm, 2' A 4' CADA
PROD. SLON.
Considera-se que os *Cine-panfletos nº 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 23 e 40* foram total ou parcialmente realizados por Godard, que também foi responsável pela imagem do Cine-panfleto fora da série de Gérard Fromanger, intitulado *Film-tract nº 1968*.

UN FILM COMME LES AUTRES (UM FILME COMO OS OUTROS)
FRANÇA, 1968, P/B E COR, 16 mm, 100'
DIR. JLG; PROD. Anouchka Films; ROT. JLG; FOT. JLG, Wiliam Lubtschansky; Imagens de arquivo (P/B) filmadas em maio de 1968 pelo grupo ARC; MONT. JLG; ELENCO três estudantes da Universidade de Nanterre e dois operários da Renault-Flins. FILMAGEM julho 1968. Reivindicado, posteriormente, pelo Grupo Dziga Vertov em algumas entrevistas.

ONE PLUS ONE (UM MAIS UM)
GRÃ-BRETANHA, 1968, COR, 35 mm, 99'
DIR. JLG; ASD. Tim Van Rellim, John Stoneman; PROD. Michael Pearson e Ian Quarrier, Cupid Productions (Londres); PRE. Eleni Collard;

DIS. Images Distribution; **ROT**. JLG; **FOT**. Tony Richmond; **COMENTÁRIO** Sean Lynch; **SOM** Arthur Bradburn, Derek Ball; **MÚS**. The Rolling Stones ("Simpathy for the devil", do disco *Beggar's banquet*); **MONT**. Ken Rowles; **ELENCO** Anne Wiazemsky (Eve Democracy), Iain Quarrier (o livreiro fascista), Frankie Dymon, Bernard Boston (ele mesmo), "The Rolling Stones" (Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones, Charlie Watts, Bill Wyman), Danny Daniels, Ilario Pedro, Roy Stewart e JLG; **FILMAGEM** Olympic Sound Studios e exteriores de Londres, de junho a agosto de 1968; **ESTREIA** Festival de Londres, dezembro de 1968.

BRITISH SOUNDS

GRÃ-BRETANHA, 1969, COR, 16 mm, 52'
DIR. JLG, Jean-Henri Roger; **PROD**. Kestel Production, South London Weekend Television; **PRE**. Irving Teitelbaum, Kenneth Trodd; **ROT**. JLG, em diálogo com Jean-Henri Roger; **FOT**. Charles Stewart; **SOM** Fred Sharp; **MONT**. Elizabeth Koziman; **ELENCO** estudantes de Oxford, Essex e de Kent, trabalhadores da linha de montagem da British Motor Co. (Cowley, Oxford), militantes operários de Dagenham; **FILMAGEM** Londres, Essex University, fevereiro de 1969. (A South London Television recusou o filme e transmitiu apenas algumas sequências.) Assinado posteriormente pelo Grupo Dziga Vertov. Título americano: *See you at Mao*.

PRAVDA

FRANÇA, 1969, COR, 16 mm, 58'
DIR. JLG, Jean-Henri Roger; **PROD**. Claude Nedjar, C.E.R.T., Paris; com apoio da Grove Press (Nova York); **FOT**. Paul Burron; **MONT**. JLG; **ELENCO VOZ** de Jean-Henri Roger (Jean-Pierre Gorin na versão inglesa), participação de Vera Chytilová; **FILMAGEM** Tchecoslováquia, maio de 1969. Assinado posteriormente pelo Grupo Dziga Vertov.

VENT D'EST (VENTO DO LESTE)

ITÁLIA/FRANÇA/RFA, 1969, COR, 16 mm, 100'
DIR. Grupo Dziga Vertov (JLG, Jean-Pierre Gorin); **ASD**. Isabelle Pons, Gianni Amico; **PROD**. Roberto Giussani, Raniero Di Giovanbattista, Polifilm (Roma), Anouchka Films (Paris), CCC Filmkunst (Berlim); **ARG**. JLG, Daniel Cohn-Bendit; **ROT**. JLG, Daniel Cohn-Bendit, Jean-Pierre Gorin, Gianni Barcelloni, Sergio Bazzini, Marco Ferreri, Glauber Rocha, Jean-Henri Roger, Raffaella Cuccinelo; **FOT**. Mario Vulpiani; **CÂM**. Mario Bagnato; **FIG**. Lina Nerli Raviani; **MONT**. JLG, J.-P. Gorin; **ELENCO** Gian Maria Volonté (oficial nortista), Anne Wiazemsky (prostituta), Cristina Tullio Altan (a jovem burguesa), Allen Midgette (prisioniero pele vermelha), José Varéla (guia), Paolo Pozzesi (jornalista), George Gotz (soldado), Glauber Rocha, Fabio Garriba, Vincenzo Porcelli, Milva Frosini, Mario Iannilli, Federico Boido, Aldo Bixio, JLG e a equipe do filme; **FILMAGEM** estúdios e exteriores Veio (Roma), abril a junho de 1969.

LOTTE IN ITALIA (LUTTES EN ITALIE) (LUTAS NA ITÁLIA)

FRANÇA/ITÁLIA, 1970, COR, 16 mm, 60'
DIR. Grupo Dziga Vertov (JLG, J.-P. Gorin); **PROD**. Cosmoseion (Roma), Anouchka Films (Paris); **FOT**. Armando Marco; **COMENTÁRIO** Paolo Pozzesi; **SOM** Antoine Bonfanti **MONT**. JLG, J.-P. Gorin; **ELENCO** Cristina Tullio Altan (Paola Taviani), Anne Wiazemsky (balconista), Jérôme Hinstin (namorado de Paola), Paolo Pozzesi; **FILMAGEM** Paris, Itália, dezembro de 1969; **ESTREIA** Festival de Bérgamo, setembro de 1970. A RAI recusou o filme. Existe uma versão italiana e uma versão com tradução simultânea em francês.

VLADIMIR ET ROSA (VLADIMIR E ROSA)

FRANÇA/RFA/ESTADOS UNIDOS, 1971, COR, 16 mm, 103'
DIR. Grupo Dziga Vertov (JLG, J.-P. Gorin); **PROD**. Munich Tele-Pool para a televisão alemã, com a colaboração da Grove Press Evergreen Films (Nova York); **ROT**. Grupo Dziga Vertov; **FOT**. Armand Marco; **SOM** Antoine Bonfanti; **MONT**. JLG, J.-P. Gorin; **ELENCO** JLG (Vladimir), Jean-Paul Gorin (Rosa), Anne Wiazemsky, Juliet Berto, Ernest Menzer, Yves Afonso, Claude Nedjar.

SCHICK

FRANÇA, 1971, COR, 16 mm, 45''
DIR. JLG, J.-P. Gorin; **PROD**. Dupuy Compton; **ROT**. JLG, J.-P. Gorin; **FOT**. Armand Marco; **ELENCO** Juliette Berto. Propaganda de uma loção pós-barba.

TOUT VA BIEN (TUDO VAI BEM)

FRANÇA, 1972, COR, 35 mm, 95'
DIR. JLG, J.-P. Gorin; **PROD**. Alain Coiffier, Anouchka Films, Vicco Films (Paris), Empire Films (Roma); **DIS**. Pathé-Gaumont; **ROT**. JLG, J.-P. Gorin; **FOT**. Armand Marco; **CÂM**. Yves Agostini, Edouard Burgess; **SOM** Bernard Orthion, Armand Bonfanti, Gilles Orthion; **MÚS**. Eric Charden, Thomas Rivat, Paul Beuscher; **FOTOGRAFIAS** Alain Miéville, Anne-Marie Michel [Anne-Marie Miéville] **CEN**. Jacques Dugied; **MONT**. Kenout Peltier, Caludine Merlin; **ELENCO** Yves Montand (ele, o diretor publicitário), Jane Fonda (ela, Suzanne), Vittorio Caprioli (o patrão), Jean Pignol (o delegado da CGT), Pierre Oudry (Frédéric), Elizabeth Chauvin (Geneviève), Éric Chartier (Lucien), Yves Gabrielli (Léon), Bugette (Georges), Castel Casti (Jacques), Michel Marot (membro do Partido Comunista), Huguette Miéville (Georgette), Marcel Gassouk (segundo delegado da CGT), Anne Wiazemsky (moça de esquerda), Jean-René Dufleurien (rapaz de esquerda), Didier Gaudron (Germain), Luce Marneux (Armande), Nathalie Simon (Jeanne), Louise Rioton (Louise); **FILMAGEM** Estúdios e exteriores, Paris, dezembro de 1971 e janeiro de 1972; **ESTREIA** 26.04.1972.

Trailer de *TOUT VA BIEN*

FRANÇA, 1972, COR, 35 mm, 5'
COD. J.-P. Gorin.

LETTER TO JANE: AN INVESTIGATION ABOUT A STILL (CARTA PARA JANE)

FRANÇA, 1972, COR E P/B, 16 mm, 52'
DIR. JLG, J.-P. Gorin; **PROD**. JLG, J.-P. Gorin; **ROT**. JLG, J.-P. Gorin; **FOT**. Armand Marco; **ELENCO VOZ** de JLG e J.-P. Gorin.

ICI ET AILLEURS (AQUI E ACOLÁ)

FRANÇA, 1974, COR, 16 mm, 55'
DIR. JLG, Anne-Marie Miéville (e J.-P. Gorin nas filmagens de 1970 do projeto até então chamado *Jusqu'à la victoire*); **PROD**. A.-M. Miéville, JLG, Jean-Pierre Rassam, Sonimage, INA, Gaumont; **DIS**. MK2; **ROT**. JLG, A.-M. Miéville; **VOZ** JLG, A.-M. Miéville; **FOT**. William Lubtchansky (Armand Marco nas imagens de *Jusqu'à la victoire* rodadas na Palestina); **MONT**. JLG, A.-M. Miéville; **ELENCO** Jean-Pierre Bamberger, combatentes do Fatah em *Jusqu'à la victoire*; **ESTREIA** 15.09.1976.
(O filme reutiliza materiais rodados na Palestina em 1970 pelo Grupo Dziga Vertov para *Jusqu'à la victoire*).

NUMÉRO DEUX (NÚMERO DOIS)

FRANÇA, 1975, COR, 35 mm E VÍDEO, 88'
DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD**. Marcel Mossoti, A.-M. Miéville, JLG, Georges de Beauregard, Jean-

Pierre Rassam, Sonimage (Grenoble), Bela, SNC; **PRA**. Georges de Beauregard; **ROT**. JLG, A.-M. Miéville; **FOT**. William Lubtchansky (35 mm), Gérard Martin (vídeo); **SOM** Jean-Pierre Ruh; **CAN**. Léo Ferré; **COLABORADORES TÉCNICOS** Mika Assaf, Gérard Martin; **MONT**. JLG, A.-M. Miéville; **ELENCO** Sandrine Battistella, (Sandrine), Pierre Oudry (o marido), Alexandre Rignault (o avô), Rachel Stefanopoli (a avó).

COMMENT ÇA VA? (COMO VAI?)

FRANÇA, 1975, COR, 16 mm E VÍDEO, 78'

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD**. A.-M. Miéville, JLG, Jean-Pierre Rassam, Sonimage (Grenoble) Bela, SNC (Paris); **ROT**. JLG, A.-M. Miéville; **FOT**. Wiliam Lubtchansky; **MONT**. JLG, A.-M. Miéville; **ELENCO** Michel Marot, A.-M. Miéville; **ESTREIA** 26.04.1978.

