

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Ranulfo Alfredo Manevy de Pereira Mendes

**“Jean-Luc Godard
e o cinema clássico americano
- de *Acochado* a *Made in USA*”**



Tese apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo,
como exigência parcial para a obtenção
do título de Doutor em Ciências da Comunicação
sob orientação do Prof Dr. Ismail Norberto Xavier

São Paulo, 2004.

Esta tese foi defendida em / / de 2004, perante a seguinte banca examinadora:

Marcos Baptista

Helio

Leir A de A Inuzan



Rubens R Machado

AVK

Agradecimentos

À Fapesp, pelo suporte financeiro entre 1999 e 2003,

A Ismail Xavier, pelo estímulo sempre renovado,

Ao Professor Philippe Dubois, da Universidade Paris III, Sorbonne Nouvelle,
por ter me recebido e orientado em Paris, entre maio e agosto de 2003,

A meus pais, pelo apoio e incentivo,

A Maurício, Paulo, Matheus, Mauro, Tiago, Rubens e outros amigos
pelas conversas informais sobre cinema,

e a todos que colaboraram com este trabalho
com críticas e sugestões.

RESUMO

Este trabalho tem como horizonte a discussão da obra de Jean-Luc Godard, entre 1959 e 1966, sob a perspectiva de sua relação com o cinema americano. Para isso, percorremos os filmes *Acossado*, *Uma Mulher é uma mulher*, *Bande à Part*, *Pierrot le fou* e *Made in USA*, buscando encontrar na *misé-en-scène* o significado desta produtiva relação com a Hollywood clássica.

A admiração pelos filmes americanos foi um traço de geração. Tal relação produziu massa crítica para a afirmação da *Nouvelle Vague* enquanto movimento estético e político, após um longo período de hibernação crítica e contestação do cinema de qualidade francês. Antes de invadir as ruas de Paris com câmeras leves e curiosas, Godard, argumentava abertamente em “defesa” do cinema clássico americano. O objetivo deste trabalho é avaliar o papel desta paixão de juventude na formação do cinema moderno de Godard; e, porque, em seus filmes posteriores, tal relação se tornou um foco de tensão.

Trata-se aqui de um trabalho de *close reading*, onde a discussão sobre cada filme ganha amparo nas polêmicas entre Godard e os críticos de sua época. O texto, à guisa de conclusão, irá discutir como o tema é visto pelo cineasta hoje, já septuagenário, na série *História(s) do cinema*.

ABSTRACT

This paper aims at discussing the works of Jean-Luc Godard, between 1959 and 1966, under the scope of his relation with American cinema. To achieve this, we examined the movies *Breathless*, *A womans is a woman*, *Band of outsiders*, *Pierrot le fou* and *Made in USA* in an attempt to find in the *misé-en-scène* the meaning of such productive relation with the classic Hollywood.

The admiration for American movies marked a generation. Such a relation developed a critical mass so as to confirm the *Nouvelle Vague* as an aesthetic and political movement,

after a long period of critical hibernation and contention of quality French cinema. Before invading the streets of Paris with light and curious cameras, Godard openly “championed” classic American cinema. The objective of this paper is to evaluate the role of this youthful passion in the formation of Godard’s modern cinema and understand how his relation became tense in his following movies.

This is a close reading paper in which the discussion of each movie is supported by Godard’s controversies with film critics of his time. To conclude, the paper will also discuss how the issue is seen by Godard himself, in the series *Histoire(s) du cinéma*.

Sumário

<i>Introdução</i>	7
<i>Acossado</i>	18
<i>Uma mulher é uma mulher</i>	51
<i>Bande à part</i>	87
<i>Pierrot le fou</i>	121
<i>Made in USA</i>	144
<i>História(s) do cinema</i>	205
<i>Sonho interrompido e reencontrado do cinema</i>	226

Introdução

Para o historiador Antoine de Baecque, a *Nouvelle Vague* foi antes de tudo o retrato de uma geração e, especialmente, o cinema de uma juventude. Mas a idéia de juventude que depreendemos da *Nouvelle Vague* é no mínimo paradoxal. Para a *Nouvelle Vague*, foi preciso antes amadurecer para poder viver sua juventude.

A crítica dos jovens turcos na revista *Cahiers du Cinéma* havia flertado, inicialmente, com os pais geracionais, admirou num primeiro momento o existencialismo de Sartre, conviveu com a fenomenologia e os critérios estoicos e didáticos de Andre Bazin, e tolerou os argumentos dominantes da velha guarda comunista de George Sadoul. A convivência pacífica entre todas as escolas seria demolida, no fim da década de 50, para produzir uma original (e produtiva) política de má vizinhança.

O movimento ultrapassou a dimensão antropológica e social de uma geração confusa politicamente e superou a necessidade de afirmar o gosto por fliperamas (segundo Truffaut, a única coisa em comum entre os cineastas da *Nouvelle Vague*). O desejo de afirmação cega, apaixonada - e às vezes injusta - desencadeou, deliberadamente, um rastro de ruptura com o passado.

Godard fez seu primeiro longa com trinta anos de idade; antes, passara metade de sua vida nos cinemas de Paris e em debates acalorados na redação dos *Cahiers du Cinéma*.

Sem ser exatamente um adolescente, e nem um cineasta desprovido de experiência quando realizou *Acossado*, ele já tinha boa experiência de montador e havia dirigido três curtas-metragens sinalizadores das ousadias formais do futuro.

Meu objetivo é confrontar a tese da importância do cinema clássico na formação de Godard (sensível nos curtas e artigos da juventude) com uma análise dos filmes realizados nos anos 60. Para esta tarefa vou discutir *A Bout de Souffle* (*Acossado*¹), *Une femme est une femme*, *Pierrot le Fou*, *Bande à Part*, *Made in U.S.A* e *História(s) do cinema*.

Susan Sontag usa a expressão “apetite cultural” para definir a relação que Godard estabelece com as suas referências intertextuais. Sontag percebeu o aspecto devorador de Godard em relação a todas as manifestações culturais, sejam elas pinturas de Diego Velásquez ou ficções *pulp* de bolso. Na mesma época, Pasolini chama Godard de “bárbaro

¹ Título da versão brasileira.

da cultura” em entrevista, se referindo à forma como o realizador francês nivela Auguste Renoir e John Ford, tratando-os como dois mentores de igual calibre.

Sontag classifica a obra de Godard de anti-poética, na medida que o cineasta não segue a tradição *avant-garde* francesa dos anos 20, de um cinema tido como “poético”, baseado na emancipação das tradições narrativas e na adesão à construção plástica da imagem e ao ritmo musical da montagem. Ao contrário de Jean Epstein e Abel Gance, Godard sempre se considerou um ensaísta, um romancista (*Pierrot le fou* é narrado em capítulos), ou, em suas próprias palavras, um crítico de cinema que se expressa por filmes.

O amor pelos filmes americanos preservou Godard, ao menos inicialmente, da imagem de cineasta militante. O espírito polêmico viria justamente da coragem de simplificar-se em blagues e aforismas, num humor direto que interagiu com os debates do momento vivido e provocava a imagem a respeito de um cineasta intelectual. Por outro lado, Godard, logo cedo pesquisou formas de introduzir idéias abstratas no cinema, muitas vezes expondo intelectuais como personagens ou através de trechos documentais.

De certo modo, este impulso formal mais radical isola sua obra do resto da *Nouvelle Vague* e determina a forma de lidar com os gêneros de Hollywood. “Godard mistura falsa improvisação, entrevista direta, intertítulos, jornal de atualidades falso, etc.. (...)”.² Noel Burch ressalta ainda que “cada seqüência, sem tornar necessária uma compartimentação tão acentuada como em *Vivre sa Vie* e *Une Femme Marrie*, apresenta essa estrutura por meios nitidamente diferentes, geralmente através da referência explícita a um gênero em particular (comédia, musical, filme de gangster, entrevista de televisão, teatro de *boulevard*, desenho animado, teatro de revista, etc...)”³

Oscilando entre Alfred Hitchcock (mestre do controle) e Roberto Rossellini (que disse “as coisas estão aí, para que manipulá-las?”), Godard cultivou já em suas críticas uma concepção dual do próprio cinema, uma desconfiança em relação ao seu caráter de artifício e manipulação e, contraditoriamente, uma desejada aposta na verdade “vinte e quatro vezes por segundo”, nas possibilidades de revelação de uma realidade documental, histórica, ao redor.

² BURCH, Noel, in *Praxis do Cinema*, São Paulo: Perspectiva, 1992.

p.84

³ BURCH, Noel, op.cit., p.84

Outro bom motivo desta aposta são as tortuosas relações que Godard trava com as influências de Andre Bazin, ao longo de sua obra. O debate crítico nos anos 70 teve como dominantes as questões genéricas sobre ilusionismo, “mas sua radicalização desaguou numa operação redutora que tornou absoluta, sem caminho de volta, a cisão entre imagem (forma) e mundo (matéria)(...)”⁴. Nesse sentido, Godard esteve preocupado em encontrar no cinema americano um elo que permitisse uma nova relação entre as imagens e objetos reais, entre suporte fotográfico e realidade.

Teoria dos gêneros de Hollywood

Na teoria cinematográfica, a noção de gênero é polêmica. Advindo da teoria literária, a concepção de gênero foi aplicada ao cinema como um esquema fixo de regras, no começo do século XX. Nas décadas que se seguiram, muitas páginas foram escritas para aliviar ou contestar esta rigidez. No entanto, apesar da paulatina relativização do conceito, até os dias de hoje o termo “gênero” é problematizado, principalmente no que se refere ao seu teor normativo, que é visto por alguns teóricos como um fator capaz de cercear a expressão artística e reforçar a padronização industrial.

Na teoria de cinema, as primeiras reflexões de fato importantes sobre o gênero foram tardias, se comparadas com o sucesso e a imediata expansão da teoria do autor, por exemplo, nos anos 60. Os primeiros ensaios significativos sobre o gênero foram os artigos de Robert Warshaw sobre os filmes de gangster e o western – publicados em 1948 e em 1954 – e os dois artigos de Andre Bazin sobre o western, na década de 50. Warshaw observou o gênero como manifestação de um aspecto psicológico da cultura de massa, que merecia a atenção teórica justamente porque revelava algo sobre as platéias. “Nesse sentido, ele foi um precursor de todos os estudos de cultura popular que aspiram à seriedade nos dias de hoje”, recorda Stanley Salomon⁵.

Atravessada pela teoria da autoria (disseminada rapidamente em publicações como a própria revista *Cahiers du Cinema*), e pelo estruturalismo, a aproximação da teoria cinematográfica aos gêneros se deu, nas décadas de 50, 60 e 70, com a valorização da

⁴ XAVIER, Ismail, in *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2003. p. 482

⁵ SOLOMON, Stanley J.. *Beyond Formula-American Film Genres*, p. 8. HBJ, New York, 1976

coerência de estilo e da “autenticidade” de certos realizadores como Alfred Hitchcock e Howard Hawks. Nesse sentido, como veremos adiante, a escola dos *Cahiers* formulou sua própria teoria do gênero. Bazin irá defender a existência de um “gênio do sistema” e Godard, irá afirmar que as qualidades do cinema clássico são “de regra, não de exceção”. O gênero passava, então, a ser considerado como uma tradição cultural, dentro da qual o indivíduo luta por expressão. Os cineastas da *política dos autores* eram escolhidos por serem a manifestação dessa cultura (John Ford) ou por “driblá-la” através de um estilo autêntico (Samuel Fuller). Um livro como *Sings and Meaning in the Cinema*, de Peter Wollen, e quase boa parte da reflexão desenvolvida nos *Cahiers du Cinema*, são emblemáticos deste momento da teoria dos gêneros. De certo modo, até mesmo quando negam o gênero, tratando-o como barreira a ser superada, esta teoria se voltava para Hollywood com entusiasmo e, no fundo, acabava por fazer do gênero um referência cultural fundamental. Farão parte desta corrente os jovens críticos François Truffaut, Jacques Rivette e Hans Lucas (pseudônimo usado por Godard), ventilando idéias e provocando polêmicas como herdeiros do pensamento baziniano. Nesse sentido, vale ressaltar que a valorização do cinema americano na esfera crítica já antecipa o polêmico fascínio por Hollywood presente nas obras dos cineastas da *Nouvelle Vague*, no que se refere tanto à concepção de estilo quanto à relação com os gêneros.