SIX FOIS DEUX (SUR ET SOUS LA COMMUNICATION) (SEIS VEZES DOIS: SOBRE E SOB A COMUNICAÇÃO)

FRANÇA, 1976, COR, VÍDEO, 610' NO TOTAL

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD**. Michel Raux, JLG, Sonimage (Grenoble), INA. (Paris) para a France 3; **ARG**., **ROT**. A.-M. Miéville; **FOT**., **CÂM**. William Lubtchansky; 12 episódios: 1A) Y'a personne (57' 45"); 1B) Louison (41' 45"); 2A) Leçon de choses (52'); 2b) Jean-Luc (48'); 3A) Photo et compagnie (45'); 3B) Marcel (55'); 4A) Pas d'histoire (56' 38"); 4B) Nanas (42' 42"); 5A) Nous trois (52' 13"); 5B) René(e)s (52' 55"); 6a) Avant et après (44' 32"); 6B) Jacqueline et Ludovic (49' 45"). Programa transmitido pela emissora France 3 todos os domingos de 25.07 a 29.08.1976. Michael Witt descobriu ainda, no fim de uma fita U-matic contendo o episódio 6A, um trecho de uma conversa de Godard com Claude-Jean Philippe (17'), exibido como um apêndice da série na retrospectiva de 2006 no Centre Pompidou.

CLIP FAUT PAS RÊVER/ QUAND LA GAUCHE AURA LE POUVOIR (QUANDO A ESQUERDA CHEGAR AO PODER)

FRANÇA, 1977, COR, VÍDEO, 3'34''

DIR. JLG; **FOT**. JLG; **MONT**. JLG; **ELENCO** Camille, A.-M. Miéville *(OFF)*. Exercício a partir da canção "Faut pas rêver", de Patrick Juvet (música de Jean-Michel Jarre), transmitido em 1978 no programa "On ne manque pas d'airs".

FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS

FRANÇA, 1977-1979, COR, VÍDEO, 12 EPISÓDIOS DE 26'

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD**. INA., Sonimage (Grenoble); **ARG.**, **ROT**. JLG, A.-M. Miéville, livremente adaptado de *Le tour de France par deux enfants. Devoir et patrie* (1884), de G. Bruno; **CANÇÃO DE ABERTURA** Julien Clerc; **ELENCO** Camille Virolleaud, Arnaud Martin (a criança), Betty Berr, Albert Dray (apresentador); 1) Obscure/ Chimie; 2) Lumière/ Physique; 3) Connu/ Géométrie/ Géographie; 4) Inconnu/ Technique; 5) Impression/ Dictée; 6) Expression/ Français; 7) Violence/ Grammaire; 8) Roman/ Economie; 11) Réalité/ Logique; 12) Rêve/ Morale.

SCÉNARIO DE SAUVE QUI PEUT (LA VIE) [ROTEIRO DE SALVE-SE QUEM PUDER (A VIDA)]

FRANÇA, 1979, COR, VÍDEO, 20'

DIR. JLG; **PROD**. Sonimage, Télévision Suisse Romande; **ROT**. JLG; **MONT**. JLG; **ELENCO** fotografias de Isabelle Huppert, Miou-Miou, Werner Herzog, Jacques Dutronc.

SAUVE QUI PEUT (LA VIE) [SALVE-SE QUEM PUDER (A VIDA)]

FRANÇA, 1979, COR, 35 mm, 87'

DIR. JLG; **PROD**. Alain Sarde, JLG, Sara Films, MK2, Saga Production, Sonimage, CNC, ZDF, SSR, ORF; **DIS**. MK2 Diffusion; **ROT**. A.-M. Miéville, Jean-Claude Carrière; **FOT**. William Lubtchansky, Renato Berta, Jean-Bernard Menoud; **SOM** Jacques Maumont, Luc Yersin, Oscar Stellavox; **MÚS**. Gabriel Yared; **DAR**. Romain Goupil; **MONT**. A.-M. Miéville, JLG; **ELENCO** Isabelle Huppert (Isabelle Rivière), Jacques Dutronc (Paul Godard), Nathalie Baye (Denise Rimbaud), Roland Amstutz (segundo cliente), Anna Baldaccini (irmã de Isabelle), Fred Personne (primeiro cliente), Nicole Jacquet (uma mulher), Dore de Rosa (o ascensorista), Cécile Tanner (filha de Paul), Roger Jendly (o segundo rapaz), Michel Cassagne (Piaget), Paule Muret (ex-namorada de Paul), Catherine Freiburghaus (jovem da fazenda), Bernard Cazassus (o primeiro rapaz); **ESTREIA** 15.05.1980.

TRAILER DE SAUVE QUI PEUT (LA VIE)

FRANÇA, 1979, COR, 35 mm, 2'

SAUVE LA VIE (QUI PEUT) [SALVE A VIDA (QUEM PUDER)]

1981, P/B E COR, 35 mm E 16 mm, 102'

DIR. JLG; **PROD**. Rotterdamse Kunststichting (Rotterdam Arts Foundation). Filme de compilação feito de cinco sequências de *Sauve qui peut (la vie)* (Godard, 1979) e extratos de outros quatro filmes: *Staroye i novoye* (o velho e o novo, Sergei Eisenstein e Grigori Alexandrov, 1929), *Cops* (O enrascado, Edward Kline e Buster Keaton, 1922), *La terra trema: Episodio del mare* (A terra treme, Luchino Visconti, 1948) e *Czlowiek z marmuru* (O homem de mármore, Andrzej Wajda, 1977). Exibido no festival de cinema de Roterdã em fevereiro de 1981 no contexto de uma série de palestras sobre a história do cinema ministradas por Godard em Roterdã entre 1980 e 1981.

LETTRE À FREDDY BUACHE. À PROPOS D'UN COURT-MÉTRAGE SUR LA VILLE DE LAUSANNE (CARTA A FREDDY BUACHE. SOBRE UM CURTA-METRAGEM A RESPEITO DA CIDADE DE LAUSANNE)

FRANÇA/SUÍÇA, 1982, COR, VÍDEO TELECINADO PARA 35 mm, 11'

DIR. JLG; **PROD**. Film et Vídeo Production (Lausanne); **ROT**., **MONT**. JLG; **FOT**. Jean-Bernard Menoud; **SOM** François Musy; **MÚS**. Ravel; **COLABORAÇÃO** Pierre Binggeli, Gérard Ruey; **ELENCO** JLG.

PASSION, LE TRAVAIL ET LAMOUR: INTRODUCTION À UN SCÉNARIO, OU TROISIÈME ÉTAT DU SCÉNARIO DU FILM PASSION (PAIXÃO, O TRABALHO E O AMOR: INTRODUÇÃO A UM ROTEIRO, OU TERCEIRO ESTADO DO FILME PAIXÃO)

FRANÇA, 1982, COR, VÍDEO, 30'

DIR. JLG; **PROD**. Sonimage; **MONT**. JLG; **ELENCO** Isabelle Huppert, Jerzy Radziwilowicz, Hanna Schygulla, Jean-Claude Carrière.

PASSION (PAIXÃO)

FRANÇA, 1982, COR, 35 mm, 87'

DIR. JLG; **ASD**. Alain Tasma, Bernard Ruey, Bertrand Theubet, Lee Collver; **PROD**. Alain Sarde, Sara Films, JLG, Sonimage, Films A2 Paris, Film et Vídeo Production (Lausanne), S.S.R. (Zurique); **ROT**., **DIA**., **MONT**. JLG; **FOT**. Raoul Coutard; **CÂM**. André Clément; **SOM** François Musy; **MÚS**. Mozart, Dvorak, Beethoven, Fauré; **CAN**. Léo Ferré; **CEN**. Serge Marzolff, Jean Bauer; **FIG**. Christian Gasc, Rosalie Varda; **CONSELHEIRO TÉCNICO** Bernard Gruninger; **VÍDEO**

Jean-Bernard Menoud; **ELENCO** Isabelle Huppert (Isabelle), Hanna Schygulla (Hanna), Michel Piccoli (Michel Boulard), Jerzy Radziwilowicz (Jerzy), Laszlo Szabo (o produtor), Sophie Lucatchevsky, Patrick Bonnel, Jean-François Stévenin, Ezio Ambrosetti, Magoly Champos, Myriam Roussel, Barbara Tissier, Serge Desarnauds, Agia Baufalvi, Manuelle Baltazar, Sarah Beauchesne, Bertrand Theubet, Sarah Cohen-Sali; **FILMAGEM** Estúdios de Boulogne, Paris e arredores de Rolle (Genebra); **ESTREIA** Festival de Cannes, 26.05.1982.

Trailer de ***PASSION***
FRANÇA, 1982, COR, 35 mm, 2'

SCÉNARIO DU FILM PASSION (ROTEIRO DO FILME PAIXÃO)

FRANÇA, 1982, COR, VÍDEO, 53'
DIR. JLG; **PROD.** Télévision Suisse Romande, JLG Films; **ROT.** JLG; **COLABORAÇÃO** A.-M. Miéville, Pierre Binggeli, Jean-Bernard Menoud; **ELENCO** JLG, Isabelle Huppert, Jerzy Radziwilowicz, Hanna Schygulla.

CHANGER D'IMAGE. LETTRE À LA BIEN-AIMÉE (MUDAR DE IMAGEM. CARTA À BEM-AMADA)

FRANÇA, 1982, COR, VÍDEO, 10'
Episódio da série *Le changement à plus d'un titre*
DIR. JLG; **PROD.** I.N.A. (Paris), Sonimage (Grenoble); **ROT.** JLG; **CÂM.** Jean-Bernard Menoud; **ELENCO** JLG, **VOZ** de A.-M. Miéville.

PRÉNOM CARMEN (CARMEN DE GODARD)

FRANÇA, 1982, COR, 35 mm, 85'
DIR. JLG; **PROD.** Alain Sarde, Sara Films, JLF Films; **COP.** A2; **PRE.** JLG Films; **DIS.** Parafrance; **ROT.**, **ADP.** A.-M. Miéville; **FOT.** Raoul Coutard; **CÂM.** Jean Garcénot; **SOM** François Musy; **MÚS.** "Quartetos" nº 9, 10, 14, 15, 16, de Beethoven (Quarteto Prat – Jacques Prat, Roland Dangarek, Bruno Pasquier, Michel Strauss); **CAN.** "Ruby's arms", de Tom Waits; **MONT.** JLG, Suzanne Lang-Villar; **FIG.** Renée Renard; **ELENCO** Maruschka Detmers (Carmen), Jacques Bonnaffé (Joseph), Myriem Roussel (Claire), JLG (tio Jean), Hyppolite Girardot (Fred), Jacques Villeret (o homem do posto de gasolina), Bertrand Liebert (guarda-costas), Alain Bastien Thiry (o garçon), Jean-Pierre Mocky (um doente); **ESTREIA** 11.01.1984; **PRÊMIO** Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1983.

Trailer de ***PRÉNOM CARMEN***
FRANÇA, 1982, COR, 35 mm, 2'

PETITES NOTES À PROPOS DU FILM JE VOUS SALUE, MARIE (PEQUENAS NOTAS SOBRE O FILME EU VOS SAÚDO, MARIA)

FRANÇA, 1983, COR, VÍDEO, 25'
DIR. JLG; **PROD.** JLG Films; **ROT.**, **FOT.**, **MONT.** JLG; **ELENCO** JLG, Myriem Roussel, Thierry Rode, A.-M. Miéville.

JE VOUS SALUE, MARIE (EU VOS SAÚDO, MARIA)

FRANÇA, 1983, COR, 35 mm, 72'
DIR. JLG; **PROD.** Pégase Films, S.S.R., JLG Films, Sara Films, Channel 4; **DIS.** Gerik Films; **ROT.** JLG; **FOT.** Jean-Bernard Menoud, Jacques Firmann; **SOM** François Musy; **MÚS.** Bach, Dvorak, Coltrane; **MONT.** JLG; **ELENCO** Myriem Roussel (Marie), Thierry Rode (Joseph), Philippe Lacoste (o anjo), Juliette Binoche (Juliette), Manon Andersen (menina), Malachi Jara Kohan (Jesus), Dick (Arthur), Johann Leysen (professor), Anne Gauthier (Eva); **ESTREIA** 23.01.1985, acompanhado do curta-metragem *Le livre de Marie*, de A.-M. Miéville.