Mediada por críticos como Andrew Sarris, esta onda atravessou o Atlântico e ressoou na reflexão norte-americana, influenciando definitivamente os estudos sobre o gênero, que deixaram de tratar a tradição cinematográfica norte-americana como espaço do mero popularesco, e passaram a reconhecer uma expressão cultural atribuída antes somente ao cinema europeu. Em um dos mais frutíferos estudos sobre o gênero, *Hollywood Genres*, Schatz expõe que: “os críticos da autoria, compreendendo as demandas do público e da indústria postas sobre os cineastas, rejeitavam distinções tidas como artificiais entre arte e entretenimento, e assim já apontavam para uma substancial evolução na forma em que as pessoas – diretores, espectadores e críticos – pensavam sobre o cinema”⁶

No auge da hegemonia autoral, ocorre um avatar significativo: a teoria cinematográfica recebe o choque do pós-estruturalismo que, a partir de artigos como “O que é um autor?” (de Michel Foucault) e “A morte do autor” (de Roland Barthes), passa a

⁶ SCHATZ, Thomas, *Hollywood Genres*, New York: Random House, 1981, p. 8.

atacar o autor como um mito romântico e coloca em cheque a presença de uma unidade de subjetividade nos filmes. Entram em pauta novas questões, relacionadas agora ao dispositivo do aparelho cinematográfico e à carga ideológica nele implícita. Nessa linha de análise, Jean Louis Comoli, numa série de artigos publicado na revista *Cahiers du Cinema* entre 1971/72, analisou a perspectiva fotográfica da câmera e sua influência geral em todos os estilos cinematográficos, gerando uma conformação ideológica de classe.

Na teoria do gênero, este impacto pós-estruturalista “debilitou a hipótese de que a compreensão de um diretor e sua obra proveria a chave principal para a interpretação. O significado surgia agora da conjunção de vários códigos discursivos do texto fílmico, dos quais o pertencente ao diretor é apenas um.”⁷ Abriu-se então espaço para a polêmica e para conformação de duas posturas analíticas diante do gênero. Uma, encabeçada pelos trabalhos de John G. Cawelty e Thomas Schatz, pensa o gênero como pacto social e rito cultural da audiência, contrato estabelecido por uma tradição de padrões temáticos, narrativos e iconográficos com o qual o público interage e se familiariza, criando assim um sistema de expectativas que permite o público saiba de antemão o que irá assistir quando compra um ingresso, sendo esta a própria lógica do rito. Trabalhos como o de Cawelty⁸, trabalham com a idéia de que a padronização não exclui as possibilidades artísticas. Pelo contrário, a fórmula estaria segundo Cawelty na base de toda grande literatura. Seriam artistas aqueles que, mesmo trabalhando com fórmulas, conseguissem reinventar estereótipos e novos ambientes e *plots*, sem romper com as regras do gênero. Nesse sentido, os trabalhos procuram analisar os mitos detrás dos ritos e partem da premissa que “toda análise crítica dessa originalidade deve estar baseada na compreensão tanto do gênero quanto do modo de produção no qual cada filme individual de gênero foi produzido”⁹

Uma outra vertente vem postular os gêneros como expressão inelutável da ideologia dominante, do melodrama oitocentista e reforça a idéia do espectador como indivíduo diluído na massa da indústria cultural. “Simplificando um pouco, podemos dizer que cada gênero é caracterizado por um tipo específico de mentira, uma inverdade cujo maior logro é a habilidade de se disfarçar como verdade. Aonde o enfoque ritual vê Hollywood como

⁷ BAPTISTA, Mauro, *REVISTA CINEMAIS*, nº 14, p. 23.

⁸ Seu livro mais conhecido é *Adventure, Mystery and Romance*.

⁹ SCHATZ, Thomas, op. cit. p. 16.

respondendo à pressão da sociedade e aos desejos da audiência, o enfoque ideológico afirma que Hollywood toma vantagem da energia do espectador e seu investimento físico para levar a audiência até suas próprias posições.”¹⁰

Se por um lado, ao depositar sua ênfase no gosto do público, a perspectiva ritual refaz a lógica que move as decisões dos executivos hollywoodianos, e do próprio dia a dia da indústria americana, a perspectiva ideológica, em muitas das suas expressões, acaba por anular a dialética da interação existente na relação público-filme. Atualmente, as novas reflexões, como as editadas por Nick Browne ¹¹, buscam equacionar o debate resgatando o que supostamente resistiu ao tempo de uma e outra vertente, a saber: sim, de fato Hollywood fabrica suas imagens a partir de uma tradição burguesa de cultura e de uma aposta no desenvolvimento do aparato técnico, resultando no aprimoramento contínuo de um realismo hegemônico, fruto de “uma atualização dos procedimentos melodramáticos (...)”¹² somada aos avanços tecnológicos. Se é verdade que Hollywood interage com seu público, seja através das respostas das bilheterias estrondosas ou dos fracassos retumbantes de *revivals* de certos gêneros, seja através dos *sneak-previews*, é importante lembrar que esta interação se dá dentro da lógica da oposição binária entre acertos e erros, entre o que (num linguajar técnico) “funciona” e “não funciona”, não entre projetos culturais distintos. A indústria interage com seu público, de fato, mas as variações ocorrem tão somente em torno de grandes tradições culturais do olhar - o teatro, a ópera e o romance.

Jean-Luc Godard exerce sua atividade crítica em meados de 1950, enquanto em Hollywood, os estúdios começam a viver a pior crise de sua história, com a concorrência da televisão e com o questionamento de um modo de produção contratual cada vez mais obsoleto e rígido. Mas é, paradoxalmente, um momento frutífero para os grandes diretores veteranos, que passam a trabalhar com uma liberdade e uma confiança dos estúdios sem precedentes.

¹⁰ ALTMAN, Rick, in “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”, citado por Mauro Baptista in CINEMAIS, nº 14, p 126

¹¹ BROWNE, Nick (editor), *Refiguring American Film Genre*, Los Angeles: University of California Press, Berkeley, 1998.

¹² XAVIER, Ismail, (org.), in *O Cinema no Século*, Imago, São Paulo, 1996, p.253.

Os grandes diretores do gênero, John Ford e Anthony Mann (western), Vincent Minelli (musical), Hitchcock (suspense) e Douglas Sirk (melodrama social), realizam nesse período suas obras mais maduras, justamente porque atinam para o envelhecimento do gênero ou porque mesclam dentro de si uma espécie de reflexividade.

Nos anos 50, o western colocou em choque suas próprias convenções¹³. Tanto *The Man who Shot Liberty Valance* (1962) quanto *The Searchers* (1956) são despedidas do gênero western. Neles, Ford exacerba as válvulas da visão da história implícita no western e restabelece o herói John Wayne como um excluído do sistema social, alguém que não alcança a felicidade pública ou privada. Ford nunca transformou Wayne em general ou fabricou um casamento feliz, nestes filmes da década de 50. Em *Liberty Valance*, Ford exacerbava as relações entre o progresso civilizatório e a impressão da violência e da lenda, como alicerces da história americana. Em *The Searchers*, ele acentua o lado paranóico desse processo civilizatório na figura solitária e errante de Wayne, cuja vida pessoal demasiado improvável é imediatamente tomada pelo desejo insaciável de resgatar Debbie dos índios que a sequestraram. “O herói, frente a uma sociedade cujos valores desmoronam, não tem como refugiar-se num isolamento divino: estar só é agora um desafio. A solidão não é mais uma marca de superioridade, senão o sinal de sua debilidade. (...) Consequentemente, a solidão não poderá ser o refúgio olímpico de onde o herói retira novas forças, mas o centro de uma amarga tomada de consciência sobre as duras realidades do seu mundo. Nestas condições não é de estranhar que o western tenha se tornado pessimista.”¹⁴

Da mesma forma, o melodrama enquanto gênero dos dramas privados e psicologizados, herdeiro maior do teatro burguês, também passa por um período de auto-crítica, nas mãos de cineastas como Douglas Sirk. O gênero busca agora impasses trágicos, tendo como palco o claustrofóbico lar de classe média ou a típica cidade de interior norte-americana. A paz destes ambientes é frequentemente abalada pelo marido alcóolatra, pelo amor proibido entre uma viúva e um jardineiro, por um caso de adultério ou a legitimidade de um filho, gerando conflitos de ordem moral e tensões entre os desejos e a incapacidade

¹³ SCHATZ, Thomas, op. cit., p.40.

¹⁴ ASTRE, Georges-Alkbert e HOARAU, Albert-Patrick, in *El Universo de Western*, Barcelona: Coleccion Cine Ed. p. 344

de realizá-los, entre o mundo emocional e o mundo material. Frequentemente, há o prevailecimento do final feliz no desenlace dos conflitos. No entanto, o gênero é reconhecido por realizar um raio-x da decadência e da frustração presentes no cotidiano da vida familiar a social, transformando o sonho americano em pesadelo, chegando a extremos provocativos. Em *Tudo o que o céu permite* (1956), Sirk leva ao extremo o amor de uma viúva e um jardineiro numa pacata cidadela puritana do interior dos EUA. Fassbinder irá na década de 70, defender Sirk como um cineasta pré-moderno, e aproveitar muitos de seus recursos cênicos em seus filmes modernos.

O musical, por sua vez, foi um dos gêneros mais populares do cinema americano até os anos 50. Para Godard esta importância fica clara em cenas de *Pierrot le fou* e *Le Bande à Part*. Na teoria do gênero, o musical só recentemente ocupou um lugar privilegiado, destacado por sua reflexividade constante e por tematizar o próprio espetáculo. Para o cinema moderno, o musical representará tanto uma fonte inesgotável de vitalidade (Godard, profundo admirador de Vincent Minelli, irá usar o musical para encenar o único momento alegre de Nana em *Vivre sa Vie*), quanto como de liberdade narrativa, na medida em que o musical, ao dar ênfase à dança e a música dentro de seus enredos, é um dos gêneros menos realistas de Hollywood: em *Pierrot le fou*, Ferdinand e Marianne param o fluxo de idéias do filme para dançar e cantar, colocando o enredo em suspenso. “Se a poesia é um ato de elaboração do mundo, a canção e dança são poesia, trabalhados para alcançar o que alguns teóricos do cinema consideram um excessivo nível de manufatura. Mas para outros, a glória do gênero está fundada justamente no seu excesso, em sua abstração da realidade viva. Então Godard chamou o musical de ‘abstração da realidade viva’, implicando que o gênero lida com mais com a essência que com a aparência ou transforma essência em aparência através do trabalho de encenação musical.”¹⁵

O filme noir, por sua vez, é o gênero questionador por excelência da indústria cultural. Suas formas narrativas, ao fazer uso ostensivo da voz over e da câmera subjetiva, põe em relevo a subjetividade de personagens agonizantes em cenários decadentes. Mesmo tendo durado pouco mais de 20 anos, o ciclo de filmes deixou marcas irrevogáveis no cinema americano e no cinema moderno, situando-se entre ambos, como um elo perdido entre melodrama e a arte moderna no cinema americano. Sua influência em Godard é

¹⁵ GILES, Denis, in *Genre: The Musical*, p. 87, edited by Rick Altman, London: BFI, 1981.

latente em diversos filmes, seja através das homenagens aos detetives (antecipações dos intelectuais godardianos), seja através da representação da mulher como enigma e condução à fatalidade.

O filme noir é em parte herdeiro do filme de gangsters, que teve seu auge após o advento do som, até meados dos anos 40. A forma de narrar é questão chave na investigação, visto que o uso regular de voz *over*¹⁶, de flash-back e da câmera subjetiva, no filme noir norte-americano, colocam em pauta a individualidade contraposta a um sistema de corrupção, vício e perda de valores. Os detetives ou foragidos operam em cenários semelhantes: metrópoles assoladas pela imoralidade, pelo submundo do crime e pela perversão. No entanto, o filme de gangster está mais próximo da novela de aventura: sua narrativa “em terceira pessoa” é impessoal, próxima muitas vezes do jornalismo de denúncia. O atrativo do filme noir, para um cineasta como Godard, é também a representação crua da violência (*Pierrot*) e da virulência contra o sonho americano (*Made in USA*), presente claramente em muitos destes filmes.

Em seu grandes momentos, o filme de gangster relata o declínio de anti-heróis do crime, ascensão e queda de traficantes de bebidas, de desempregados que aderem ao crime seguindo o sonho americano de “ter o mundo a seus pés”, como em *Scarface* (Hawks, 1931) ou *The Public Enemy* (Wellman, 1931). O filme de gangsters e o filme noir eram frequentemente produções de pequenas companhias como a Monogram Pictures, para quem Godard dedica *Acosado*. O filme de gangsters e o filme noir eram geralmente filmes B, alguns deles filmados em locações.

Questões de Método

Há um certo tipo de análise que parte das apropriações aparentemente voluntárias do cinema americano por Godard, de citações em forma de homenagem e de semelhanças de *misé-en-scène*. Sem excluir esta linha de raciocínio, há outra que, ao primar pela autonomia do cinema moderno, leva em conta um universo ficcional e teórico mais ligado a ele, como as questões que gravitam em torno de narração cinematográfica e subjetividade propostas

por Andre Gaudreault, Gerard Genette e David Bordwell, ou a teoria da subjetiva indireta livre do cineasta Pier Paolo Pasolini em “Cinema de Poesia”.

Godard já defendeu, em entrevistas, que seus filmes fossem vistos na moviola. A decupagem parece assim uma ferramenta possível de trabalho para tornar os filmes de Godard “manuseáveis”, em suas inúmeras facetas de estilo. Pela grande quantidade de especificidades de uma narrativa que problematiza cada plano, cada corte, optou-se neste trabalho por uma reflexão cena a cena.

Quanto ao imenso debate de referência em torno de Godard, se ele não me rendeu todas as respostas, sua participação aqui se fará sentir em muitas passagens, ainda que a responsabilidade pelas tentativas bem ou malfadadas de interpretação devam ser assumidas por mim, sob algumas ressalvas: a de uma dificuldade (impossibilidade, de fato) de esgotar os problemas do cinema de Godard e a de uma ausência de uma caracterização em *close reading* do conjunto de sua obra.

Nos últimos 45 anos, Godard recebeu centenas estudos, artigos e teses acadêmicas. O cineasta é tema privilegiado de escolas opostas: aparece no último capítulo do livro “Narration in fiction film”, do americano David Bordwell, quanto de “L’Oeil Interminable”, do francês Jacques Aumont. O primeiro vê em Godard o ápice modernista da narração no cinema, a consciência sobre as múltiplas formas de narrar. O segundo vê em Godard “a maior consciência de sua herança pictórica e artística”. O que corre o risco de passar por uma oposição, assumirei como abordagens complementares, visto que nos dois considera-se o ponto de vista dos filmes e a instância que o organiza.

Até 1966, existe no cineasta franco-suíço a noção ambígua de imagem, entre representação e superfície, fundo e forma. De *Acossado* a *Pierrot* há uma atenção cada vez mais gradativa aos problemas pictóricos, que seriam uma forma de superar o dilema *misé-en-scène* versus roteiro (e talvez por isso Bergala e Aumont gostem tanto de *Pierrot*), mas a constatação da mudança não deve excluir uma devida atenção às tensões de um cineasta ainda marcado pela dimensão narrativa da linguagem, e de um diálogo consciente com o teatro (bem claro em *Uma mulher...*) e com a significação das imagens. Nos nos 60 ainda

¹⁶ Mary Ann Doane caracteriza a voz over como aquela ‘usada para uma situação onde existe descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz...’, in “A voz no cinema: articulação de corpo e espaço”, in *A Experiência do Cinema*, de Ismail Xavier (org.), p.459.

há uma forte dose de representação em Godard, inclusive de enredo, com real importância na hierarquia dos materiais e das opções de estilo.

É rara a análise detalhada de filme nos livros dedicados a Godard, principalmente entre os autores franceses. Já no terreno do comentário é difícil competir com o próprio Godard, que dá sempre novas entrevistas bastante elucidativas sobre seu modo de fazer cinema, mostrando um grau enorme de consciência em torno de uma teoria que ele ajudou a fundar, dando a pauta para o melhor entendimento dos filmes que fez.

Experimentar a radical experiência de choque promovida pela heterogeneidade do método de Godard, reforçou o que há de problemático e pouco convincente na noção de “estilo”, noção que só aparece neste trabalho no plano da indagação.

Após a análise dos filmes, pretendo concluir este trabalho com uma breve reflexão sobre a importância de Hollywood, na perspectiva do Godard septuagenário, da série *História(s) do cinema*.

Nessas histórias se cruzam memória, registro, palavra, imagem, documentário, filmes de guerra, ficção, imagens de Godard na moviola e fotografias. Godard trabalha na lógica de palimpsesto que David Bordwell havia detectado¹⁷, criando imagens a partir de fusões, propondo jogos de palavras, mostrando o desdobramentos destes a primeira vista enigmáticos títulos da série. O percurso de compreender o estatuto de Hollywood na série poderá iluminar as questões dos capítulos precedentes.

¹⁷ BORDWELL, David. In *Narración en el cine de ficción*, Ed Paidós. p. 322

Acosado

Realizado no outono de 1959, nas ruas de Paris, a partir de um argumento oferecido pelo amigo François Truffaut, *Acossado*, poder-se-ia dizer, é um filme noir em muitos aspectos. Seu herói, Michel Poiccard, comporta-se como um recém foragido de algum filme policial norte-americano dos anos 40, inspirado na obra literária de Cornell Woolrich ou Dashell Hammet, com o chapéu de feltro, terno e gravata, cigarro nos lábios, prestes a roubar um carro no início do filme. A norte-americana Patrícia Franchini irá seduzir e trair como suas predecessoras *femmes fatales*, não sem antes torturar Michel com seu perfil indeciso e opaco. E ainda há uma narração fraturada e uma onipresente atmosfera de fatalismo, sublinhada por uma trilha sonora jazzística (tema de Michel), na melhor tradição noir. No entanto, basta ver o filme uma vez para notar que *Acossado* não é um filme noir, apesar destas voluntárias apropriações, citações e homenagens de Godard ao gênero mais questionador e reflexivo da indústria norte-americana. Muito porque - e esta talvez seja uma das grandes iluminações teóricas de *Acossado* - um filme não é necessariamente o resultado mecânico da soma de seu enredo narrativo aos personagens. De fato, um filme pode dever pouco a estes aspectos, se aposta nos modos de enquadrar, escolher locações, mover a câmera, dirigir os atores e montar, enfim, sua forma de narrar.

Acossado é o longa-metragem de estréia de Jean-Luc Godard. Os temas e recursos inventivos do cineasta em seu primeiro longa-metragem serão premissas de uma discussão que a continuidade da obra irá desenvolver, como se um primeiro filme fosse a primeira página de um romance. Para além da autonomia de cada filme podemos verificar a presença de um projeto global, que começa em 1959. Realizado nos moldes de produção de um estúdio independente como o americano *Monogram Pictures* (a quem Godard dedica *Acossado*), - ou seja, nas ruas, com equipamento leve e luz natural - o filme foi um sucesso de bilheteria que Godard depois não repetiu e produziu um impacto cultural capaz de catalisar ainda mais a *Nouvelle Vague*.

Um sucesso raro para a geração de Godard, capaz de levar à prática a renovação estética proclamada nos escritos dos *Cahiers du Cinéma*, e confirmando a percepção de

Dudley Andrew a respeito do espantoso reconhecimento recebido em sua contemporaneidade para uma obra radicalmente heterodoxa.¹⁸

Acosado não apenas se relaciona com o filme noir, o que o tornaria um filme tão importante quanto *Alphaville* ou *Prenom: Carmen*, mas particularmente foi construído como uma homenagem e resposta ao filme noir justamente num “primeiro filme”, fato que coopera decisivamente para identificarmos esta relação como um problema filosófico e ideológico de profundidade.

Fuga e utopia de um canalha aflito. Uma análise do início de *Acosado*.

“No fim das contas, sou um cafajeste imbecil... enfim, é preciso!”¹⁹. Michel Poiccard (não o vemos ainda) segura o jornal *Paris Flirt* onde há, na capa, a imagem de uma mulher de biquíni. É sobre esta imagem que ouvimos pela primeira vez essa declaração simultaneamente elogiosa e auto-depreciativa. Michel abaixa o jornal e vemos seu rosto, o cigarro aceso e o chapéu de feltro.

Conhecemos Michel desta forma ambígua, pois além do auto julgamento ser uma hesitação sobre a identidade do personagem, mal sabemos quem proferiu a frase (se o próprio Michel) e não estamos certos se essa voz vem do momento mesmo da ação, que passamos a acompanhar já no plano seguinte, na cena do roubo do carro em cumplicidade com uma jovem da idade de Michel, ou de um futuro indistinto, dado que marcaria o flash-back.

Acosado começa usando um procedimento muito comum às narrativas do filme noir. A narração que se dirige ao passado, comum ao filme noir americano, podia ter duas formas: uma, convencional, onde o personagem num presente nítido e confortável narra uma história no pretérito, e, assim, as imagens vem visualizar o que ele narra. Nesse tipo de filme noir, vez ou outra, a narração volta ao presente para nos lembrar que, ao fim do filme, tudo se tornará estável novamente. Outra opção, mais arriscada, elimina este ponto de equilíbrio, apagando as cenas do presente. Tudo, então, é passado. O filme, sem uma âncora

¹⁸ Dudley Andrew compara o sucesso de *Acosado* à falta de reconhecimento de *Citizen Kane* e *Greed* entre seus contemporâneos, in *Breathless*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990, p.3.

¹⁹ Tradução minha.

no presente, é ele próprio um longo flash-back, onde tudo o que vemos é filtrado menos pela voz e mais pela “ótica” de um personagem narrador²⁰.

Para reforçar esta matriz noir, o começo de *Acossado* evoca a mesma falta de amor próprio e de fatalismo do personagem Michael O’Hara, na primeira cena de *The Lady from Shanghai* (1948), filme de Orson Welles: “quando eu começo a me tornar um idiota, pouca coisa me faz parar...”

Michel rouba o automóvel de um casal de militares norte-americanos com a cumplicidade de uma jovem, que lhe dá a dica. A cena é importante porque já possuiu o tom desdramatizado que terá todo o restante do filme. Trata-se de um roubo de automóveis, que não é filmado sob a ótica de quem rouba, nem de quem é roubado. Há, no lugar, uma curiosidade documental que será a marca e o frescor da *Nouvelle Vague*. A cena é montada com *jump-cuts* ousados para o cinema francês da época, aquela mesma produção de qualidade que François Truffaut achincalharia em janeiro de 1954, em seu célebre artigo de ataque e marcação de posição. Texto que seria um divisor de águas do pensamento crítico da geração de Godard, e uma diferenciação em relação ao pensamento da geração anterior, mais aberta ao cinema francês do período, cujo emblema é Andre Bazin. “Uma Certa tendência do cinema francês” acusaria de esse cinema de “ vaidade, superioridade dos cineastas de hoje em dia depreciam os personagens em seu próprio favor. Os cineastas franceses de hoje perdem por falta de humildade (...) Anátema, blasfêmia e sarcasmo aí estão as três palavras chaves dos roteiristas franceses. Griffith permanece grande porque ele era ainda mais ingênuo que seus personagens”²¹

Para Truffaut e Godard, o cinema de Griffith era humilde, também, pela devoção ao rosto feminino. Durante a troca de sinais entre os dois, há um desencontro de olhares que promove um desconforto da fruição causado provavelmente por um tempo de corte que não corresponde à naturalidade clássica do campo/contra campo. Esta acentuação da *desestabilização* da narrativa provocada pela imagem feminina nos antecipa a relação de impenetrabilidade entre Michel e a garota por quem está apaixonado, a norte-americana Patrícia.

²⁰ Narrador intra diegético, explícito na narrativa, ou seja, quando algum personagem do enredo narra, segundo conceito elaborado por François Jost e Andre Gaudreault, in *Le Récit Cinématographique*.

²¹ TRUFFAUT. François. Citado por Antoine de Baecque in *La Cinéphilie*, Fayard, Paris, 2003, p. 140.

Em seguida, há um corte para a estrada, conforme o ponto de vista de um automóvel. Ouvimos a voz off de Michel cantarolando o nome de Patrícia e o nome de diversas cidades italianas: ele viaja para convencer Patrícia de que ela deve amá-lo e fugir com ele para a Itália. A Itália assume em *Acosado* o mesmo papel que o México em inúmeros filmes noir americanos (como *Gun Crazy*, de Joseph Lewis/1949, *Angel Face*, de Otto Preminger/1953, *The Getaway*, de Sam Peckinpah/1972), o de última fronteira do universo de valores morais, sociais e culturais dos quais se quer desgarrar, o de vaga utopia.

Nesse momento, o filme nos apresenta sua relação com o gênero, no que se refere aos aspectos mais específicos da intriga. A narração manterá uma relação direta com as peripécias dramáticas do policial. No entanto, evitando os efeitos de suspense e de intriga, e valorizando a surpresa como forma ficcional de uma aleatoriedade mundana que se quer registrar²², conceitos que Alfred Hitchcock, mestre do “dirigido” diferenciou bem em sua famosa entrevista dada a François Truffaut.

No contexto do cinema francês dos anos 50, o começo de *Acosado* é também uma novidade em termos da coloquialidade juvenil das posturas físicas de Michel. Ao volante, resmungando, falando sozinho, bulindo com as moças da beira da estrada, ele olha para a câmera e insulta o espectador. Quando soletra “Pa-trí-ci-a”, os toques do pé de Michel no acelerador do carro contaminam os cortes na mesa de montagem. E pouco a pouco vamos descobrindo que o narrador de *Acosado* - embora não seja exatamente Michel - se identifica com seus movimentos inquietos, imitando sua urgência. A forma narrativa não apenas se contamina com o jeito de Michel, mas permite-se a liberdade de torná-lo um personagem “extra-diegético”, tão ciente da câmera quanto ela mesma. É o que talvez seja a maior identificação possível entre um narrador e um personagem num processo narrativo.