Trailer de ***JE VOUS SALUE, MARIE*** e ***LE LIVRE DE MARIE***
FRANÇA, 1983, COR, 35 mm, 1'55''
COD. A.-M. Miéville.

DÉTECTIVE (DETETIVE)

FRANÇA, 1984, COR, 35 mm, 95'
DIR. JLG; **ASD.** Rénald Calcagni; **PROD.** Christine Gozlan, Alain Sarde, JLG, Sara Films, JLG Films; **DIS.** A.A.A.; **ROT.** Alain Sarde, Philippe Setbon, A.-M. Miéville; **ADP.** Alain Sarde, Philippe Setbon, A.-M. Miéville, JLG; **DIA.** Alain Sarde, Philippe Setbon, A.-M. Miéville; **FOT.** Bruno Nuytten; **SOM** (Dolby stereo) Pierre Gamet, Fraçois Musy; **MÚS.** "Sinfonia inacabada", de Schubert, "Rienzi, O crepúsculo dos deuses", de Wagner, "Estudo nº1", "Baladas", de Chopin, "Concerto para piano nº1", de Liszt, "Sinfonia nº3", de Honegger, "Scherzo-Valse", "Marche Joyeuse", "Le roi malgré lui", de Chabrier, "Stating the case", de Ornette Colemann, ("Sorroundings des musiques et de sons", de Jean Schwarz; **ELENCO** Nathalie Baye (Fraçoise Chenal), Claude Brasseur (Emile Chenal), Johnny Hallyday (Jim Fox Warner, o empresário), Stéphane Ferrara (Tiger Jones, o pugilista), Eugène Berthier (Eugène, o velho manager), Emmanuelle Seigner (Grâce Kelly, a noiva do pugilista), Cyril Autin (groupie 1, punk), Julie Delpy (groupie 2), Laurent Terzieff (William Prospero, tio do detetive), Jean-Pierre Léaud (o inspetor Neveu), Anne-Gisèle Glass (prima Ann), Aurèle Doazan (prima Arielle), Alain Cuny (o velho mafioso), Pierre Bertin (o rapaz), Alexandra Garijo (a menina), Xavier Saint-Macary (o contador); **ESTREIA** 10.05.1985. O filme é dedicado a J. Cassavetes, E. G. Ulmer e C. Eastwood.

SOFT AND HARD (A SOFT CONVERSATION BETWEEN TWO FRIENDS ON A HARD SUBJECT)

GRÃ-BRETANHA/FRANÇA, 1985, COR, VÍDEO, 52'
DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD.** Tony Kirkhope, JLG Films, Channel Four, Deptford Beach Prd.; **ROT.** JLG, A.-M. Miéville; **OPERADOR VÍDEO** Pierre Binggeli; **MONT.** JLG, A.-M. Miéville; **ELENCO** JLG, A.-M. Miéville, Colin McCabe.

GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA RÉVÉLÉES PAR LA RECHERCHE DES ACTEURS DANS UN FILM DE TÉLÉVISION PUBLIQUE D'APRÈS UN VIEUX ROMAN DE J. H. CHASE (GRANDEZA E DECADÊNCIA DE UM PEQUENO NEGÓCIO DE CINEMA REVELADAS PELA PESQUISA DE ATORES EM UM FILME DE TELEVISÃO PÚBLICA SEGUNDO UM VELHO ROMANCE DE J. H. CHASE)

FRANÇA, 1985, COR, VÍDEO 1 POLEGADA E 35 mm, 91'
DIR. JLG; **1ª ASD.** Renald Calcagni; **2ª ASD.** Richard Debuisne; **PROD.** Pierre Gimblat, Marie-Christine Barrière, Hamster Productions, TF1, Télévision Romande, RTL, JLG films; **DIS.** Hamster Productions; **ROT.** JLG, a partir de *The soft centre*, de James Hadley Chase; **FOT.** Caroline Champetier; **SOM** François Musy, **MÚS.** Arvo Pärt, Bela Bartok, Leonard Cohen, Bob Dylan, Janis Joplin, Joni Mitchell; **ELENCO** Jean-Pierre Léaud (Gaspard Bazin), Jean-Pierre Mocky (Jean Almereyda, mais conhecido como Jean Vigo), Marie Veléra (Eurydice), JLG e os desempregados da ANPE; **FILMAGEM** Paris. Filme dedicado a Jack Lang. Exibido na televisão francesa no canal TF1 em maio de 1986.

MEETIN' WA, OU *MEETING WOODY ALLEN* (ENCONTRANDO WA)

FRANÇA, 1986, COR, VÍDEO, 26'
DIR. JLG; **PROD.** JLG Films; **SOM** François Musy; **MONT.** JLG; **ELENCO** JLG, Woody Allen, **VOZ** de Anette Insdorf.

ARMIDE

GRÃ-BRETANHA, 1987, COR, 35 mm, 12'

Terceiro episódio do filme *Aria*, composto por 10 episódios dirigidos por JLG, N. Roeg, C. Sturridge, J. Temple, B. Beresford, R. Altman, F. Roddam, K. Russell, D. Jarman, B. Bryden. **DIR.** JLG; **ASD.** Renald Calcagni; **PROD.** Don Boyd, RVP Prod. Virgin Vision, Lightyear Entertainment; **DIS.** Warner-Columbia; **ROT.** JLG; **FOT.** Caroline Champetier; **SOM** Philippe Lioret, François Musy; **MÚS.** ARMIDE, ópera de Lully (Ária: "Enfin il est en ma puisssance"); **CAN.** Rachel Yakar, Zeger Wandersteene, Daniel Borst; **MONT.** JLG; **ELENCO** Marion Peterson (garota), Valérie Alain (garota), Jacques Neuville (halterofilista), Luke Corre (halterofilista), Christian Cauchon (halterofilista), Philippe Pellant (halterofilista), Patrice Linguet (halterofilista), Lionel Sorin (halterofilista), Jean Coffinet (halterofilista), Alexandre des Granges (halterofilista), Gérard Vives (halterofilista), Frédéric Brosse (halterofilista), Pascal Bermon (halterofilista), Jean-Luc Corre (halterofilista), Bernard Gaudray (halterofilista), Dominique Mano (halterofilista), Patrice Tridian (halterofilista); **FILMAGEM** Paris; **ESTREIA** 27.05.1987.

SOIGNE TA DROITE OU UNE PLACE SUR LA TERRE (ATENÇÃO À DIREITA)

FRANÇA, 1987, COR, 35 mm, 81'

DIR. JLG; **ASD.** Richard Debuisne, Rénald Calcagni, Hervé Duhamel, Guindollet, Benoit, Manidrey; **PROD.** JLG, Ruth Waldburger, Gaumont Productions, JLG Films, Xanadu Films, R.T.S.R.; **DIS.** Gaumont; **ROT.** JLG; **FOT.** Caroline Champetier, Jacques Loiseleux (cenas de avião); **SOM** (Dolby) François Musy, Joël Beldent; **MÚS.** Les Rita Mitsouko; **MONT.** JLG; **ELENCO** JLG (o Idiota e o Príncipe), Jacques Villeret (o Indivíduo), François Périer (o Homem), Jane Birkin (a Cigarra), Michel Galabru (o Almirante), Dominique Lavanant (a Mulher do Almirante), Jacques Rufus (o Policial), Pauline Lafont (a Jogadora de golfe), Eva Darlan (a Passageira), Philippe Khorsand (o Passageiro), Isabelle Sadoyan (a Avó), Philippe Rouleau (o Jogador de golfe), Raphäel Delpart (o Homem de negócios), Carina Baronne (a Americana), Jean-Pierre Delamour (o Mordomo), grupo Les Rita Mitsouko.

Trailer de *SOIGNE TA DROITE*

FRANÇA, 1987, COR, 35 mm, 2'

KING LEAR (REI LEAR)

ESTADOS UNIDOS/BAHAMAS, 1987, COR, 35 mm, 90'

DIR. JLG; **ASD.** Hervé Duhamel; **PROD.** Menahem Golan, Yoram Glubos, Cannon Films International; **PRA.** Tom Luddy; **PRE.** JLG; **DIS.** Cannon; **ROT.** JLG adaptação da peça de William Shkespeare; **DIA.** JLG, Peter Sellars; **FOT.** Sophie Maintigneux; **SOM** (Dolby Stereo) François Musy; **MONT.** JLG; **ELENCO** Burgess Meredith (Rei Lear), Peter Sellars (William Shakespeare o Quinto), Molly Ringwald (Cordélia), JLG (o professor), Woody Allen (Mr. Alien), Norman Mailer (ele mesmo), Kate Miller (ela mesma), Léos Carax (Edgar), Julie Delpy.

Rodado em inglês, o filme teve uma tradução-comentário simultâneo em francês acrescentada por Godard para a versão transmitida pela Télévision Suisse Romande no programa *Nocturne*, em dezembro de 1989, que constitui então outra versão do filme.

[CLOSED]

FRANÇA, 1987-1988, COR, VÍDEO, DUAS SÉRIES DE 10 E 7 CLIPES DE 20'' A 30''- TOTAL 7'

DIR. JLG; **PROD.** François e Marithé Girbaud Design, JLG Films; **ROT.** JLG; **FOT.** Caroline Champetier; **SOM** Fraçois Musy; **MOT.** JLG; **ELENCO** Keshi, Suzanne Lanza, Luca, Marc Parent.

Dezessete comerciais de televisão para Closed, marca de jeans de Marithé e François Girbaud.

ON S'EST TOUS DÉFILÉ (TODOS NOS ESQUIVAMOS)

FRANÇA, 1988, COR, VÍDEO, 13'

DIR. JLG; **ASD.** Hervé Duhamel; **PROD.** Marithé e François Girbaud Design; **ROT.** JLG; **FOT.** Caroline Champetier; **SOM** François Musy; **MÚS.** Honegger, Leonard Cohen, Mozart, Barbra Streisand, Sonny Rollins; **ELENCO** Marithé e François Girbaud, manequins do desfile MFG.

PUISSANCE DE LA PAROLE (POTÊNCIA DA PALAVRA)

FRANÇA, 1988, COR, VÍDEO, 25'

DIR. JLG; **ASD.** Hervé Duhamel; **2ª ASD** Philippe Malignon; **PROD.** Marie-Christine Barrière, France Télécom, JLG Films, Gaumont; **FOT.** Caroline Champetier; **SOM** François Musy; **MÚS.** J. S. Bach, Bob Dylan, Beethoven, John Cage, Richard Strauss, Cesar Frank, Maurice Ravel, Leonard Cohen; **TEXTOS** Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, James Cain, Haroun Tazieff, JLG; **ELENCO** Jean Bouise (monsieur Agathos), Laurence Côte (mademoiselle Oïnos), Lydia Andréi (Velma), Jean-Michel Iribarren (Franck).

LE DERNIER MOT (A ÚLTIMA PALAVRA)

FRANÇA, 1988, COR E P/B, VÍDEO, 13'

Episódio do filme *Les Français vus par* , composto por 5 episódios dirigidos por JLG, W. Herzog, L. Comencini, D. Lynch, A. Wajda. **DIR.** JLG; **ASD.** Hervé Duhamel; **PROD.** Daniel Toscan du Plantier, A.-M. Miéville, Marie-Christine Barrière, Erato Films, Socpresse, Le Figaro Magazine, Antenne 2, JLG films; **PRE.** Pierre-Olivier Barde; **FOT.** JLG; **SOM** Pierre Camus; **MÚS.** "Partita em ré", de Bach ; **MONT.** JLG; **ELENCO** André Marcon, Hanns Zischler, Catherine Aymerie, Pierre Amoyal, Michel Radio, Luc Briffoch, Laurent Rohrbach, Gilles Laeser, Laurence Nanzer, Damien Nanzer.

LE RAPPORT DARTY (O RELATÓRIO DARTY)

FRANÇA, 1989, COR, VÍDEO, 50'

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **ASD.** Hervé Duhamel; **PROD.** Gaumont, JLG Films; **ROT.** JLG, A.-M. Miéville; **FOT.** Hervé Duhamel; **SOM** Pierre-Alain Besse; **MONT.** JLG, A.-M. Miéville; **ELENCO VOZ** JLG, A.-M. Miéville.

Filme encomendado pela rede de lojas de eletrodomésticos Darty, cuja exibição foi proibida pela empresa.

NOUVELLE VAGUE

FRANÇA, 1990, COR, 35 mm, 89'

DIR. JLG; **ASD.** Emmanuel Finkiel; **PROD.** Ruth Waldburger, Christine Gozlan, Sara Films, Peripheria, Alain Sarde, Canal+, Antenne 2, Vega Film, Télévision Suisse Romande, CNC, DFI, Sofica Investimage, Sofica Creations; **ROT.** JLG; **FOT.** William Lubtchansky; **SOM** Pierre-Alain Besse, Henri Morelle,François Musy; **MÚS.** Paul Hindemith, Meredith Monk, Patti Smith, David Darling, Manfred Eicher; **DAR.** A.-M. Miéville; **MONT.** JLG; **ELENCO** Alain Delon (ele mesmo), Domiziana Giordano (ela mesma), Roland Amstutz (o jardineiro), Laurence Côte (a governanta).

Trailer de *NOUVELLE VAGUE*

FRANÇA, 1990, COR, 35 mm, 58'

MÉTAMORPHOJEAN

FRANÇA, 1990, COR, VÍDEO, 2'20'' - 5 CLIPES DE 20'' A 30''

PROD. Marithé e François Girbaud; **MONT.** JLG.

Terceira série publicitária para Marithé e François Girbaud.

PUE LULLA

1990, COR, 35 mm, 45''

DIR. JLG.

Publicidade para a marca esportiva Nike, encomendada pela agência Wieden e Kennedy. O título dissocia as duas sílabas de "*puellula*", que significa "menina" em latim. J. Zorn e D. Cronenberg também fizeram SPOTS para a Nike no mesmo ano.

L'ENFANCE DE L'ART
(A INFÂNCIA DA ARTE)

FRANÇA, 1991, COR, 35 mm, 8'

Episódio do filme *Comment vont les enfants?*, composto por seis partes dirigidas por JLG, L. Brocka, R. Bykov, C. Durán, J. Lewis, E. Palcy.

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **ASD.** Hervé Duhamel; **PROD.** JLG, Unicef, JLG Films, C9 Communication; **DIS.** Unicef; **ROT.** JLG, A.-M. Miéville; **FOT.** Sophie Maintigneux; **SOM** Pierre-Alain Besse; **MONT.** JLG; **ELENCO** Antoine Reyes, Nathalie Kadem, Michel Boupoil, Denis Vallas.

ALLEMAGNE NEUF ZÉRO
(ALEMANHA NOVE ZERO)

FRANÇA, 1991, COR, 35 mm E VÍDEO, 62'

DIR. JLG; **ASD.** Romain Goupil; **2ª ASD.** Frédéric Jardin; **PROD.** Nicole Ruelle, Romain Goupil, Antenne 2, Brainstorm, Gaumont, Peripheria; **ROT.** JLG; **FOT.** Christophe Pollock; **SOM** Pierre-Alain Besse; **DAR.** Romain Goupil, Hanns Zischler; **FIG.** Alexandra Pitz; **MONT.** JLG; **ELENCO** Eddie Constantine (Lemmy Caution), Hanns Zischler (conde Zelten), Claudia Michelsen (Charlotte/Dora), Nathalie Kadem (Delphine de Staël), André S. Labarthe (narrador), Robert Wittmers (Dom Quixote), Kim Kashkashian (violinista), Anton Mossini (o russo), Heinz Przbylski, Kerstin Boos, H. J. Jergen, Uwe Orzechowsici, Jochen Glischinski, Iva Svarcova, Elfi Gabel.

POUR THOMAS WAINGGAI
(POR THOMAS WAINGGAI)

FRANÇA, 1991, COR, 35 mm, 3'

Episódio do filme *Contre l'oubli* com trinta partes dirigidas por JLG e A.-M Miéville, P. Chéreau, P. Muyl, C. Akerman, R. Allio, D. Amar, J. Becker, J. Birkin, B. Blier, J.-M. Carré, A. Corneau, C.-Gravas, D. Dante, C. Denis, R. Depardon, J. Deray, M. Deville, J. Doillon, M. Francke, G. Frot-Coutaz, B. Giraudeau, F. Girod, R. Goupil, J.-L. Hubert, R. Kramer, P. Leconte, S. Moon, M. Piccoli, A. Resnais, C. Serreau, B. Tavernier, N. Trintignant.

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD.** Anistia Internacional, **PRI**, Vega Film; **DIS.** Anistia Internacional; **ROT.** JLG, A.-M. Miéville; **FOT.** Jean--Marc Fabre; **SOM** Pierre-Alain Besse, François Musy; **MONT.** JLG; **ELENCO** André Rousselet, Véronique Tillmann.

Transmitido em dezembro de 1991 em todas as emissoras de televisão francesas, com exceção da TF1.

PARISIENNE PEOPLE

SUÍÇA, 1992, COR, 35 mm, 45''

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD.** LDM para British American Tobacco Plc; **ELENCO VOZ** de JLG.

Da série *Parisienne People by Famous Directors* (Parisienne People é uma marca de cigarros).

HÉLAS POUR MOI
(INFELIZMENTE PARA MIM)

FRANÇA, 1993, COR, 35 mm, 84'

DIR. JLG; **ASD.** Frédéric Jardin, Nathalie Natalie Engelstein; **PROD.** Catherine Mazières, Anne-Marie Faux, Les Films Alain Sarde, Vega Films, Peripheria, Télévision Suisse Romande, Canal+; **DIS.** Pan-Européenne; **ROT.** JLG, a partir de *Amphytrion 38*, de Jean Giraudoux; **FOT.** Caroline Champetier; **SOM** François Musy; **MÚS.** Darling, Bach, Holliger, Chostakovitch, Beethoven, Tchaikovski, Honegger, Kanchelli; **MONT.** JLG; **ELENCO** Gérard Depardieu (Simon Donnadieu), Laurence Masliah (Rachel Donnadieu), Bernard Verley (Abraham Klimt), Jean-Louis Loca (Max Mercure), François Germond (pastor), Jean-Pierre Miquel (outro pastor), Aude Amiel (Aude Amiot), Anny Romand (mulher do pastor), Roland Blanche (professor de desenho), Mac Betton (o médico), Michel Barras (dono do hotel), Pascale Vachoux (dona do hotel), Christina Hernandez (garçonete), Thierry Wegmuller (adolescente), Gilbert Isnard (cantoneiro), Monique Couterier (criada), Vincent Siegrist (aluno de latim), Stephan Elbaum (jogador de tênis), Laurece Dubas (mulher de luto), Jerôme Pradon (Miguel), Jean-Louis Caillat (o espanhol), Harry Cleven (Deus), Mannon Andersen (Ondine), Monsieur Rolland (voz de Deus).

Trailer de ***HÉLAS POUR MOI***

FRANÇA, 1993, COR, 35 mm, 46''

LES ENFANTS JOUENT À LA RUSSIE
(AS CRIANÇAS BRINCAM DE RÚSSIA)

ITÁLIA/FRANÇA/RÚSSIA, 1993, COR, VÍDEO, 60'

DIR. JLG; **ASD.** Caroline Champetier; **PROD.** JLG, Caroline Champetier, Ruth Waldburger, Ira Barmak, Alessandro Cecconi, Cecco Films, Worldvision Entreprises, RTR; **DIS.** Télévision Suisse Romande; **ROT.** JLG; **FOT.** Caroline Champetier; **SOM** Stéphane Thiébaud; **MONT.** JLG; **ELENCO** Bernard Eisenschitz (Harry Blount), JLG (o idiota, Prince Mychkine), André S. Labarthe (Alcide Jolivet), Laszlo Szabo (Jack Valenti, o produtor).

JE VOUS SALUE, SARAJEVO
(EU VOS SAÚDO, SARAJEVO)

FRANÇA, 1993, COR, VÍDEO, 2'

DIR. JLG; **PROD.** Peripheria; **ROT.** JLG; **MONT.** JLG; **ELENCO VOZ** JLG.

JLG/JLG. AUTOPORTRAIT DE DÉCEMBRE
(JLG/JLG: AUTORRETRATO DE DEZEMBRO)

FRANÇA, 1994, COR, 35 mm E VÍDEO, 56'

DIR. JLG; **ASD.** Thierry Bordes; **PROD.** Joseph Strub, Gaumont, Peripheria; **DIS.** Gaumont; **ROT.** JLG; **FOT.** Yvon Pouliguen; **SOM** Pierre-Alain Besse; **MÚS.** Arvo Pärt; **FIG.** Marina Zuliani, Corrine Baeriswyl; **MONT.** JLG; **ELENCO** JLG, André S. Labarthe, Louis Séguin, Bernard Eisenschitz, Geneviève Pasquier, Denis Jadot, Brigitte Bastien, Elizabeth Kaza, Nathalie Aguillar.

Trailer de ***JLG/JLG. AUTOPORTRAIT DE DÉCEMBRE***

FRANÇA, 1994, COR, 35 mm E VÍDEO, 58'

2 X 50 ANS DE CINÉMA FRANÇAIS
(2 X 50 ANOS DE CINEMA FRANCÊS)

GRÃ-BRETANHA, 1995, COR E P/B, VÍDEO, 50'

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **ASD.** Gilbert Guichardière; **PROD.** Bob Last, Colin MacCabe, British Film Institute, Peripheria; **ROT.** JLG, A.-M. Miéville; **FOT.** Isabelle Czajka; **SOM** Stéphane Thiebaud; **MONT.** JLG; **ELENCO** JLG, Michel Piccoli, Cécile Reigher, Estelle Grynspan, Dominique Jacquet, Patrick Gillieron, Xavier Jougleux, Fabrice Dierx-Bernard.

[ESPOIR/ MICROCOSMOS] (ESPERANÇA/ MICROCOSMO) *[LE MONDE COMME IL NE VA PAS]* (O MUNDO COMO ELE NÃO VAI)

FRANÇA, 1996, COR, VÍDEO, 3' E 1'

DIR. JLG; **ROT.** JLG; **MONT.** JLG.

Dois exercícios de montagem transmitidos pela emissora France 2 no programa "Le cercle de minuit", em janeiro de 1996. Os títulos adotam as fontes trabalhadas por Godard: *L'espoir*, de André Malraux (1945); *Microcosmos*, de Claude Nuridsanny e Marie Pérennou (1996), e *What's wrong with the world*, de G. K. Chersterton (1910).