Michel descobre por acaso um revólver no guarda-luvas do carro roubado e como uma criança descobrindo um brinquedo com inocência aponta a arma para o céu e ouvimos seus tiros imaginários ao sol, sublinhados por uma subjetiva de Michel que enquadra em travelling a explosão de raios solares através das árvores de beira de estrada. Logo, o filme se contamina com esta infância cinematográfica (tão cara aos desenhos animados) e expõe

²² Noel Burch em *Praxis do Cinema* indica a não-domesticação do acaso como uma das tônicas do cinema moderno em oposição ao controle do cinema clássico, pp.131-148.

não apenas o que Michel vê (subjetividade parcial adotada com frequência nos filmes noir), mas sua imaginação, que é capaz de invadir a verossimelhança da ficção.

Há uma rica contaminação entre a visão de mundo do narrador e a do personagem central, teorizada em “Cinema da Poesia”²³. Neste ensaio, Pasolini diferenciava o cinema clássico (sob a alcunha de “cinema de prosa”) onde prevaleceria o estilo transparente e homogêneo de uma instância narrativa invisível no relato, do cinema de poesia (cinema moderno) que emergia na década de 60, com jovens realizadores como Glauber Rocha, Bernardo Bertolucci e Jean-Luc Godard. Para Pasolini, neles haveria um forte teor de contaminação mútua entre os autores e seus personagens, prevalecendo na forma de narrar uma imitação do estilo dos protagonistas.

Com mais rigor que Truffaut, Godard e a geração dos *Cahiers du Cinéma*, Pasolini defenderá que o cinema é uma linguagem sempre incompleta, tosca, quase animal. Seus signos, compartilhados com a memória e a vida social dos povos, circulam sem léxico pois são pré gramaticais. Nesse sentido, o cinema se apóia num instrumento linguístico “irracional”, com forte potencial para o onírico. É nessa tese que irá basear sua oposição entre um cinema de prosa – que cerceia esta qualidade pela narração - e um cinema de poesia. Pasolini irá defender os autores de cinema, no sentido de que sua missão é alcançar a percepção da “pré-gramaticalidade dos objetos”²⁴. Num certo sentido, Pasolini defende uma recusa dos roteiros, pedindo mais inocência irracional diante da vida, uma versão mais elaborada, porém próxima do apelo humanista de Truffaut.

Pasolini localiza na história do cinema uma influência negativa da novela e do teatro para a formação de convenções de gênero que acabaram por reprimir seu potencial poético. Ao justificar-se assim, ele pede permissão para sair do domínio cinematográfico e trabalhar com o conceito de “narração livre e indireta” da crítica literária. “Mas antes preciso duas palavras para esclarecer o que entendo por narração livre e indireta. É simplesmente a imersão do autor no ânimo do personagem, e conseqüentemente a adoção, por parte do autor, não só da psicologia do personagem, mas também de sua língua.”²⁵

²³ PASOLINI, Pier Paolo, “Le Cinema de Poésie”, in *Le Experience hérétique*. Paris: Payot, 1976, p.150.

²⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Cine de Poesia*, Barcelona: Cuaderno Anagrama, 1973, p. 16

²⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Cine de Poesia*, Barcelona: Cuaderno Anagrama, 1973, p. 17

Na literatura, Pasolini lembra que a oposição entre narração indireta livre e monólogo interior é possível porque há uso língua do personagem pela narração geral do livro. A língua varia conforme a formação sócio-cultural do personagem, logo o autor do romance só não fará mero “exercício de estilo” se tiver alguma consciência sociológica.

Quando chega ao cinema, Pasolini admite então que o terreno é outro, pois o meio cinematográfico não tem a mesma possibilidade de abstração e interiorização da literatura. E, também, não vê possibilidade de uma narração indireta e livre pelo simples fato de que o cinema, sendo narrado por imagens, não pode apropriar-se da língua dos personagens.

A reflexão de Pasolini é uma provocação brilhante. Mas ele é o primeiro a admitir que sua tese tem o limite de pegar emprestado da literatura um referencial que, usado para o cinema, deixa arestas. A principal omissão do ensaio é minimizar demais a dimensão sonora e verbal do cinema, ela própria capaz de dotar os filmes de um sotaque social diferenciado. É o caso de *Acosado*, que revoluciona os diálogos da época ao incorporar a sonoridade de uma cultura urbana francesa. Outra tese desenvolvida é que o olhar, ao contrário da língua, é “internacional, porque os olhos são iguais em todo mundo (...) efetivamente o olhar de um camponês (...) abarca outro tipo de realidade, que o olhar, sobre o aquela mesma realidade, de um burguês culto: não só ambos vêem concretamente séries diversas de coisas, senão que uma coisa, em si mesma, resulta diferente nos dois olhares. No entanto, tudo isso não é institucionalizável, é meramente intuitivo”²⁶.

A posição de Pasolini face o cinema de sua época é ambígua. No começo do ensaio, ele critica a persistência da prosa em boa parte do cinema dito de arte. Depois ele citará Antonioni, Bertolucci, Glauber e Godard como exemplos de autores que conseguem devolver ao cinema sua qualidade “rica, bárbara, irregular, agressiva e visionária.” Feito o diagnóstico, Pasolini será flexível para fazer o elogio do estilo, entendido porém como única forma do autor de poesia expressar sua própria psicologia, “por exemplo (em *Deserto Vermelho*, de Antonioni), aquelas duas ou três flores violetas desfocadas num primeiro plano, no quadro em que os dois protagonistas entram na casa do operário neurótico (...) ou a sequência do sonho: que, depois de tanta esquisitice colorística é improvisadamente

²⁶ PASOLINI, Pier Paolo. Op. cit. p. 27.

concebida num óbvio *technicolor* (para imitar, ou melhor, reviver, a através de uma subjetiva indireta livre a idéia primária que uma criança tem a respeito das palavras) (...).”²⁷

Como aponta Joaquín Jordá, em nota ao texto de Pasolini, “a verdadeira vanguarda de Straub, Skolimowski e tantos outros utilizaria pouco os procedimentos citados por Pasolini, procedimento que ele mesmo, paradoxalmente, utilizou em escassas ocasiões (...) o que denota cruelmente a inconsistente tramóia do pensamento de Pasolini nesse período.”²⁸

Embora Jordá esteja acerto ao apontar que Pasolini não utilizou a subjetiva indireta em seus filmes, no entanto, o ensaio surte efeito na crítica até os dias de hoje e é excelente interlocução para análise do cinema de Godard, que parece feito sob medida para provar sua validade. Pasolini parece pensar no cineasta francês ao afirmar que “existe um mundo, no homem, que se expressa por imagens (...) trata-se do mundo da memória e dos sonhos.”²⁹

O problema de Pasolini é o mesmo que acometeu André Bazin de certa forma com sua não menos engenhosa defesa da profundidade de campo como forma realista: ambos elegeram um procedimento narrativo e o apontaram como destino do cinema que gostariam de ver sendo realizado. Mas a sua força, no caso do cinema de Godard, é encontrar um exemplo de diretor que conhece como poucos a história do cinema, e sua variação de estilos. O domínio de estilos e de gêneros da indústria americana dará a Godard a possibilidade de deslizar, personagem a personagem, de um estatuto visual a outro. A possibilidade de detectar certas “instituições do olhar”, aquelas que Pasolini não acreditava ser possível no cinema.

É o caso do filme noir, que, incorporado e acentuado na presença de Michel Poiccard, empresta ao começo de *Acossado*, sua inequívoca dicção romântica, misógina e instável. A subjetiva indireta livre é o procedimento que parece nortear boa parte do começo de *Acossado*, permitindo que o estado de espírito de Michel passe a definir o perfil desajeitado, improvisado e anárquico de algumas imagens, e o jeito apressado e omissos de alguns cortes. O sentido de urgência entrecortado a um olhar imaginativo, sonhador e,

²⁷ PASOLINI, Pier Paolo. Op. cit. p. 27.

²⁸ JORDÁ, Joaquín. Nota de rodapé em “Cine de Poesia”, op. cit. p. 39.

²⁹ PASOLINI, Pier Paolo. Op. Cit. p. 11

principalmente, provocativo; como se a agressão verbal de Michel ao espectador fosse apenas uma materialização explícita de agressões sutis, graduais, mas profundas, no estilo do próprio filme, sem nunca fornecer as balizas que nos permitam caracterizar o grau de sua adesão à Michel, ainda que, em diversos momentos, ela seja evidente.

Este comprometimento “aberto” e flexível, tão bem formulado por Pasolini, esta espécie de trato entre narrador e personagem, no entanto, pode secretar um caráter circunstancial e transitório. Um maior envolvimento do narrador com Michel neste início, não excluirá, como veremos, a vontade de um distanciamento em alguns momentos, entre eles a cena final, este capaz de clarear e demarcar as semelhanças e diferenças entre narrador e personagem.

Extremamente elíptica, esta introdução termina com o carro de Michel tendo problemas, obrigando-o a estacionar à beira de estrada. Um dos policiais o nota e se aproxima dele. Michel saca a arma do porta-luvas. Segue-se uma seqüência de planos fechados da arma que ressaltam o caráter de acidente impensado e irreversível do desenrolar da ação. Ouve-se o estampido. Em seguida o policial cai morto entre arbustos. Michel corre pelo descampado e desaparece em plano geral horizonte.

Sob o ponto de vista original que Pasolini introduziu, a importância do filme noir ganha nova ênfase. Ênfase inusitada porque, em seu esforço de separar cinema de prosa e cinema de poesia naquele momento histórico, o autor acabaria por elidir como o cinema de prosa avançou em formulação da representação de subjetividades alienadas, potencialmente subversivas e distantes do *american way of life*. O mecanismo flash-back/voz over foi decisivo na ampliação dos mecanismos de representação de subjetividade no cinema. Foi sua radicalização em diversos filmes noir que permitiu que o mecanismo ganhasse um caráter mais significativo na história do cinema, similar (mas com reservas) à narração indireta e livre, onde “*uma voz acompanha (a banda imagética) desde a primeira imagem até o último fade-out... técnica que implica que tudo o que vemos é passado, ou ao menos um senso do narrador sobre o passado.*”³⁰

Caça, ao invés de caçador: a filiação noir de Michel Poiccard.

³⁰ TELOTTE, J.P. *Voices in the Dark*, University of Illinois Press, 1989, p. 57.

Quando Pasolini vincula cinema de poesia a vida interior dos personagens filmados, parece facilitar a relação entre ousadia formal de *Acosado* e o personagem entorno da qual ela gravita. Michel Poiccard veste-se como um gangster nova-iorquino e tem Humphrey Bogart como imagem inspiradora, ator cuja trajetória como detetive ou foragido é celebre em diversos filmes noir.

Sabe-se que a tradição de heróis noir é em parte herança da tradição detetivesca inglesa (Conan Doyle, Agatha Christie, etc...), pelos aspectos de enigma e investigação que geralmente estão empreendidos na trama. No entanto, escritores de literatura popular como Raymond Chandler e James Cain apropriaram-se deste aspectos na convulsiva América dos anos 20 e 30 de forma a tirar do centro o culpado do crime e repor no seu lugar o problema da vulnerabilidade do herói num ambiente hostil, engendrando um individualismo que é típico desses *private eyes*³¹.

Mesmo quando os heróis são detetives seguros de si, encarnando o perfil do *tough guy*, a possibilidade de contaminação com o universo de perversão e iniquidade estrutura dramas morais e acentua a paranóia. Quando os protagonistas são anti-heróis criminosos, foragidos como o garoto apaixonado e encurralado de *They Live by Night* (Nicholas Ray), há uma variação ainda mais radical de enredo e clima. Nestes filmes em que a narração escolhe o ponto de vista dos caçados, surge uma caçada humana exaustiva e impiedosa em torno do ideal romântico de amor ou de uma inocente ascensão social (entendida como liberdade do crime). Ideais largamente difundidos na América “inocente” em que se criaram. Em filmes como *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941) e *Gun Crazy* (Joseph Lewis), o que se vê é o embate entre a possibilidade de amor, juventude prolongada, e uma sociedade velha e policialesca, que adota o tom e a violência da política. Um cerceamento à liberdade em nome da razão que encurrala do outro lado os rebeldes, foragidos e apaixonados. A “lógica” de sanear a comunidade de seus corruptos gera um “romantismo” solitário e exaltado nas imagens preto e branco dos filmes noir. A morte destes personagens – inocentes e armados – será, nestes filmes noir, a confirmação de um impulso utópico não ajustado e conciliável com “o mundo sujo ao redor”. Nesse sentido, o filme noir é também herdeira do cinema policial norte-americano dos anos 30 que teve em *Scarface* (Howard Hawks, 1930) seu exemplo mais desenvolto e pleno.

³¹ Termo usado para definir esses personagens contratados para observar e espionar.

O filme noir radicaliza esse cinema policial em termos visuais e narrativos, tornando os dilemas ainda mais difíceis de serem resolvidos, visto que as motivações dos criminosos parecem autênticas demais para serem punidas, transformando as situações de cerco em cenas de horror e fria execução, nos moldes de “caça as bruxas”³².