FOR EVER MOZART (PARA SEMPRE MOZART)

FRANÇA, 1996, COR, 35 mm, 80'

DIR. JLG; **1ª ASD.** Gilbert Guichardière; **2ª ASD.** Laurent Maillefer; **PROD.** Alain Sarde, Hervé Duhamel, Avventura Films, Peripheria, Vega Film, CEC Rhône-Alpes, France 2 cinéma, Canal+, CNC, TSR, Eurimages, DFI, ECM Records; **PRE.** Ruth Waldburger; **DIS.** Les Films du Losange; **ROT.** JLG; **FOT.** Christophe Pollock; **SOM** François Musy; **MÚS.** David Darling, Ketil Bjornstad, Jon Christensen, Ben Harper, Gyorgi Kurtag, Beethoven, Mozart, **ORQUESTRA** Les Jeunes de Fribourg, Eric Cerantola; **FIG.** Marina Zuliani; **CEN.** Ivan Niclass; **EFEITOS ESPECIAIS** Georges Demetrau; **MONT.** JLG; **ELENCO** Bérangère Allaux (atriz), Madeleine Assas (Camille), Ghalya Lacroix (Rosette), Vicky Messica (diretora), Frédéric Pierrot (Jérôme), Harry Cleven (grande escritor), Michel Francini (barão), Sabine Bail (amiga do barão), Max Andé (conselheiro), Sylvie Herbert (mãe), Cécile Reigher (assistente de câmera), Dominique Pozzeto (estagiária), Valérie Delangre (filha do barão), Xavier Boulanger (primeiro assistente de direção), Nathalie Dorval (jornalista), Daniel Krellenstein (bom garoto), Marc Faure (ministro), François Savioz (representante da Cruz Vermelha), Juliette Subira (secretária da Cruz Vermelha); Valerio Popesco (oficial), Euryale Wynter (Mozart), Gérard Baume (mercenário 1), Norbert Kreif (mercenário 2), Eric Pichon (soldado), Boris Andersen (soldado), Cécil Caillaud (mulher do gobernador), Alain Wilmet (soldado), Nedeljko Grujic (soldado), Dan Thorens (suboficial).

Trailer de *FOR EVER MOZART*

FRANÇA, 1996, COR, 35 mm, 50''

ADIEU AU TNS (ADEUS AO TNS)

FRANÇA, 1996, COR, VÍDEO, 7'

DIR. JLG; **PROD.** JLG; TEXTO JLG; **MONT.** JLG; **ELENCO** JLG.

PLUS OH! (MAIS OH!)

FRANÇA, 1996, COR, 35 mm, 4'

Clipe da canção "Plus haut", de France Gall

DIR. JLG; **FOT.** JLG; **MONT.** JLG; **ELENCO** France Gall.

HISTOIRE(S) DU CINÉMA (HISTÓRIA(S) DO CINEMA)

FRANÇA, 1988-98, COR E P/B, VÍDEO, 264' NO TOTAL

DIR. JLG; **PROD.** Canal+, Gaumont, Peripheria; **ROT.**, **MONT.** JLG; **ELENCO** Alain Cuny, Juliette Binoche, Sabine Azéma, Serge Daney, Julie Delpy, JLG, **VOZ** Jean Pierre-Gos, Geneviève Pasquier, Bérangère Allaux, A.-M. Miéville, JLG, André Malraux, Paul Celan, Ezra Pound, David Warilow.

Duração:

1A: *Toutes les histoires* – 51'

1B: *Une histoire seule* – 42'

2A: *Seul le cinéma* – 26'

2B: *Fatale beauté* – 28'

3A: *La monnaie de l'absolu* – 26'

3B: *Une vague nouvelle* – 27'

4A: *Le contrôle de l'univers* – 27'

4B: *Les signes parmi nous* – 37'

THE OLD PLACE (O VELHO LUGAR)

ESTADOS UNIDOS, 1998, COR, VÍDEO, 47'

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD.** Mary Lea Bandy, Colin MacCabe, The Museum of Modern Art, Nova York; **ROT.**, **MONT.** JLG, A.-M. Miéville.

DE L'ORIGINE DU XXIE SIÈCLE (DA ORIGEM DO SÉCULO XXI)

FRANÇA/SUÍÇA, 2000, COR E P/B, VÍDEO, 15'

DIR. JLG; **PROD.** Canal+, Vega Films; **ROT.** JLG; **FOT.** Julien Hirsch; **SOM** François Musy; **MONT.** JLG.

ÉLOGE DE L'AMOUR (ELOGIO AO AMOR)

FRANÇA, 2001, P/B E COR, 35 mm E VÍDEO DIGITAL, 94'

DIR. JLG; **ASD.** Fleur Albert, Gilbert Guichardière, Aurélien Poitrimoult; **PROD.** Alain Sarde, Ruth Waldburger, Avventura Films, Peripheria, Canal+, Arte, Vega Film, TSR; **ROT.** JLG; **FOT.** Julien Hirsch, Christophe Pollock; **SOM** François Musy, Christian Monheim, Gabriel Hafner, Olivier Burgaud; **MÚS.** David Darling, Ketil Bjornstad, Georges Van Parys, Maurice Jaubert, Arvo Pärt; **MONT.** JLG, Raphaëlle Urtin; **ELENCO** Bruno Putzulu (Edgar), Cécile Camp (ela mesma), Jean Davy (o avô), Françoise Verny (a avó), Audrey Klebaner (Eglantine), Jérémie Lippmann (Perceval), Jean Lacouture (historiador).

Trailer de *ÉLOGE DE L'AMOUR*

FRANÇA, 2001, P/B E COR, 35 mm, 1'20''

DANS LE NOIR DU TEMPS (NO BREU DO TEMPO)

GRÃ-BRETANHA/FRANÇA, 2002, COR E P/B, VÍDEO, 10'

Episódio do filme *Ten minutes older: the cello* composto por oito partes dirigidas por JLG, B. Bertolucci, C. Denis, M. Figgis, J. Menzel, M. Radford, V. Schlöndorff, I. Szabó.

DIR. JLG; **PROD.** Ulrich Felsberg, Nicolas McClintock, Nigel Thomas, Matador Pictures, Odyssey Films, Peripheria, Road Movies; **ROT.** A.-M. Miéville; Julien Hirsch; **SOM** François Musy; **CAN.** A.-M. Miéville; **MONT.** JLG, A.-M. Miéville; **ELENCO, VOZ** JLG.

LIBERTÉ ET PATRIE (LIBERDADE E PÁTRIA)

FRANÇA/SUÍÇA, 2002, COR E P/B, VÍDEO, 22'

DIR. JLG, A.-M. Miéville; **PROD.** Ruth Waldburger, Périphéria, Vega Films; **ROT.** JLG, A.-M. Miéville; **FOT.** Julien Hirsch; **MONT.** JLG; **ELENCO, VOZ** JLG.

NOTRE MUSIQUE (NOSSA MÚSICA)

FRANÇA/SUÍÇA, 2004, COR, 35 mm, 80'

DIR. JLG; **ASD.** Aurélien Poitrimoult; **PROD.** Avventura Films, Périphéria, France 3 Cinéma, Canal+, TSR, DFI, Vega Film; **ROT.** JLG; **FOT.** Julien Hirsch, Jean-Christophe Beauvallet; **SOM** François Musy Pierre André, Gabriel Hafner; **MÚS.** Jean Sibelius, Aleksandr Knaifel, Hans Otte, Ketil Bjornstad, Meredith Monk, Komitas, Gyorgy Kurtag, Valentin Silvestrov, Piotr Ilitch Tchaikovsky, Trygve Seim, Arvo Pärt, Anouar Brahem, David Darling; **DAR.** A.-M. Miéville; **MONT.** JLG; **ELENCO** Sarah Adler (Judith Lerner), Nade Dieu (Olga Brodsky), Rony Kramer (Ramos Garcia), Jean-Christophe Bouvet (C. Maillard), Simon Eine (Olivier Naville), JLG.

Trailer de *NOTRE MUSIQUE*

FRANÇA/SUÍÇA, 2004, COR, 35 mm, 1'06''

MOMENTS CHOISIS DES HISTOIRE(S) DU CINÉMA (MOMENTOS ESCOLHIDOS DE HISTÓRIA(S) DO CINEMA)

FRANÇA, 2004, COR E P/B, VÍDEO TELECINADO PARA 35 mm, 84'

DIR. JLG; **PROD.** Gaumont; **ROT.**, **MONT.** JLG; **ELENCO** Alain Cury, Juliette Binoche, Julie Delpy, **VOZ** JLG.

PRIÈRE POUR REFUSNIKS (PRECE PARA REFUSNIKS) *PRIÈRE (2) POUR REFUSNIKS* (PRECE (2) PARA REFUSNIKS)

FRANÇA, 2004, COR E P/B, VÍDEO, 7' E 3'30''

DIR. JLG; **ROT.**, **MONT.** JLG.

VRAI FAUX PASSEPORT

FRANÇA, 2006, P/B E COR, VÍDEO, 55'

DIR. JLG; **PROD.** Centre Pompidou, Peripheria; **ROT.** JLG; **MONT.** JLG. **ELENCO, VOZ** JLG.

REPORTAGE AMATEUR (MAQUETTE EXPO) [REPORTAGEM AMADORA (MAQUETE DA EXPOSIÇÃO)]

FRANÇA, 2006, COR, VÍDEO, 47'

DIR. A.-M. Miéville, JLG; **PROD.** Centre Pompidou, Peripheria; **FOT.** A.-M. Miéville; **MONT.** JLG; **ELENCO** JLG, A.-M. Miéville.

ECCE HOMO (EIS O HOMEM)

FRANÇA, 2006, P/B E COR, VÍDEO, 2'

DIR. JLG; **PROD.** Centre Pompidou; **ROT.**, **MONT.** JLG.

UNE BONNE À TOUT FAIRE (UMA EMPREGADA QUE FAZ TUDO)

ESTADOS UNIDOS/FRANÇA, 1980/2006, COR, VÍDEO, 8'

DIR. JLG; **PROD.** Centre Pompidou; **ROT.**, **MONT.** JLG. **FILMAGEM** estúdio Zoetrope de Francis Ford Coppola nos Estados Unidos entre 1979 e 1982. Montagem tardia em 2006 para a exposição "Voyage(s) en utopie".

UNE CATASTROPHE (UMA CATÁSTROFE)

França/Áustria, 2008, cor e P/B, vídeo, 1'

Trailer do *Viennale*

DIR. JLG; **PROD.** Viennale; **ROT.**, **MONT.** JLG.

FILM SOCIALISME (FILME SOCIALISMO)

SUÍÇA/FRANÇA, 2010, COR, 35 mm E VÍDEO, 102'

DIR. JLG; **ASD.** Jean-Paul Battaggia; **PROD.** Ruth Waldburger, Jean-Paul Battaggia, Alain Sarde, Vega Film, Wild Bunch, Péripheria; **ROT.** JLG; **FOT.** Paul Grivas, Fabrice Aragno; **SOM** François Musy, Gabriel Hafner; **MONT.** JLG; **ELENCO** Nadège Beausson-Diagne (Constance), Mathias Domahidy (Mathias), Quentin Grosset (Ludovic), Jean-Marc Stehlé (Otto Goldberg), Agatha Couture (Alissa), Marie-Christine Bergier (Frieda von Salomon), Maurice Sarfati (tenente Delmas), Olga Riazanova (Olga Kamenskaia), Dominique Devals (Mme. Hajimi), Bob Maloubier, Bernard Maris, Alain Badiou, Elias Sanbar, Patti Smith, Lenny Kaye (eles mesmos), Marine Battaggia (Florine Martin), Gulliver Hecq (Lucien Martin), Catherine Tanvier (Mme. Martin) Christian Sinniger (Jean--Jacques Martin), Élisabeth Vitali (jornalista da France 3), Eye Haidara (câmera da France 3).

Trailer de *FILM SOCIALISME*

FRANÇA/SUÍÇA, 2010, COR, 35MM, 1'11''

C'ÉTAIT QUAND/ IL Y AVAIT QUOI (HOMMAGE À ÉRIC ROHMER) [ERA QUANDO/ HAVIA O QUE (HOMENAGEM A ÉRIC ROHMER)]

SUÍÇA/FRANÇA, 2010, P/B E COR, VÍDEO, 3'26''

ROT., **MONT.** JLG.

LES TROIS DÉSASTRES (OS TRÊS DESASTRES)

PORTUGAL/FRANÇA, 2013, COR E P/B, VÍDEO 3D, 17'

Episódio do filme *3x3D* composto por três partes dirigidas por JLG, P. Greenaway, E. Pêra. **PROD.** Fundação Cidade de Guimarães; Equipe "L'Atelier": JLG, Jean-Paul Battaggia, Paul Grivas, Fabrice Aragno; **ROT.**, **MONT.** JLG.

ADIEU AU LANGAGE (ADEUS À LINGUAGEM)

SUÍÇA/FRANÇA, 2014, COR, VÍDEO 3D, 70'

DIR. JLG; **ASD.** Jean-Paul Battaggia; **PROD.** Alain Sarde, Wild Bunch; **ROT.** JLG; **FOT.** Fabrice Aragno; **MONT.** JLG; **ELENCO** Roxy Miéville (o cachorro), Christian Gregori (M. Davidson), Héloïse Godet (Josette), Kamel Abdelli (Gédéon), Zoé Bruneau (Ivitch), Richard Chevallier (Marcus), Daniel Ludwig (o marido), Marie Ruchat (Marie, a menina ruiva), Jérémy Zampatti (o menino), Jessica Erickson (Mary Shelley), Dimitri Basil (Percy Shelley), Alexandre Païta (Lord Byron).

KHAN KHANNE(SELÉCTION NATURELLE)

FRANÇA, 2014, COR E P/B, VÍDEO, 9'

DIR., **ROT.**, **MONT.** JLG.

LE PONT DES SOUPIRS (A PONTE DOS SUSPIROS)

FRANÇA/BÓSNIA E HERZEGOVINA, 2014, P/B E COR, VÍDEO, 8'

Episódio do filme *Les ponts de Sarajevo* composto por treze partes dirigidas por JLG, L. di Costanzo, K. Kalev, I. Le Besco, V. Marra, U. Meier, V. Perisic, M. Recha, A. Schanelec, A. Begic, C. Puiu, T. Villaverde. **DIR.** JLG; **PROD.** Cinétévé - Obala Art Center; **MÚS.** "Palabras para Julia", de Paco Ibanez; "Symphonie nº 7", de Beethoven.

PRIX SUISSE, REMERCIEMENTS, MORT OU VIF (PRÊMIO SUÍÇO, AGRADECIMENTOS, MORTO OU VIVO)

SUÍÇA, 2015, COR, VÍDEO, 5'

DIR. JLG; **ELENCO** JLG.

SOBRE OS AUTORES

ADILSON MENDES é historiador, autor de estudos sobre cinema brasileiro. Realizou as primeiras edições da *Revista da Cinemateca Brasileira*, além de organizar os livros *Eisenstein, Brasil, 2014* e *Americanizando o filme*, de Richard Abel. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, é autor do livro *Trajetória de Paulo Emilio*.

AFFONSO UCHÔA é bacharel em Comunicação Social pela UFMG, e realizador e curador cinematográfico. Foi programador do Cine Humberto Mauro (2010) e é curador do programa *Curta-circuito* desde 2009. Dirigiu os longas *Mulher à tarde*, *A vizinhança do tigre* e *Arábia*.

ALAIN BERGALA é crítico, professor, roteirista e cineasta. Foi chefe de redação e diretor de coleção nos *Cahiers du cinéma*. Organizou os dois volumes de *Jean Luc-Godard par Jean-Luc Godard*. Publicou *Nul mieux que Godard* e *Godard au travail, les années 1960*.

ALEXANDRE AGABITI FERNANDEZ é jornalista cultural, mestre em Cinema pela ECA-USP e doutor em Cinema pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Crítico de cinema colaborador da *Folha de S.Paulo*.

ALFREDO MANEVY é diretor-presidente da Spcine. É doutor em Ciências da Comunicação pela USP e professor licenciado de cinema na UFSC. Foi secretário de políticas culturais (2006-2008) e secretário-executivo (2008-2010) do Ministério da Cultura, além de secretário-adjunto de cultura do município de São Paulo (2013-2014).

AMARANTA CESAR é professora e pesquisadora de cinema e audiovisual da UFRB. É doutora em estudos cinematográficos pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e possui pós-doutorado pela NYU. É coordenadora e curadora do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira.

ANDRÉ BRASIL é doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ (com estágio doutoral na Université Paris 8) e pesquisador do CNPq. Professor do programa de pós-graduação do Departamento de Comunicação da UFMG. Participa do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e é um dos editores da revista *Devires – Cinema e Humanidades*.

ANDRÉA FRANÇA é doutora pela Escola de Comunicação da UFRJ, professora do programa de pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq. Tem publicações na área de cinema e audiovisual, como *Narrativas sensoriais*, *Cinema, globalização e interculturalidade*, *Ensaios no real*, *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*, entre outros.

ANGELA PRYSTHON é professora do bacharelado em Cinema e do programa de pós-graduação em Comunicação da UFPE. Tem doutorado em Teoria Crítica pela Universidade de Nottingham. É autora de *Cosmopolitismos periféricos* e *Utopias da frivolidade*, entre outros.

ARTHUR AUTRAN é professor de História do Audiovisual na UFSCar. Formado em cinema pela ECA-USP e doutor pela Unicamp. Dirigiu o curta *Minoria absoluta* e o longa *A política do cinema*. Publicou os livros *Alex Viany: crítico e historiador*, *Imagens do negro na cultura brasileira* e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*.

BEATRIZ FURTADO é professora do curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte, da UFC. É autora de *Imagens que resistem*; *Imagens eletrônicas e paisagens urbanas*. Organizou o I Encontro Internacional de Imagens Contemporâneas e, junto com Philippe Dubois, o Colóquio Internacional Pós-Fotografia, Pós-Cinema e o Devir das Imagens Contemporâneas das Artes.

CARLA MAIA é doutora em Comunicação Social pela FAFICH-UFMG. Pesquisadora de cinema, curadora, programadora e produtora. Professora do Instituto de Comunicação e Artes e do curso de pós-graduação em Produção Audiovisual – Documentário, do UNA. Faz parte da associação Filmes de Quintal, que realiza o forumdoc.bh.

CÁSSIO STARLING CARLOS é crítico de cinema da *Folha de S. Paulo*, pesquisador e professor. Integrou a equipe de curadores da Mostra de Cinema de Tiradentes, da CineOP, da CineBH e da mostra Douglas Sirk. Organiza, edita e assina os fascículos de apresentações das coleções de filmes publicadas pela *Folha*, dentre elas, *Clássicos do cinema*, *Cine europeu*.

CÉLINE SCEMAMA é professora de estética do cinema na Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Publicou *Antonioni: le désert figuré, Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un* art. Proferiu recentemente uma conferência na Cinemateca Francesa intitulada "Antonioni ou a erosão de Eros".

CÉSAR GUIMARÃES é professor associado do departamento de Comunicação e do programa de pós-graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG. Editor da revista *Devires – Cinema e Humanidades* e coordenador do grupo de pesquisa "Poéticas da experiência". Atualmente desenvolve a pesquisa "Comunidades de cinema", com apoio do CNPq e da FAPEMIG.

CEZAR MIGLIORIN é pesquisador, professor e ensaísta. Membro PPGCOM da UFF e do departamento de cinema e vídeo. Desenvolve pesquisas sobre questões estéticas e políticas ligadas ao cinema brasileiro contemporâneo e sobre as relações do cinema com a educação. Organizador do livro *Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje* e autor da ficção *A menina*, e do livro *Cartas sem resposta*.

CLAUDIA MESQUITA fez mestrado e doutorado na ECA-USP e é professora do curso de graduação e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, onde integra o grupo de pesquisa "Poéticas da Experiência". Publicou, com Consuelo Lins, o livro *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo* e organizou, com Maria Campaña Ramia, *El otro cine de Eduardo Coutinho*.

CLEBER EDUARDO é curador da Mostra de Cinema de Tiradentes desde 2007 e professor de disciplinas relacionadas à pintura, teoria do cinema, cinema brasileiro contemporâneo e documentário no bacharelado em Cinema e Audiovisual do Senac. Foi crítico da *Época* e da revista eletrônica *Contracampo*, além de editor da *Cinética*.

CRISTIAN BORGES é professor do CTR-ECA e do programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP. Doutor em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Cineasta, dirigiu sete curtas em cinco países e foi curador das mostras Agnès Varda (2006), Alain Resnais (2008), Novo cinema independente alemão (2009) e Harun Farocki (2010).

CYRIL BÉGHIN integra o comitê de redação dos *Cahiers du cinéma* e escreve para diversas revistas, catálogos e livros coletivos sobre cinema e arte contemporânea. Dirigiu a edição francesa de *O século do cinema*, de Glauber Rocha. Trabalhou na edição crítica de *Duras/Godard: Dialogues*. Desde 2005, colabora com a coreógrafa Valeria Apicella.

DARIO MARCHIORI ensina História das Formas Fílmicas na Universidade Lyon 2, pesquisa o cinema moderno e as fronteiras entre documentário, filme ensaio e cinema experimental. Organizou em 2014 uma antologia de textos sobre o cinema de Alexandre Kluge, *L'Utopie des sentiments* (PUL), e codirigiu o terceiro número da revista *Écrans* intitulado *Expanded Cinema e arte midiáticas*.

DAVID FAROULT é professor adjunto de cinema na École Nationale Supérieure Louis-Lumière. Autor de uma tese sobre o Grupo Dziga Vertov, escreveu um artigo no livro coletivo *Jean-Luc Godard: Documents*.

ENÉAS DE SOUZA é crítico de cinema e coeditor da revista *Teorema*. Autor do livro *Trajetórias do cinema Moderno* e coautor de *Cinema e psicanálise – O divã e a tela*. Organizador do festival Cinéma brésilien contemporain (2011), em Paris.

FÁBIO ANDRADE é crítico de cinema, roteirista, montador, editor de som e músico. Formado pela PUC-Rio, é mestrando em Cinema pela Universidade de Columbia, editor da *Cinética* e tem trabalhos com diretores como Paula Gaitán, Eryk Rocha, Bruno Safadi, Geraldo Sarno, Daniel Lentini, Raul Arthuso e Maurilio Martins.

FELIPE DE MORAES é dramaturgo e doutorando em Cinema pela ECA-USP.

FERNANDO MENDONÇA é doutor em Teoria Literária (UFPE), escritor e crítico. É autor do ensaio *A modernidade em diálogo: o fluir das artes em Água Viva* e dos romances *Um detalhe em H* e *23 de novembro*. Redator dos sites *Filmologia* e *Multiplot*, tem experiência em curadoria de cineclubes.

FERNANDO WELLER é documentarista, professor e pesquisador de Cinema da UFPE. Desenvolve estudos sobre o documentário dos anos 60, particularmente o norte-americano.

FRANCIS VOGNER DOS REIS é mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, roteirista e crítico de cinema, trabalhou em roteiros de Sergio Bianchi, Tiago Mata Machado, Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes. Colaborou com revistas como *Interlúdio*, *Foco – Revista de Cinema*, *Filme Cultura* e *Cinética*. Curador das mostras Jacques Rivette (2013), Easy riders (2015) e Jerry Lewis (2015).

GERALDO VELOSO é de BH e realizou mais de 120 filmes, entre eles *Perdidos e malditos*, *Homo sapiens*, *Toda a memória das Minas* e um episódio de *O circo das qualidades humanas*. Publicou o livro *O cinema através de mim*.