O cerco gélido e cruel do aventureiro Poiccard será central em *Acossado*. Michel está distante do Bogart durão: não há nele paranóia, cinismo ou misoginia. Filiado à tradição romântica do filme noir, sua postura irá revelar-se flexível aos vaivéns de Patrícia e sempre consciente, franca e direta em relação aos próprios ideais e desejos. Não há em Michel a “personalidade enquanto fortaleza” dos inúmeros heróis noir que admira. Seu calcanhar-de-aquiles é sua patética mas sincera relação com o seu objetivo, ao qual entrega-se sem as mesmas reservas racionais de Patrícia. Justamente por este aspecto “animal” de fraqueza (para usar um adjetivo de Pasolini), Michel encaixa-se na tradição de anti-heróis caçados, freqüentemente românticos, vulneráveis ao destino e obcecados com a morte, personagem que Humphrey Bogart encarnou diversas vezes em sua carreira noir.

Se por um lado, em *Acossado*, o espaço é outro e diverso (uma Paris pós guerra, em vias de americanização e consumista) no entanto, a cidade é inimiga de Michel, e cumpre semelhante papel de “alcoz” de Michel que cumpria a sociedade norte-americana, sob a imagem de coletividade paranóica, nos melhores filmes noir, como *In A Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950).

Michel em Paris: crônica de uma fuga imaginária e de um cerco real.

Michel chega à Paris. A cidade é apresentada em travellings através do tema musical que mais tarde descobriremos ser de Patrícia. Esta relação orgânica da heroína de *Acossado* com uma Paris em vias de americanização – sugerida pela trilha - parece uma das possíveis razões para os desencontros do casal. As ações de Michel antes de seu encontro com Patrícia são apresentadas em tom de sumário, numa montagem que se faz sentir ao

³² Não por acaso há similaridades entre finais de *Gun Crazy* e *High Sierra* e obras como *The Crucible*, do dramaturgo americano Arthur Miller. A idéia de caça as bruxas como recorrência que advém do puritanismo na cultura americana é uma das tensões entre Hollywood e estado nos anos 40, estas chegando a contornos mais dramáticos com o Macarthismo.

apenas indicar a ação, sem descrevê-la em sua duração clássica. Michel telefona de uma cabine pública. Entra clandestinamente no quarto de Patrícia. Compra um jornal. Visita uma conhecida e rouba uns trocados sem que ela perceba.

Michel é uma figura errática, sem laços familiares ou pessoais fixos, oscilando entre pequenos crimes e empregos circunstanciais para manter uma vida de carros, cigarros, mulheres e viagens. Por outro lado, carrega consigo um sentido profundo de urgência, de irreversibilidade, criado pela forma narrativa, como um efeito dominó marcando uma predestinação insinuada. O instante revelador dessa queda livre (não obstante, tranquila) de Michel é o momento em que olha as três últimas moedas na palma da mão - como quem olha para os dias que restam³³.

Esta forma narrativa, no entanto, irá se alterar na primeira aparição de Patrícia no filme, vendendo jornais no Bvd. Champs-Élysées. A norte-americana é destacada do resto do filme pela filmagem em continuidade, num plano-sequência que interrompe o ritmo que a narrativa ia tendo até então. Como se a presença de Patrícia reordenasse os fragmentos da experiência de Michel, dando-lhe um sentido.

Quando Michel vai à agência de viagens retirar dinheiro com o colega Tolmatchoff, o filme entra novamente no seu universo de intriga policial, onde há sigilos e traições. Tolmatchoff dá um cheque cruzado para Michel, o que o irrita por não resolver sua necessidade iminente de dinheiro e adia a rota de fuga. Ele terá que trocar o cheque numa cidade “cheia de inimigos”, polícias e jornais com fotos suas na capa.

Antes de entrar na agência Michel compra o jornal e vê a sua foto na capa do jornal. Não haveria tempo verossímil para a identificação de Michel e a publicação de uma edição com essas notícias. A rapidez com que a notícia se propaga e insinua uma sintonia entre policiais e jornalismo e remete a um estado policial intrincado numa metrópole moderna que ganha um aspecto de vigilância que Godard exacerbará em filmes posteriores, como *Alphaville*. O cerco policial – suprimido da narração - gera uma identidade profunda entre espaço urbano e ordem estabelecida, com seus aspectos de colaboracionismo e voluntarismo muito típicos de uma sociedade com delatores a toda esquina e anúncios em neon a informar sobre os progressos da polícia (como veremos em *Acossado*).

³³ Esta cena da palma da mão irá repetir-se mais a frente no filme, quando Michel irá constatar que lhe restam apenas duas moedas, indicando mais que uma metáfora, uma forma de Michel encarar seu próprio destino.

É nesse sentido que o filme noir, ainda que de forma embrionária, parece oferecer um modelo interessante para a futura politização de Godard. A cena com Tolmatchoff termina de modo a afirmar o cerco eminente a Michel, com os policiais entrando na agência em seguida à sua saída. Friamente, uma atendente diz que Michel esteve ali a pouco. Os policiais correm em seu encalço.

Sem saber que já estão o perseguem, Michel vai até a entrada de um cinema parisiense e encara durante um longo tempo (considerando-se o ritmo acelerado de *Acossado*) a foto de Humphrey Bogart. Pouco antes, uma jovem havia oferecido um exemplar da revista *Cahiers du Cinéma*: e Godard, a seu modo, fazia uma piada com sua geração, quando Michel recusa a revista dizendo “preferir os velhos”. Eis finalmente o velho ídolo, a matriz de gestos, uma identidade cultural e moral até então apenas sugerida. Fazendo o documental irromper em meio à ficção, Godard faz referência ao mundo cinéfilo de Paris, ao qual ele tanto deve para a formulação de um novo cinema, com uma produção feita na rua, com luz natural. Mas sem a idealização humanista do neo-realismo, pois se trata agora de filmar nas portas dos cinemas.

Seguindo os preceitos de um certo Bogart fatalista, trágico e, principalmente, romântico, Michel passa o polegar pelos lábios com os olhos fixos na imagem inspiradora, como um cavaleiro bebe na fonte só para, ao ver na superfície o próprio reflexo, lembrar de onde vem e para onde vai. É um errante solitário num mundo que parece não lhe reservar mais espaço. Em busca de sua Dulcinéia nova-iorquina, narcisista e independente, Michel parte, no entanto, mais conformado com a morte que seus predecessores. É justamente o dado de um certo consentimento que faz Michel encontrar seu espaço na tradição de heróis individualistas do filme noir (como *The Killers* e *Double Indemnity* – já voltaremos a eles).

**“Não sei se sou infeliz porque não sou livre, ou se não sou livre porque sou infeliz”:
ziguezagues de uma *femme fatale* americana em Paris.**

Ela é americana, mas pode ser caracterizada como uma garota parisiense de fins dos anos 50, do corte de cabelo ao gosto circunstancial por alta cultura; da independência no amor à soberania da vida profissional. Trabalha como jornalista no diário americano *New York Herald's Tribune* em Paris e estuda na Sorbonne sustentada pela mesada dos pais.

Inserida no mundo do trabalho e do consumo, Patrícia desempenha o papel de um certo pragmatismo que vem a soar para Michel como crueldade, covardia e frieza. Quer exercer profissionalmente sua carreira e para isso não hesitará em dormir com quem não ama, o que, para Michel, é outra prova de covardia. A certa altura do filme, citando “Wild Palms”, de Faulkner, ela dirá que entre o sofrimento e o nada, opta pelo sofrimento, anunciando que o primado das concessões para sobrevivência na sociedade exerce para ela uma influência maior que a pulsão absoluta das paixões. Embora, sem dúvida, ela tenha muito da Nana, de Zola e, da adaptação notável de Jean Renoir (esta que é a *femme fatale* mais célebre do cinema francês) Patrícia – até por ser americana - segue o figurino de comportamento feminino “moderno”, já presente no cinema de Howard Hawks (*Jejum de Amor*, em especial).

Este perfil já está presente em alguns dos filmes noir tardios como a Gabrielle (que abre a “caixa de Pandora” em *Kiss me Deadly*) e em diversos outros filmes modernos como *Antes da Revolução*, de Bertolucci, e a famosa trilogia de Antonioni³⁴: *A Noite*, *A Aventura*, *O Eclipse*.

Se a matriz de Michel, do figurino ao modo de agir, é o anti-herói do filme noir, Patrícia é uma *femme fatale* das ruas, sem perfídia e cálculo. Sua relação com o filme noir americano é, primeiro, sua enigmática presença e, no fim, sua traição. No universo noir, ela seduz e traz a perdição como a Eva Bíblica, desempenhando um jogo tiquetaqueante de sedução e rejeição que enlouquecem os heróis levando-os a romper a moral e aceitar as condições de um crime proposto. Se trata do dilema entre o *amour fou* e a vida prática da ascensão social e do poder, em conformidade com o individualismo da sociedade moderna. Porém as coordenadas de Patrícia obedecem a um patamar que exige uma análise que leve em conta outros aspectos. Isso porque a narração não julga Patrícia, mas oferece um ponto de interrogação onde haveria, no filme noir, uma sentença. As estratégias de decupagem são fundamentais nesta diferença de postura, pois Patrícia não apenas é filmada apenas na relação com o olhar de Michel.

A partir do momento em que o rosto de Patrícia passa a ocupar a tela, com sua beleza ora triste, ora solar, o filme deixa de gravitar apenas em torno da trajetória trágica do

³⁴ No entanto, a narração de *Acossado* não permite identificação plena com o ritmo psicológico, com as neuroses e silêncios de sua personagem feminina, tal como o faz Antonioni e Bertolucci em seus filmes.

trambiqueiro Michel e passa a compartilhar sua atenção com os dilemas da jovem americana.

A presença do rosto de Patrícia na tela transforma o modo de filmar de Godard num sentido que recupera o fascínio do já mencionado Truffaut pela ingenuidade de Griffith. Antes mesmo da “nova mulher” dos anos 20 e 30, que oferece a matriz a Hawks e Aldrich, e ao Godard de 1959, o cinema clássico fez o elogio da mulher inocente. É preciso lembrar, como aponta a teórica inglesa Laura Mulvey em conferência oferecida no Brasil, que D.W. Griffith “foi o pioneiro no uso da luz difusa e de lentes especialmente adaptadas para sua estrela, Lillian Gish” (...) nesse período, “o close up da estrela teria a força de suspender a história, cortando a imagem da star do fluxo geral da narrativa, enfatizando sua função como espetáculo à parte. Deste modo uma disjunção aparecia entre a imagem da mulher na tela, intensificada como espetáculo, e o fluxo geral da narrativa que organizava a ação”³⁵

Mulvey percebe a relação entre rosto feminino e descontinuidade narrativa que será importante em Godard. Por outro lado, há um teor tragicômico que impregna as desilusões de Michel. Se nas narrativas do filme noir americano clássico, a idéia de crime a investigar advinha principalmente de uma idéia de culpabilidade da mulher, no caso de *Acosado*, nasce de uma impossibilidade de comunicação, ou melhor, de uma dificuldade de compreender Patrícia, suas motivações mais profundas, que também são as motivações de uma sociedade nova, contraditória e esquizofrênica.

Em *Angel Face* (1953), filme noir de Otto Preminger, a trama era centrada na questão da dúvida sobre as predisposições de um rosto tão belo para o crime hediondo e frio. O rosto, cercado pela narrativa da voz over, parece ser o próprio motivo da crise de representação, modelo em que a fisionomia feminina carrega as incertezas e oscilações que causam uma dificuldade de compreensão e leitura dos heróis masculinos. No filme noir, tal crise atinge a visão da sociedade, da polícia, da lei, e do amor, como uma genuína crise de representação. No filme de Preminger, isso ficava claro já no início quando ocorria a sedução do herói interpretado Robert Mitchum pela adolescente na mansão semi-aristocrática dos padrastos. Num universo de normalidade, de destinos claros e pré-consumados é o rosto pleno de uma beleza que não sabe se conter que vem causar

³⁵ MULVEY, Laura, “Cinema e Sexualidade” in *O Século no Cinema*, São Paulo: Ed. Imago, 1996, p. 125

desequilíbrio e promover indiretamente a violência, a confusão narrativa, através das ilusões que engendra. O sombrio destino que *Angel Face* reserva àqueles que o rodearam em sua trajetória funesta esclarece em muito o potencial do primeiro plano feminino enquanto imagem que tumultua e não resolve.

Em *Acossado*, a sinalização dessa oscilação narrativa é marcada na alternância entre estruturas elípticas/planos médios e gerais, do começo do filme quando acompanhamos Michel, e planos seqüências/close ups, após a entrada de Patrícia, nas circunstâncias onde a almejada sintonia de mútua compreensão do casal parecerá de fato ocorrer.

O diálogo inicial entre Patrícia e Michel na Avenue Champs-Élysées antecipa o desencontro final do casal. Patrícia está preocupada em vender os jornais e em se matricular na Sorbonne. Michel fala num tom mais apropriado para um romance de cavalaria. Seu desejo de levá-la à Itália parece desajustado, infantil ou cômico aos olhos das necessidades práticas da jovem. Coerente com uma sensibilidade marcada pela idéia de “destino”, Michel compra para ler o horóscopo. Patrícia, com sua falta de domínio do francês, pergunta “o que é horóscopo?”. Nesse sentido, a dificuldade de compreender o francês de subúrbio e cheio de gírias do malandro parisiense parece apenas a cristalização de uma dificuldade de compreensão maior.

Ao longo do filme, diversas vezes Michel pede à Patrícia que diga o que pensa, ou a contempla em silêncio. Sua interrogação e seu olhar não são circunstanciais, mas indicam, em última instância, que *Acossado* também é permeado por uma atitude de contemplação e interrogação em relação à Patrícia. É ela, nos moldes do filme noir, a figura a ser avaliada. O impasse surgirá quando Patrícia apresentar as mesmas “dificuldades de leitura” de Michel.

O primeiro encontro terminou e Michel não consegue tirar de Patrícia nenhum tipo de compromisso com a possibilidade de fuga. Patrícia vai para um encontro com Van Doude, seu chefe no *New York Herald's Tribune*. Aqui, o foco narrativo abandona Michel e passa a acompanhar Patrícia, apenas reiterando a independência entre narrador e personagem, quando discutimos a subjetiva indireta livre.

Em toda carreira de Godard, *Acossado* é um filme único pois traz um personagem ancorado na idéia – rara em Godard – de profundidade psicológica. Patrícia é um personagem que traz resíduos da interpretação da mesma Jean Seberg em *Bonjour Tristesse*, de Otto Preminger, e tem o mesmo sentido de verdade psicológica das mulheres de Ingmar Bergman. Godard, em seu período crítico, havia chamado Bergman de “o último grande romântico” e “o autor mais original do cinema europeu”. Mas o ponto chave para Godard, o que explica em parte sua opção radical de montagem em *Acossado*, é que Bergman “é o cineasta do instante. Todos seus filmes surgem de uma reflexão dos personagens sobre o instante presente, reflexão aprofundada por uma espécie de esquarteramento da duração, um pouco à maneira de Proust, mas com muito maior força, como se multiplicássemos Proust por Joyce e Rousseau, e tudo se converte finalmente em uma gigantesca e desmesurada meditação a partir do instantâneo”³⁶

Para Godard, Bergman é um gigante porque é capaz de contrariar a visão do cinema como técnica e repetir sem culpa os grandes truques artísticos do período mudo. E, também, porque é um cineasta da “profundidade” e do “imprevisível”, que “pode adaptar-se a qualquer verdade”. Neste que é um dos seus melhores artigos críticos, Godard elogia o trabalho com os atores, “esse prodigioso trabalho de modelado que é capaz Bergman a partir desse ‘gado’ a que se referia Hitchcock.”³⁷

É interessante nesse sentido o contraste de Seberg com a interpretação relaxada, anti-dramática, quase jocosa de Jean-Paul Belmondo. Quando Van Doude entrega à Patrícia um volume de “Wild Palms”, de Faulkner, subentende-se uma gravidez indesejada. A cena é montada com vários jump-cuts anti-dramáticos, mas seu conjunto isola Patrícia do olhar de Michel, insinuando seus problemas dramáticos particulares, “sua profundidade”, e atina para uma distância entre a menina dos olhos de Michel e uma jovem com hesitações existenciais.

Van Doude sai com Patrícia e os dois passam a tarde juntos. Michel segue-os e presencia a moça nos braços do jornalista. Esta cena é trabalhada com a tonalidade divertida e o desprendimento moral que as comédias românticas de Ernest Lubitsch no começo do anos 30 – pré código Hays - dariam ao tratamento da bigamia em *Design for*

³⁶ GODARD, Jean-Luc. *JLG por JLG*, Barral Editores, Barcelona, 1972. P. 74

³⁷ GODARD, Jean-Luc. Op. Cit. p. 77

Living. Lubitsch, assim como Bergman, teve assento garantido no panteão na política dos autores.

Patrícia retorna na manhã seguinte para casa. Pára na frente do espelho e observa a própria imagem de perfil, reiterando uma possível (ou desejável) gravidez, só que agora de uma forma mais complacente.

Ao vê-lo dormindo em sua cama, num primeiro momento, Patrícia quer se livrar de Michel. “Nunca estou sozinha quando quero...”, diz ela. No entanto, Michel consegue reverter a situação e permanecer no quarto.

A cena no apartamento que se tornou célebre na história do cinema moderno pela duração (mais de meia hora) e pelas múltiplas situações dentro de um simples e pequeno espaço de movimentação. A cena recupera um curta-metragem de vinte minutos que Godard rodou pouco antes de *Acossado* e batizou de *Charlotte e son Jules*. Nesse curta, já se confirmava um enorme talento para manter a cena viva apenas com a movimentação de câmera e atores, um completo domínio da *misé-en-scène*. No curta, Belmondo entra no apartamento da namorada e, sem deixá-la falar, faz um longo monólogo de vinte minutos para tentar uma reconciliação. No fim, sem deixar a garota interrompê-lo, sai do apartamento. E o filme termina assim.

A cena em *Acossado*, é ainda mais complexa pois se trata de um curioso e sintomático diálogo de referências culturais. Enquanto Michel gestualiza, proclama seu fascínio por automóveis, sua preferência de cigarros e conta suas anedotas, como um bom fã de filmes americanos, Patrícia cita Faulkner e coloca na parede sua nova gravura de Renoir, ao lado de outras reproduções de Picasso e Paul Klee.

Em certa medida, este diálogo não é chave apenas em *Acossado* mas para a carreira de Godard, que será, dali em diante, feita sob a égide deste diálogo, às vezes amigável, às vezes inconciliável entre distintas tradições culturais. A alternância entre momentos em que os personagens falam um com o outro e aqueles em que falam sozinhos marcam uma circularidade, movimento que o espaço fechado do quarto torna aflitivo. Enquanto Michel repete de forma constante sua vontade de transar com Patrícia, ela não corresponde e discorre sobre sua hesitação. Patrícia irá perguntar a Michel se ele a acha mais bonita que a reprodução de Renoir. Na cultura narcisista “do viver para si” que parece ser a dos

personagens de *Acossado*, não parece haver diferença entre cartazes de Bogart, reproduções de Renoir, fotografias de álbum de recordações e simples espelhos.

Esta cena do quarto no entanto permite que os personagens revelem-se mais paradoxalmente na própria estrutura de suas repetições, ciclos e troca de papéis. Os personagens calam-se quando o jogo lúdico da conversa e da sedução permite uma frontalidade silenciosa e uma contemplação mútua, onde a decupagem sublinha com um longo primeiro plano (como o Griffith evocado por Truffaut), quebrando a lógica do campo/contra-campo e do plano médio que reina durante toda a cena. Na duração misteriosa da fisionomia de ambos em primeiro plano – como na cena em que Michel é observado pelo telescópio de papel de Patrícia – a narração aponta para um entendimento que só parece possível quando os personagens estão abstraídos de seus comportamentos mundanos e de suas fontes culturais.

É justamente nesta situação narrativa de primeiros planos que ocorre uma elipse para uma cena onde os dois se beijam e o filme toma um rumo antes improvável. Patrícia transa com Michel (o real pacto franco-americano, enquanto o presidente Eisenhower visita Paris) e aceita entrar na aventura romântica de Michel sem conseguir maiores compromissos do rapaz (Michel é displicente em relação à gravidez, não sabe dizer as coisas gentis que ela quer ouvir, não conhece Faulkner).

Um passeio pelo Cine Napoleón

Após a longa cena no quarto de Patrícia, os dois amantes devem separar-se mais uma vez. Michel tem que pegar o dinheiro que lhe é devido. Patrícia tem que fazer uma entrevista com um romancista que acaba de chegar a Paris. Mas, a esta altura do filme, os dois prometeram fugir juntos.

A entrevista com Parvulesco por um lado é um registro que permite um episódio ensaístico dentro de *Acossado*, onde as idéias (muitas vezes as do próprio Godard, numa prática que irá tornar-se comum em seus filmes posteriores) chocam-se diretamente com o andamento da trama; no caso de *Acossado*, para ampliar o abismo entre Michel e Patrícia. As idéias são colocadas diretamente. Parvulesco é interpretado por Jean-Pierre Melville, diretor de filmes policiais na França e grande admirador do noir americano, considerado,

nesse sentido, um dos precursores da *Nouvelle Vague*. Sua entrada no filme permite a incursão do drama de Patrícia num âmbito cultural mais amplo da contemporaneidade do filme. Parvulesco diz que o amor é fundamental em “nossa era”, que a vida moderna irá separar o homem da mulher. No entanto, quando Patrícia pergunta se a mulher tem um papel na sociedade moderna, Parvulesco responde que sim, “se ela usar um vestido curto, se for charmosa e usar óculos escuros...”. Parvulesco oscila entre um romantismo moderado e um realismo cínico capaz de afirmar que “existem duas coisas importantes para as pessoas, para o homem é a mulher; para a mulher, o dinheiro.”.

De certa forma, Parvulesco é o ideólogo do filme noir que vem soprar a Patrícia o roteiro e os diálogos para o restante de *Acossado*. Parvulesco será crucial para tirar Patrícia das dúvidas de um filme de Bergman em que ela se encontra, para inseri-la numa trama noir.

A inserção no filme deste desfile de idéias verbalizadas obedece ao que o americano David Bordwell caracteriza como convenção do cinema de “arte e ensaio, no que diz respeito a busca de algum personagem que formule a postura correta”³⁸. Por certo há um teor de ensaísmo em, por um lado, colocar em cena um realizador francês em sintonia com o filme noir, ao inserir abstração no drama de personagens “psicologicamente ambíguos e complexos.” Ele incita Patrícia ao *amour fou* de Michel ou o reprime? Ela sorri e seu perfil intelectual é perfeito para aceitar as idéias de Parvulesco. Sua atitude no fim é afirmar que “uma mulher tem lugar na sociedade se usar um vestido curto, for charmosa, óculos escuros”, tal como Patrícia. De certa forma Parvulesco possui a mesma relação entre ideologia romântica e cinismo prático que Patrícia terá no fim de *Acossado*.

De fato, o que pode-se dizer deste recuo ensaístico de *Acossado* é que ele nos permite a ingenuidade de não abstrair e conceitualizar a experiência do casal. Se “o mundo moderno vai separar o homem da mulher”, como diz Parvulesco, é preciso que Michel e Patrícia sejam entendidos como um problema deste mundo novo que *Acossado* apresenta.

Enquanto isso, Michel tenta providenciar dinheiro. Ao não conseguir um empréstimo, rouba dinheiro de um garagista. Patrícia, depois da entrevista, é interpelada por Vidal, o detetive que persegue Michel. Patrícia assusta-se ao ver Michel na capa do jornal mas não diz onde ele se encontra.

³⁸ BORDWELL, David. *Narración en el Cine de Ficción*, Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 324

Na porta do *Herald's Tribune* Patrícia e Michel despistam a polícia, confundindo-se com a multidão de pessoas que aguardam um evento público, entrando num cinema. É o auge possível do romantismo do filme. Cumplicidade, solidão e clandestinidade num cinema, enquanto a França recebe saudosamente nas ruas o presidente Eisenhower, que vem tratar dos investimentos americanos.

Michel passeia com Patrícia pela Paris noturna, onde a jovem conhece os diversos trambiqueiros que convivem com ele no submundo. Patrícia sugere que fiquem em casa de uma conhecida. Michel nega-se a ficar lá e pede ajuda a Berruti, seu colega. Conseguem passar a noite num estúdio fotográfico de moda. Antes de dormir Patrícia diz que está hesitando. Diz que quando as pessoas dormem elas se separam e há algo falso em dizer que “elas dormem juntas”.

Patrícia passeia com Michel, chegando a dizer numa passagem que o ama. Neste momento, com o cerco agudizado pela polícia, há uma verdadeira reciprocidade. Patrícia deixa-se levar pelos contornos da aventura com Michel, e parece ser possível apostar numa fuga para a Itália, a despeito das hesitações até o meio do filme.

Nesta parte do filme, usando um negativo Kodak sensível (um negativo de foto fixa noturna), Godard – com seu fotógrafo-câmera Raoul Coutard - documenta a agitada Paris noturna de bares e cafés, e é particularmente irônico ao mostrar o trabalho do amigo de Michel, um simpático chantagista que tira fotos de beijos clandestinos.