HENRI ARRAES GERVAISEAU é professor da ECA-USP e autor de *O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo*. Como cineasta, realizou: *Tem que ser baiano?*; *Terra prometida*; *Em trânsito*, *Retrato de grupo*; *Entretempos;* entre outros.

HERNANI HEFFNER é botafoguense.

JOÃO DUMANS é pesquisador e cineasta. Dirigiu o documentário *Todo mundo tem sua cachaça* e codirigiu, com Affonso Uchôa, o longa *Arábia*. Defendeu na UFMG a dissertação *O cinema de Straub e Huillet: diálogos com Pavese*. Tem artigos sobre cinema publicados em catálogos de mostras e em revistas como *Cinética*, *Devires – Cinema e Humanidades* e *La Furia Umana*.

JOÃO LANARI BO é professor de cinema na UnB desde os anos 1980, cineclubista, crítico e cofundador da revista *Cine-Olho*. Realizou curtas em Super-8, 16 e 35 mm.

JOÃO TOLEDO foi mestrando em Cinema pela UFMG. Escreveu para a *Filmes Polvo* de 2007 a 2014 e colabora com diversas publicações. Integrou a curadoria do FestCurtas BH de 2011 a 2014, foi curador da Retrospectiva Brian de Palma. Montador da série de TV BR14, e do longa *Como fotografei os indios*. É codiretor dos longas-metragens *Estado de sítio*, *Aliança* e de diversos curtas. É sócio da produtora Filmes Sem Sapato.

LUIZ SOARES JÚNIOR é formado em Filosofia pela UFPE e fez mestrado com a dissertação *O advento da Verdade na obra de arte heideggeriana*. Escreve na *Cinética* e no site *À pala de Walsh*. Mantém um blog de tradução de crítica francesa de cinema, o *Dicionários de cinema*.

JOSÉ QUENTAL é pesquisador associado da Cinemateca do MAM Rio e doutorando em Cinema pela Université Paris 8, com bolsa da CAPES.

LEANDRO SARAIVA é roteirista e sócio da produtora Acere. Foi gerente de conteúdos colaborativos da TV Brasil, professor do departamento de Imagem e Som da UFSCar e editor da *Revista Sinopse*. Com Newton Cannito, publicou *Manual de roteiro – ou Manuel, o primo pobre dos manuais* e escreveu roteiros para as séries de TV *Cidade dos homens* e *9mm*.

LEONARDO BOMFIM é programador da Cinemateca Capitólio e da Sala de Cinema P. F. Gastal, em Porto Alegre. Edita a revista *Aurora* e o fanzine *Zinematógrafo*. Editou o catálogo da mostra Nouvelle Vague tcheca: o outro lado da Europa. É mestre em Comunicação Social pela PUC-RS, onde desenvolveu pesquisa sobre o cinema moderno.

LEONARDO ESTEVES é doutorando no programa de pós-graduação em Comunicação Social da PUC-RIO. Roteirizou, produziu e dirigiu três curtas exibidos em festivais no Brasil e no exterior, entre eles *Alguém tem que honrar essa derrota!*. Pesquisador e produtor da revista *Filme Cultura* entre 2011 e 2014.

LÚCIA MONTEIRO é doutora em Cinema pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e pela USP. Foi professora assistente na Sorbonne Nouvelle e professora convidada na Universidad de las Artes (EC). Coeditou o livro *Oui, c'est du cinéma*. Com o coletivo parisiense Le Silo, atua desde 2008 como curadora, na interface entre arte contemporânea, vídeo, cinema experimental e história do cinema.

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO é pesquisadora de cinema e professora na graduação e na pós-graduação em Imagem e Som da UFSCar. Entre outros trabalhos, publicou os livros *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* e *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* e colaborou na *Enciclopédia do cinema brasileiro*.

LUÍS FELIPE FLORES é mestre em Cinema pela UFMG, com pesquisa sobre o cineasta Max Ophuls. Ensaísta, curador e pesquisador de cinema, é também professor e tradutor. Organizador das retrospectivas de Rithy Panh e Trinh Minh-ha, é programador do Festcurtas BH e membro da Camira (Cinema and Moving Image Research Assembly).

LUÍS ALBERTO ROCHA MELO é cineasta, pesquisador e professor do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Dirigiu, entre outros, os longas *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* e *Legião estrangeira*; o curta *Que cavação é essa?*; e o média *O galante rei da Boca*. Foi redator da *Contracampo* (2001-2013) e *Filme Cultura* (2012-2014).

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR. é crítico, pesquisador de cinema e doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Autor do livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Ex-editor da *Contracampo*, foi curador de retrospectivas de Vincente Minnelli e Jacques Rivette. Colaborou com diversas revistas e catálogos e ministrou cursos e oficinas em espaços como CCBB, CineSesc, Cine Humberto Mauro e FGV.

LUIZ PRETTI é cineasta e montador. Integra o coletivo e produtora Alumbramento, com sede em Fortaleza.

MARCELO MIRANDA é jornalista e crítico de cinema. Redator da *Cinética*, colaborador da *Teorema*, *Filme Cultura* e *Revista de Cinema* e dos jornais *Estado de S. Paulo*, *Valor Econômico* e *Folha de S.Paulo*. Publicou em diversos catálogos de retrospectivas e festivais no Brasil. Jurado no Festival de Curtas de BH e de SP, Festival de Brasília, Indie, Mostra Londrina e Mostra Tiradentes. Coorganizador do livro *Revista de Cinema – Antologia (1954-57/1961-64)*.

MARCELO PEDROSO é realizador, integrante da Símio Filmes e estuda as relações de antagonismo no documentário.

MARCUS MELLO é mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS e crítico de cinema. Trabalha como editor da revista *Teorema*, é coordenador de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria da Cultura de Porto Alegre e diretor da Cinemateca Capitólio. Tem artigos publicados nos livros *Cinema dos anos 90*, *Cinema mundial contemporâneo*, *Os filmes que sonhamos* e *Hitchcock é o cinema*, entre outros.

MARIANA SOUTO é doutoranda e mestre em Comunicação Social pela UFMG (com estágio doutoral na Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona). Professora de audiovisual, diretora de arte e figurinista, também é programadora do Cineclube Comum, em Belo Horizonte.

MÁRIO ALVES COUTINHO é doutor em literatura comparada pela UFMG, jornalista, ensaísta e tradutor. Publicou, entre outros, *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard* e *Godard, cinema, literatura: entrevistas*; coorganizou *Godard e a educação*.

MATEUS ARAÚJO é professor de teoria e história do cinema na ECA-USP. Doutor em Filosofia pela Université de Paris 1 e pela UFMG, também é ensaísta e tradutor. Organizou volumes coletivos sobre Glauber Rocha, Jean Rouch, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, Charles Chaplin e Jacques Rivette. Traduziu Glauber Rocha na França e diversos autores e cineastas franceses no Brasil.

MICHAEL WITT é professor de cinema e diretor do Centre for Research in Film and Audiovisual Cultures da Universidade de Roehampton, em Londres. É autor de *Jean-Luc Godard, cinema historian* e coeditor de *For ever Godard*, *The french cinema book* e *Jean-Luc Godard: Documents*.

MOACIR DOS ANJOS é pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2001-2006) e curador do pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza (2011) e da Bienal de São Paulo (2010). É autor dos livros *Local/Global. Arte em trânsito* e *Arte Bra crítica*.

NICOLE BRENEZ é historiadora, teórica, programadora e professora de Cinema. Ensina na Université de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle) e programa as sessões de vanguarda na Cinemateca Francesa. Publicou vários livros, entre os quais *De la Figure en général et du Corps en particulier*, *Cinémas d'avant-garde* e *Abel Ferrara, Le mal mais sans fleurs*. Coorganizou o volume *Jean-Luc Godard: Documents*.

PABLO GONÇALO é doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ. Foi bolsista do DAAD e realizou sua pesquisa sanduíche na Universidade Livre de Berlim, FU. É professor da UNILA, roteirista, curador do Festival de Brasília, crítico e colaborador da *Cinética*.

PATRÍCIA MOURÃO é doutoranda em Cinema na USP, com bolsa-sanduíche na Columbia University. Programou mostras dedicadas ao cinema estrutural e a cineastas como Jonas Mekas, Naomi Kawase e Harun Farocki. Coorganizou, entre outros, os livros *Cinema Estrutural*; *Jonas Mekas* e *David Perlov: epifanias do cotidiano*.

PEDRO ASPAHAN é doutorando em Comunicação Social na UFMG. Atua como diretor, técnico de som e montador, especializando-se no campo do documentário. É membro da Associação Filmes de Quintal.

PEDRO MACIEL GUIMARÃES é professor do departamento de Cinema da Unicamp. Mestre e doutor em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e pós-doutor pela ECA-USP. Autor de *Créer ensemble, la poétique de la création dans le cinéma de Manoel de Oliveira*. Realiza pesquisas sobre o ator no cinema, gêneros cinematográficos e as relações entre Europa e Hollywood.

RAFAEL CIZCARINI é professor, crítico de cinema, gestor cultural, pesquisador e curador. Coordenador do curso de Cinema e Audiovisual e Assistente da Direção do ICA-UNA. Graduado em História pela UFMG, é mestre e doutor em Cinema pela mesma universidade. Foi editor da *Filmes Polvo*. Curador e gestor do Cine Humberto Mauro entre 2011 e 2014. É coorganizador do livro *Revista de Cinema – Antologia*.

RAUL ARTHUSO é mestrando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP e crítico da *Cinética*. Colaborou também com as revistas *Teorema*, *Taturana* e o blog da Cosac Naify, além dos catálogos das retrospectivas de *Alfred Hitchcock*, *Miklos Jancsó*, *Novo Cinema Pernambucano* e *Brian De Palma*.

RAYMOND BELLOUR é pesquisador, escritor, teórico, crítico e membro fundador da revista *Trafic*. Coorganizou *Jean-Luc Godard: son + image*. Publicou muitos livros, entre os quais *L'Analyse du film*, *L'Entre-Images: Photo. Cinéma. Vidéo*, *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités* e *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*.

RUY GARDNIER é crítico de cinema e pesquisador. Fundador das revistas eletrônicas *Contracampo* e *Camarilha dos Quatro*. Professor na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Curador de mostras de cinema (Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Cinema Brasileiro Anos 90) e editor dos catálogos das mostras dos cineastas John Ford, Samuel Fuller e Abel Ferrara. Formado em jornalismo pela ECO/UFRJ. É pesquisador do acervo audiovisual do Circo Voador e crítico do jornal *O Globo*.

SÉRGIO ALPENDRE é crítico de cinema, professor, pesquisador e jornalista. Colaborador da *Folha de S.Paulo* desde 2008. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP e doutorando em comunicação pela Universidade Anhembi-Morumbi. Coordenador do Núcleo de História e Crítica da Escola Inspiratorium. Edita a *Revista Interlúdio* e o blog *Chip Hazard*.

SÉRGIO MORICONE é sociólogo, cineasta, professor e crítico. Dirigiu curtas e colaborou no roteiro de longas. Ao lado da Objeto Sim, é criador e curador do Slow Filme – Festival Internacional de Cinema, Alimentação e Cultura Local, em Goiás. É autor do livro *Cinema – Apontamentos para uma história*. Programador do Cine Brasília, integra a comissão curadora e de organização do Festival de Brasília.

TATIANA MONASSA é bacharel em Cinema pela UFF, com mestrado pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Foi editora da *Contracampo*, editou o catálogo do Festival do Rio de 2008 a 2010, assim como os catálogos das mostras Jece Valadão e Clint Eastwood, entre outros.

THEO DUARTE é pesquisador e programador de cinema. É mestre em Comunicação pela UFF e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na USP. Foi programador do Cine Humberto Mauro e coorganizador da mostra Cinema Estrutural. Participou do júri e de comissões de seleção de eventos como forumdoc.BH e o Festcine BH.