A forma como a cidade de Paris se faz presente em *Acrossado* submete a lógica do enredo a uma observação de cunho quase documental. O que era problema de falta de orçamento no filme noir, na *Nouvelle Vague* se tornou opção estética. É o que aponta o crítico Michel Marie: “o autor na *Nouvelle Vague* parte do lugar, e é este lugar, cenário da ação, que determina o tema do filme.(...) os principais lugares parisienses míticos dos anos 50 são os cafés de Saint Germain-de-Prés, consagrados por Sartre e as caves, onde se podia escutar Maxime Saury ”³⁹

Nessa mesma direção, a dimensão documental do filme se faz presente nas gírias e trocadilhos de Michel, no sotaque americano de Patrícia, que estilizam as falas numa direção diferente do cinema americano e francês da época. Eric Rohmer, que havia sido

³⁹ MARIE, Michel, “As andanças parisienses da Nouvelle Vague”, in REVISTA SINOPSE, nº7, São Paulo: Cinusp, 2001, p. 80.

roteirista do curta-metragem de Godard, *Charlotte et son Jules*, lembra que “todos eram grande leitores de Balzac. Godard tinha sempre um Balzac no bolso. Truffaut fala de Balzac em *Os Incompreendidos*.(...) Dashiell Hammet também nos influenciou bastante. Os diálogos de nossas películas têm, certamente, um lado anglo-saxão, próximo da novela policial americana. São concisos, menos cheios de fórmulas”⁴⁰

Crônica de uma traição anunciada

Patrícia acorda, abre as cortinas. Michel está sentado ao lado do rádio e da vitrola. Pede a Patrícia que vá comprar leite e o France-Soir. Patrícia atravessa uma rua, é assediada por uma cartomante, vai até o café. Vemos Patrícia encostar a cabeça no balcão após pedir um café. Corte para: Patrícia liga para o Inspetor Vidal e trai Michel. Em seguida, ela retorna ao estúdio, onde Michel escuta o último concerto para clarineta de Mozart (escrito pouco antes da morte do músico). Ele avisa que Berruti chegará em quinze minutos. Patrícia revela que não irá mais a Itália, pois acaba de denunciá-lo. Michel não parece surpreso. Os dois começam a dialogar mas, em longos monólogos, como se falassem sozinhos. Patrícia pede para que Michel fuja logo. Ele diz que se entregará. Afinal, diz ele, ambos deveriam ter falado mais um do outro e menos de si mesmos. Lembra-se de Berruti e corre para a rua. Berruti estaciona perto da calçada. Michel grita para que fuja dali imediatamente. Chega a polícia do outro lado da rua. Berruti joga a arma para Michel. Michel agacha-se para devolvê-la ao colega e é atingido por uma bala nas costas. Corre com bala na espinha até a esquina, onde cai. Um aglomerado de pessoas envolve o corpo do rapaz, Patrícia chega e encontra-o ainda vivo. Ele, olhando para a garota, diz “você é repugnante”, solta uma baforada do cigarro e falece... Patrícia pergunta, com sotaque, “o que é re-pug-nan-te?”... Ela passa o polegar nos lábios, reproduzindo o sinal que Michel tantas vezes fez ao longo do filme, citando Bogart, e que ela não entendera. O tema musical entra pela última vez. A tela escurece.

Traição e Morte de Michel Poiccard

⁴⁰ MARIE, Michel, op. cit. p. 82.

A traição é uma situação dramática chave no cinema noir. De um lado, é a reiteração drástica da recusa de Patrícia em partir com Michel (leia-se aceitar compartilhar do impulso utópico e cinematográfico do “cine-filho” de Humphrey Bogart). De outro, sua traição encerra que uma vida independente é uma vida para si e narcisista. Michel refere-se a esse egoísmo quando diz que deveriam ter falado mais um do outro.

Mas trair é também um modo que Patrícia encontra para saber quem de fato é, modo que tem para viver seu próprio filme. Ela faz um gesto brusco e inesperado (o gesto que Sartre dizia ser capaz de mudar o curso de uma vida). Ela, como Michel, torna-se memória e sonho do cinema. Como suas predecessoras *femmes fatales*, ela, num gesto, elimina as circularidades narrativas do filme, e elimina a dúvida entre uma fidelidade romântica e um pragmatismo violento. *Acossado* restabelece a receita do filme noir como forma de encerrar a história de Michel e Patrícia.

Mas a cena é narrada de um ponto de vista diferente de um filme noir. Não há a típica misoginia em Michel. Ele é abertamente um personagem romântico, e não há lugar para o romantismo de Michel na vida independente de Patrícia, assim como, tradicionalmente, não havia lugar para o romantismo exacerbado das mulheres nos faroestes clássicos (tema central de *Rio Vermelho*, de Hawks/1948) ou nos próprios filmes noir

Geralmente os protagonistas masculinos de filmes noir hesitam entre a mulher doméstica e a *femme fatale* sedutora, entre lealdade aos colegas (*buddies*) e as mulheres em geral. Parcialmente, Michel idealiza o mundo (leia-se sua futura relação com Patrícia), tipicamente na forma de contrapor o “here and now” (aqui e agora) diegético a um “there and then” (lá, depois) utópico (a Itália de Michel), no entanto é jovem, e sua opção amorosa por Patrícia é tomada, pressupõe-se, antes do filme iniciar.

A resolução com a morte do protagonista é recorrente, dentre outros tipos de finais, no universo noir. A morte de Mad Dog Ray (Bogart) em *High Sierra* é anunciada tal como em *Acossado*. Doc, parceiro de Bogart, o compara a Dillinger e diz que caras como eles “*just rush into death*” (simplesmente partem para morte). Também em *High Sierra* o cerco se fecha enquanto Mad Dog planeja um idílio amoroso com a jovem por quem se apaixonou. Não sendo correspondido nesse amor (tal como Michel), sobe os degraus do cadafalso. A tragédia é antecipada por amigos (que lamentam o fim dos “old times” -

velhos tempos onde sujeitos como Mad Dog tinham lugar no mundo) e pelo fiel cachorro, com tanta insistência que antecipa também os presságios auto-conscientes de Michel. Quando no fim, Mad Dog Ray é cercado pela polícia e assassinado no alto de uma montanha, alguém diz que “ele escapou”, por isso foi morto. Sua cúmplice e amante pergunta ao policial o que significa escapar, ele responde que “significa ser livre”. Da mesma forma, Patrícia perguntará aos inspetores no fim de *Acosado* “qu’est ce que c’est dégueulasse?” diante do corpo do amante desfalecido.

As muitas semelhanças esgotam-se nesses aspectos de construção da personagem, da traição e de relação com a morte. O tratamento é diferente em aspectos de estilo e narrativa. Em *High Sierra* o fim tem a seguinte lógica: Mad Dog é perseguido e luta para sobreviver e sua desilusão com a jovem que o trai não é central na teia de causas de sua morte. Sua morte será encenada no alto de uma serra, a “high sierra” do título, que é também uma ironia às origens do herói interpretado por Bogart. Criminoso urbano, ele no fundo reserva uma secreta paixão por suas origens bucólicas, as quais não têm mais lugar no mundo das grandes cidades, rejeição social marcada na rejeição amorosa, como é típico do melodrama. Michel Poiccard começa *Acosado*, nesse mesmo sentido, dizendo que “a natureza dos bosques é linda”.

Decupagem da cena final de *Acosado*

A cena da traição inicia-se com o plano de Patrícia que abre as cortinas, após o chamado de Michel. A forma do enquadramento remete a uma iconografia teatral do “chamado do amante”. De fato, Patrícia abre a janela como Julieta abriria para Romeu no drama de Shakespeare e só dali há pouco reconheceremos o teor irônico acentuado desse momento, que é rubrica da gravura de Romeu e Julieta que vimos no quarto de Patrícia. A câmera se coloca no plano geral e, num movimento de pan, sem deslocar-se no nível do eixo, enquadra Michel e Patrícia levando a última conversa, antes da traição.

Os momentos do filme em que Michel conseguira anteriormente convencer Patrícia, fazê-la pensar de fato em viajar a Itália, foram cenas de maior legibilidade afetiva (a recíproca é verdadeira), ou seja, momentos em que a narração trabalhou com mais primeiros planos, geralmente com duração maior, ao invés de permanecer com planos

médios e gerais, estes sim mais rápidos e capazes de expressar uma certa impenetrabilidade dos personagens.

A recorrência do plano geral no momento que precede a traição insinua não apenas uma separação e uma impossibilidade de comunicação, como se poderia julgar, mas a própria dificuldade de leitura de Patrícia que definira o início do filme até a longa cena do quarto, onde um certo equilíbrio e a consciência mútua dessa dificuldade, parecia prometer um desenvolvimento mais otimista da relação amorosa. Desenvolvimento que de fato ocorre, como já vimos.

Segue-se uma seqüência onde a tônica é marcar as diferenças definitivas. Um longo plano seqüência enquadra em primeiro plano Patrícia transitando de forma circular pelo estúdio, enquanto a câmera esboça um movimento de recuo. Ela expõe o seu motivo: entregar Michel seria uma prova para si mesma de que ela não o ama; como ela conseguiu entregá-lo a polícia, logicamente, isso significa que ela não o ama. Nesta cena repete-se um motivo formal que já vimos três vezes no filme: o plano-seqüência. Não apenas há o efeito de uma “oposição dramática entre os dois personagens”⁴¹, agora num sentido de definição e fatalismo, mas também a visualização de uma “fala para si”, de um narcisismo constante, circular como o movimento de travelling, alternado como a troca de personagens dentro do plano seqüência. Tal como esta cena se constrói, é uma revelação epifânica do desencontro irreversível do casal, onde a leitura mútua tão desejada por ambos os personagens só torna-se possível após a separação irremediável e os posicionamentos definitivos de cada um. Patrícia opta pela independência, sob a alcunha de uma dependência e uma inferioridade anunciada por Michel. Ele opta pela prisão e pela morte: “eu... estou cansado, como se estivesse dormindo”, diz ele olhando para a câmera

Após as definições, o ritmo em “efeito dominó” volta a ser a tônica no fim de *Acossado*. Há uma rubrica rítmica com o assassinato que Michel comete no início e o desencadeamento de eventos é similar, projetando-o entre engano e vontade, recusa e consentimento, gerando uma noção de inevitabilidade e fatalidade noir.

No entanto, nota-se uma auto-consciência, corolário de uma série de antecipações de todo o filme, dado marcante que desdramatiza a cena. Revela inclusive seus aspectos de grotesco (os transeuntes indiferentes, a postura física agonizante de Michel) e a afasta das

⁴¹ ANDREW, Dudley. “Breathless: Old as New”, In *Breathless*, op. cit. p. 13.

grandes apoteoses trágicas do filme noir, onde a identificação com herói era uma meta a ser atingida através da alienação absoluta da personagem, dos excessos, das simplificações.

O que marca o teor de resolução na morte de Michel é a morte das circularidades da câmera do filme (justamente as que impossibilitam clareza das posições, simulam uma ilusão e provocam desencontro, mas jamais resolução), através de um tiro e de um plano-sequência em travelling que, ao seguir a agonia de Michel sob o asfalto documental da rua parisiense, segue reto e incisivo rompendo todas as circularidades discursivas e míticas do filme.

Em Hollywood, freqüentemente, as mortes pareciam se explicar menos pelos corriqueiros cercos policiais que por um sentido de fatalismo presente em todo o filme, de destino, e que advinha de uma compreensão cínica das motivações humanas, das relações homens-mulher num mundo dominado pela lógica do dinheiro.

Para não parecer que este sentido de fatalismo é um problema de finais individuais tristes ou felizes (os filmes noir costumam terminar tanto de uma maneira quanto de outra), é necessário lembrar que o sentido de desilusão, no universo do filme noir, é menos com o mundo de interesses e mais com os interesses do mundo. Era, de fato, uma concepção mais ampla de História e de sociedade que o filme noir implicava. Ricardo Piglia aponta que a presença do dinheiro na motivação dos detetives noir (os detetives da tradição inglesa eram desinteressados) e na chegada ao crime (assassinatos por ambição, extorções, seqüestros, etc...) anunciam uma relação com o mundo onde o elo é sempre econômico. Daí a desilusão e fatalismo que reside na própria premissa do filme noir: “*O dinheiro que legisla a moral e apoia a lei é a única ‘razão’ nestes relatos onde tudo se paga*”⁴².

Com a presença da cartomante que cruza com Patrícia, a morte de Michel carrega em si um sentido de fatalismo (este é outro dos motivos que torna o noir tão interessante para Godard), mas não há em *Acochado* uma identificação plena entre Michel e narração para que pudéssemos sentir sua morte como uma perda de valores que o discurso fílmico condecoraria. Há mais um tom de indiferença que de lamentação: a morte multiplica os problemas – e os define - mais do que os resolve.

⁴² PIGLIA, Ricardo. *Laboratório do Escritor*. Iluminuras: São Paulo, 1994, p.79-80.

Nesse tocante, é notável que Jean-Luc Godard tenha uma participação diegética em *Acosado*. Ele é o delator que entrega Michel a polícia, pouco depois que Michel parte de automóvel com Patrícia. Ele antecipa o que Patrícia fará com mais êxito no fim do filme. Ele denuncia Michel. Obviamente, esta participação não se impõe sobre a coerente estratégia narrativa que abrange o todo do filme, mas sem dúvida é uma de suas formas de manifestação mais explícitas. Ela carrega a morte de Michel de um sentido maior.