TIAGO MATA MACHADO é crítico de cinema, curador e cineasta. Mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp, ex-crítico de cinema da *Folha de S. Paulo*, autor do longa *Os residentes* e coautor dos vídeos experimentais *Buraco negro*, *O século* e *Rua de mão única*.

VICTOR GUIMARÃES é doutorando em Comunicação Social pela UFMG. Crítico de cinema da revista *Cinética* desde 2012. Integrante das comissões de seleção do forumdoc.bh e um dos coordenadores de programação do FestCurtas BH (2014).

VINICIUS DANTAS é ensaísta, poeta e tradutor.

VITOR ZAN é doutorando em estudos cinematográficos na Universidade Paris III. Cursou o mestrado na mesma universidade, onde defendeu sua dissertação sobre o cinema de Jonas Mekas. Desempenha atividades de ensino, tradução, programação e crítica de cinema.

WAGNER MORALES é cineasta, artista plástico e pesquisador interessado em cinema e artes visuais. Também realiza curadorias e atualmente codirige o espaço independente La Maudite, em Paris.

CRÉDITOS

PATROCÍNIO
Banco do Brasil

COPATROCÍNIO
BBDTVM

REALIZAÇÃO
Centro Cultural Banco do Brasil

CORREALIZAÇÃO
SESC

APOIO
Embaixada da França no Brasil
Hotéis ibis
Mercure Hotels
Institut Français
Cinemateca da Embaixada do Brasil
Cinémathèque Française

PRODUÇÃO
Heco Produções

IDEALIZAÇÃO
Eugenio Puppo

CURADORIA
Eugenio Puppo, com colaboração de Mateus Araújo

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Eugenio Puppo

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Matheus Sundfeld

PRODUÇÃO
Karoline Ruiz

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO
Guili Minkovicius
Tess Aranyos

ESTÁGIO DE PRODUÇÃO
Pauline Gras
Leonardo Labadessa

SECRETÁRIA DE PRODUÇÃO
Carmen Vernucci

PRODUÇÃO LOCAL
Daniela Marinho – DF
Rafaella Rezende – DF
Breno Lira Gomes – RJ
Daniela Barbosa – RJ
Liliane de Paula – RJ
Leandro Correia – SP

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO LOCAL
Ana Thayná Batista – DF
Geovanna Gravia Pimenta – DF
Manuela Costa – DF
Gabriela Lima – RJ
Tomás Vasconcelos – SP

PESQUISA
Anne Marquez

COLABORAÇÃO
Diogo Faggiano

VINHETA
Eugenio Puppo
Gustavo Vasconcelos

IDENTIDADE VISUAL
Luciana Facchini

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
Grupo 4Estações

CÓPIAS E REPRODUÇÕES
Video Trade

TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL
TPK Transportes

TRÁFEGO DE CÓPIAS INTERNACIONAL
Filminger

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Pro Cultura – SP
Objeto Sim – DF
Ciranda – RJ

CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO
Eugenio Puppo
Mateus Araújo

CONCEPÇÃO EDITORIAL
Eugenio Puppo

PRODUÇÃO EDITORIAL
Eugenio Puppo
Guili Minkovicius
Karoline Mendes
Mateus Araújo

DESIGNER GRÁFICO
Luciana Facchini

DESIGNER ASSISTENTE
Nathalia Navarro

TRADUÇÃO DE TEXTOS
Hugo Mader
Lúcia Monteiro
Tatiana Monassa

PREPARAÇÃO DE TEXTOS
Alexandre Agabiti
Mateus Araújo

REVISÃO DE TEXTOS
Lila Zanetti

REVISÃO DO FÔLDER
Tiago Novaes

TRATAMENTO DE IMAGENS
GFK Comunicação

www.heco.com.br
www.portalbrasileirodecinema.com.br

HECO PRODUÇÕES, 2015, TODOS OS DIREITOS RESERVADOS ©

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL Abram Szajman
DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDÊNCIAS
TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula **COMUNICAÇÃO SOCIAL** Ivan Paulo Giannini **ADMINISTRAÇÃO** Luiz Deoclécio Massaro Galina **ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO** Sérgio José Battistelli

GERÊNCIAS
AÇÃO CULTURAL Rosana Paulo da Cunha **ADJUNTA** Kelly Adriano de Oliveira **ASSISTENTES** Rodrigo Gerace e Talita Rebizzi **ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO** Marta Colabone **ADJUNTO** Iã Paulo Ribeiro **ARTES GRÁFICAS** Hélcio Magalhães **ADJUNTA** Karina C. L. Musumeci **DIFUSÃO E PROMOÇÃO** Marcos Carvalho **ADJUNTO** Fernando Fialho **CINESESC** Gilson Packer **ADJUNTA** Simone Yunes

Todos os esforços foram feitos para creditar corretamente as imagens. Nem sempre isso foi possível. Teremos prazer em creditar os detentores dos direitos caso se manifestem.

As imagens publicadas neste catálogo têm como detentoras as seguintes produtoras/ distribuidoras/ instituições. La Cinémathèque Française, Films de la Pléiade, Gaumont, Imovision, Latinstock, Marithé + François Girbaud, Magnum, Peripheria, Scala e Tamasa. A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões à listagem anterior. Comprometemo-nos a repara tais incidentes em caso de novas edições.

CAPA Guy Le Querrec/Magnum Photos/Latinstock

P. 1 Album/Latinstock

P. 8 Original Film Title: Pierrot le fou. English Title: Pierrot le fou. Italian Title: Bandito delle 11, IL. Film Director: Jean-Luc Godard. Year: 1965. Stars: Jean-Paul Belmondo; Jean-Luc Godard. Only editorial use. Film: Rome-Paris/De Laurentiis/Beauregard© 2015. Album/Scala, Florence.

P. 92 À bout de soUFFle', 1960. Real.: Jean-Luc Godard. Actor: Jean Paul Belmondo. Only editorial use/ Productions Georges de Beauregard.© 2015. Christophel / Photo Scala, Florence.

P. 93 À bout de souffle', 1960. Real.: Jean-Luc Godard. Actrice: Jean Senberg. Only editorial use / Productions Georges de Beauregard.© 2015. Christophel / Photo Scala, Florence.

P. 117 Stars: Jean-Luc Godard. Only editorial use. © 2015. Album/Scala, Florence.

P. 177 Jean-Luc Godard and his wife Anne Wiazemsky, Avignon, France, c1970s(). Godard (1930-) was one of the founding members of the 'Nouvelle Vague' or 'French New Wave' in cinema. He married French actress and author Anne Wiazemsky (1947-) in 1967. They divorced in 1979. London, Keystone Archives. © 2015. Photo Keystone Archives/Heritage Images/ Scala, Florence.

P. 186 Stars: Jean-Luc Godard. Only editorial use. © 2015. Album/Scala, Florence.

P. 198 Raymond Depardon/Magnum Photos/Latinstock

P. 226 'Allemagne année 90 Neuf zero', 1997. Real.: Jean Luc Godard. Only editorial use / Antenne deux / Production Brainstorm/ Gaumont.© 2015. Christophel / Photo Scala, Florence.

P. 236 JLG. Autoportrait de Décembre, 1995. Real.: Jean-Luc Godard. Only editorial use / Gaumont.© 2015. Christophel/ Photo Scala, Florence.

P. 240 Jann Jenatsch/Corbis/Latinstock

P. 249 Rue des Archives/Latinstock

P. 264 Christophe d'Yvoire/Corbis/Latinstock

P. 273 Jean Gaumy/Magnum Photos/Latinstock

P. 274 Gaetan Bally/Corbis/Latinstock

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Jean-Luc Godard
Jean-Paul Battaggia

AGRADECIMENTOS

Adilson do Nascimento Anísio
Adelaide Oliveira
Aida Sargisyan
Alain Bourdon
Alex Vidigal
Amélie Rayoles
André Cury
Angela Perini
Anne Gagnot
Anne–France
Antonio Rodrigues
Artavazd Pelechian
Audrey Guibert
Aurê Cantarelli
Baptiste Coutureau
Bernard Payen
Brigitte Dieu
Bruno Ramon Costa Cavalcante
Carlos Adriano
Célia Gambini
Celine Scemama
Clariana de Castro
Delphine Martin
Edgard Victor
Edson Costa
Edson Sanches
Elaine Ramos
Elvira Allocati
Elias Oliveira
Esther Devos
Fabiana Werneck Barcinski
Fábio Gonçalves
Fatima Secches
Fernando Brito
Fernando Raposo
Florencia Ferrari
Flvmina Produção Criativa
Franck Pruvost
Frédérique Ros
Gabriel Martins
Guillemette Laucion
Gustavo Andreotta
Gustavo Vasconcelos
Héloïse Godet
Ilda Santiago
Ismail Xavier
Ivo Minkovicius
Jasmina Sijercic
Jean-Pascal Quiles
Jean-Thomas Bernardini
João Lanari Bo
João Luiz Vieira
Joé Joseph Aranyos
Jonathan Wheatley
José Carlos Avellar
José Carlos da Costa André
José Ramon Cavalcante
José Ricardo Fagonde Forni
José Silveira
Judith Revault d'Allonnes
Kogonada
Laurent Bili
Leandro Pardi
Lilit Sokhakyan
Livia Lima
Luciana Dolabella
Luis Rocha Melo
Luis Rosemberg
Luiz Carlos Oliveira
Marcos de Sousa Raimundo
Maria Chiaretti
Marcos de Sousa Raimundo
Maria Dora Mourão
Marine Goulois
Martin Gondre
Mathilde Caillol
Matthieu Thibaudault
Michael Witt
Mike Peixoto
Milton Ohata
Nicole Brenez
Olga Futema
Olivia Colbeau-Justin
Pablo Gonçalo
Paule Maillet
Paulo Alves da Silva
Pedro Di Pietro
Philippe Barcinski
Rafael Duarte
Rafael Sampaio
Rita Isabela Alves Costa Cavalcante
Roberto Martins
Ruy Gardnier
Sandra Gallo Bergamini
Sandra Laupa
Sara Moreira
Sylvie Marot
Sylvie Pras
Tharik Faia
Thomas Sparfel
Tiago Cesar Argemon
Yann Raymond

AGRADECIMENTOS A INSTITUIÇÕES

Centre Pompidou
Cinémathèque de Toulouse
Cinémathèque Française
Cinemateca Portuguesa
Cinemateca Brasileira
Consulado FR / SP e RJ
l'Iconothèque de la Cinémathèque française
L'Ina
UniFrance Fims

AGRADECIMENTOS A EMPRESAS

Argos Films
Continental
Gaumont
Grupo Accor
Grupo Estação
Imovision
Institut Nacional de l'Audiovisuel (INA)
Image Son Kinescope & Realisation
Audiovisuelle Sarl (Iskra)
Indie Sales Company
Les films du Jeudi
Les films du Losange
Magnum
Marithé + François Girbaud
Péripheria
Rue Des Archives
Scala Archives
Studio Canal
Tamasa Distribution
Wild Bunch

RETROSPECTIVA JEAN-LUC CINEMA GODARD

CCBB São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília
culturabancodobrasil.com.br
21 de outubro a 30 de novembro de 2015

Sesc São Paulo
CINESESC
sescsp.org.br
26 de novembro a 02 de dezembro de 2015

Este livro foi impresso em outubro de 2015 na gráfica Vivacor.
O papel empregado no miolo é o Pólen bold 90g/m².
As fontes utilizadas são das famílias Política e Klavika.

9 788598 404059

Produção

Apoio

Correalização

Copatrocínio

Realização

Ministério da **Cultura**

GOVERNO FEDERAL BRASIL PÁTRIA EDUCADORA