Qu'est ce que c'est "dégueulasse"?

O cenário de *Acosado* é a Paris contemporânea a sua própria realização, em fins da década de 1950. Uma cidade vivenciando um processo de imersão na sociedade de consumo, que se renova culturalmente com uma rapidez que coloca em pauta problemas de identidade e resistência. A cinefilia da nouvelle vague fora, em certa medida, impulsionada por esta invasão no pós guerra. "O contexto cultural da liberação é imensamente favorável à cinefilia. Então, pode-se querer ver todos os europeus mutilados ou censurados antes de 1940, pode-se recupera o tempo perdido vendo o cinema americano interdito durante a guerra, uma de suas eras de ouro..."⁴³

Michel e Patrícia – a amiga americana - interiorizam as contradições culturais de uma juventude francesa que vivia o período de agitação cultural da cidade, transformações essas que viriam a ocorrer mais cedo ou mais tarde na Europa. O projeto político do cinema godardiano é ainda incipiente em *Acosado*, se levarmos em conta o teor das discussões mais gerais que os filmes seguintes terão.

A *Nouvelle Vague* no período crítico dos *Cahiers du Cinéma* é uma geração despolitizada. No entanto, *Acosado* é ao mesmo tempo uma resposta ao seu tempo social e cultural, a Paris de 1959, e uma resposta ao filme noir como modelo de compreensão da experiência moderna

As relações entre narração e subjetividade que destacamos no início da análise, ao lembrar do modelo de Pasolini são esclarecedoras nesse sentido. No filme noir, o balanço de uma experiência só poderia ocorrer num sentido literário, de uma experiência "no passado" que deveria ser ordenada para uma tentativa de compreensão do presente. Em

⁴³ BAECQUE, Antoine. *La Nouvelle Vague, Portrait de la jeunesse*. Paris: Flammarion, 1998, p. 29

Acossado o alvo é a desordem de uma experiência atual, cujos anacronismos não a explicam. O filme não termina com a voz over de Michel encerrando o que seria uma narrativa em flash-back, enquadrando a voz over inicial, os faux-raccords, no quadro de uma “memória conturbada”. Pelo contrário, é preciso afirmar um sentido de presente, de afirmação imediata, cuja estratégia não é respondida pelo cine-jornal nem pelos filmes noir.

Susan Sontag afirma, nesse sentido que “Godard está (...) envolvido numa aventura extremamente purista: tentar conceber uma estrutura para que os filmes possam falar no tempo presente puro (...) Godard está tomando uma direção já tomada na literatura. A ficção até pouco tempo era uma arte do passado. Eventos contados em forma épica ou de novela, já estão no passado quando os leitores começam o livro.”⁴⁴

Se o espectador teatral está sempre em simultaneidade fenomenológica com o espetáculo visto, no cinema esta relação seria impossibilitada por um registro da imagem anterior à projeção (Christian Metz, 1968). No entanto, é também verdade o fato de que, para quem vê um filme, “tudo é presente” (Laffay, 1964). Laffay inclusive esboçou a idéia de que no cinema haveria um só tempo – o tempo presente - diferentemente da literatura, onde os tempo gramaticais admitem a notória flexibilidade. Se alguém entra num cinema no meio do filme, como Godard dizia gostar de fazer em sua juventude, jamais pode saber se as imagens advêm de um flash-back ou ocorrem no “presente” diegético do filme, já que não há índices na imagem que possibilitem assinalar “o tempo verbal” do cinema.

Estas posições teóricas não se contradizem, simplesmente referem-se a processos diferentes: a primeira, ao tempo da filmagem, e à recepção do filme⁴⁵. Ao contrário da “presentificação” ilusionista do cinema clássico, o “presente” de Godard é ontológico, refere-se ao tempo documentado da filmagem. A imagem cinematográfica está sempre no presente, mas imperfeita, num processo incompleto. Só é possível narrar algo no passado domesticando o caráter “imperfeito” do tempo cinematográfico, com suas regras de linearidade e continuidade.

Acossado trabalha sua narrativa em agressivos *jump-cuts* de modo a dar plenitude ao “tempo presente”. Como Godard havia sugerido em seu ensaio sobre Bergman, a capacidade de representar o “instante presente” reside numa capacidade fragmentar a

⁴⁴ SONTAG, Susan. *A Sontag Reader*, New York: Penguin, 1982, p. 257.

⁴⁵ JOST, François e GAUDREULT, Andre, *El Relato Cinematográfico*, Paris: Nathan, 1996, pp. 109-111.

duração do tempo. Os faux-raccords e jump-cuts são importantes nesse sentido para deflagrar essa mutilação do tempo romanceado do filme noir e permitir a representação de um tempo documental de Paris em 1959.

É nesse sentido que Antoine de Baecque afirma que a *Nouvelle Vague* “se alimentou de referências e teve muitos ancestrais, e não foi o primeiro movimento a querer jogar abaixo o cinema dos pais”. Sua grande novidade seria ter “estilizado, no presente, no imediato de sua história, o mundo no qual viviam seus contemporâneos”⁴⁶

A Paris histórica de 1958 é uma cidade tomada pelo cinema e pelos cinéfilos. Se Michel olha para Humphrey Bogart com a familiaridade um parente de sangue é muito em função da enxurrada de filmes norte-americanos que, assim como outros produtos, passaram a povoar o universo cultural francês nos anos em que a França empenhava-se na reconstrução e retomada econômica sob a égide de investimentos estrangeiros.

Sua relação com o cinema noir não é apenas gestual ou de figurino, ela é proclamada, como se Michel exigisse o papel ativo, condensador e representativo de uma determinada ética. No amor como na amizade, ele diz exigir necessidade do absoluto, ainda que frequentemente traia a si mesmo com sua personalidade anárquica. Para ele, não viver perigosamente até o fim em nome deste absoluto é uma prova de covardia, e o mundo, é dominado por covardes.

Patrícia, interpretada por Jean Seberg, possui a beleza, descontração e jovialidade corporal de uma geração de mulheres que invadiu o cinema no fim da década de 1950. Era precisamente François Truffaut que faria o elogio da revolução formal de Roger Vadim, ao expor sua jovem mulher Brigitte Bardot em pequenos gestos do cotidiano. O cinema francês de qualidade, filmado dentro de estúdios e convenções envelhecidas, havia perdido a capacidade de filmar essa juventude. Nesse sentido, Truffaut compara Bardot, em 1957 aos movimento animais de James Dean, e elogia *E Deus criou a mulher* como um documentário sobre uma “mulher de sua geração”⁴⁷.

Godard constata, à época da declaração de Truffaut, que o cinema francês estava “uma guerra atrasado” do restante do mundo. Trazer à tona a verdade “de sua geração”, como diz Truffaut a respeito de B.B., é também dar vida às sessões de cinema americano na

⁴⁶ BAEQCUE, Antoine. op. cit. p. 15

⁴⁷ BAECQUE, Antoine, op. cit. p. 39.

Cinemateca Francesa. Assim como o gangster que deseja subir a qualquer preço, na crença cega no anúncio publicitário “the world is yours” em *Scarface* (Hawks, 1930), Michel é um personagem órfão de uma experiência que lhe é anterior⁴⁸, cujo comportamento oscila entre um anarquismo contido (de onde provém o diferencial humorístico de *Acosado*, capaz de promover um distanciamento de um personagem que se leva menos a sério) e um fatalismo pungente (Michel tem uma relação consciente com a morte iminente). Diz ele: “Informantes informam, ladrões roubam, amantes amam...”, mostrando que a natureza de seu fatalismo extrapola uma consciência de um destino pessoal e caracteriza uma concepção de mundo mais ampla, onde a idéia de estagnação e irreversibilidade moral e social remete muito ao mito do escorpião e da rã associado a obra completa de Orson Welles, notadamente os filmes pertencentes à tradição noir, *Touch of Evil* (Welles, 1958) e *Lady from Shanghai*, e ainda sua participação em *The Third Man* (Carol Reed, 1949).

Em certas passagens de *Acosado*, quando o cerco aumenta, Paris passa a adquirir o mesmo sentido de estranhamento e de “presença do outro” que cidades como Nova York tinham para uma literatura e um cinema noir dos anos 40 e 50. A malícia implícita na estratégia de um personagem como Patrícia (uma americana vivendo em Paris) é capaz de inverter os sinais da equação que americanos faziam no filme noir, onde chineses, negros, latinos e europeus – estrangeiros como um todo – pareciam dar ao espaço urbano um sentimento de algo alheio e não a extensão de uma harmoniosa vida comunitária.

Por outro lado, o olhar sobre Patrícia não a condena como porta-voz de uma cultura que invade, já que ela compartilha os gostos e hábitos de uma cultura francesa moderna e razoavelmente erudita. Curiosamente, é Michel quem simpatiza com o filme noir e com a polícia, com as notícias sensacionalistas de jornais, quem repete lemas de conduta dos gangsters.

A visita de Eisenhower é paralela ao cerco policial. Michel saiu de um filme norte-americano e tirou a idéia de assaltar um banco de um artigo publicado num jornal mas, paradoxalmente, serão os jornais e a nova cultura parisiense americanizada com suas

⁴⁸ Assim como diversos heróis *hard-boiled* sentem nostalgia por um passado irrecuperável, “*the old times*”, onde uma certa passibilidade de mobilidade social permitia-os viver intensamente, tornando-os espécies de cavalheiros modernos, errantes solitários, bastiões derradeiros de uma moral perdida, tal como Dom Quixote imaginava-se último representantes dos ideais cavaleirescos.

vitruines de néon que irão encurralar Michel com a habilidade de uma entidade onipresente. Ao cinema cabe o papel de refúgio romântico, poético e utópico desse cerco, na cena em que Michel e Patrícia beijam-se em primeiro plano, e ouve-se em off um diálogo de um filme que na verdade é uma transcrição de dois poemas de Appolinaire e Aragon.

Acossado alinha-se a um certo grupo filmes que, em seus devidos tempos, acreditam no cinema como um projeto de vocação social e cultural, como D. W. Griffith, em *Intolerância*, quando o cinema clássico é oficialmente fundado. Se Godard sente a necessidade de forjar um novo estilo, vivendo em outra sociedade, *Acossado*, é uma afirmação de uma outra utopia de cinema. Mais que refúgio mais apropriado amantes em fuga, Godard defende o cinema como possibilidade de resistência poética e política à uma americanização e consumismo crescentes na Paris de 1959.

Se *Acossado* responde à história do cinema, responde num sentido de negação, em primeira instância, visto que há uma grande preocupação em demonstrar como uma mesma história banal pode ser enriquecida e filmada de forma radicalmente diferente. O narrador, como já vimos, imita Michel no que se refere a seu perfil anárquico, inquieto e corajoso, confundindo-se em muito com a imagem do próprio personagem: a de uma revolta agressiva e difusa em seus contornos mais específicos.

Neste sentido, o que faz do cinema moderno um projeto radical não é a subjetiva indireta livre, presente no filme⁴⁹, mas o fato de que a contaminação ocorre com um personagem anárquico nas ações e na auto-consciência de sua possibilidade histórica (mesmo que esta aflore no fim do trajeto). É por isso que o narrador imita Michel, pagando tributo a um dos gêneros que obteve maior desenvoltura para pensar o mundo moderno no cinema clássico, só para mais tarde distanciar-se dele e problematizar sua trajetória, deixando no espaço vazio um impasse que só os filmes seguintes de Godard irão buscar resolver de formas distintas.

Desta forma, a idéia de uma complexidade da vida moderna que precisa ser pensada e diagnosticada pelo cinema parece ser uma tarefa difícil demais para que o filme noir dê conta. Patrícia é uma contradição ambulante e sua trajetória de oscilação perante a decisão que deve tomar é apenas uma das facetas de seu comportamento sofismático. Ela

⁴⁹ De fato, o cinema clássico também pode trabalhar com situações onde o personagem contamina a narração.

não sabe se é infeliz porque não é livre, ou se não é livre porque é infeliz. Sua traição não tem como objetivo prender Michel, mas provar para si mesma que pode se livrar dele.

Patrícia é o fenômeno novo e contemporâneo por excelência (da época do filme); é a jovem mulher independente em sintonia com uma progressiva secularização de uma teoria da participação igualitária da mulher na sociedade, vivendo intensamente a contradição entre seu individualismo e carência afetiva, vida prática e desejo. Por isso, é significativo o fato de que a traição e o último diálogo entre os dois ocorra num estúdio após uma larga e narcisista tomada de fotografias para uma revista feminina: um foco de alienação da sociedade moderna. É justamente neste espaço de gestação de uma nova cultura parisiense – rival da cultura cinematográfica de Michel - que Patrícia “hesita”.

O lema libertário do filme noir podia ir até onde era possível aceitar a constatação de que o mundo moderno era carcerário e de que a fala individual corria riscos de extinção na homogeneidade cultural americana, e parava justamente quando esbarrava nos limites de uma atitude consciente em relação a este mundo, no fim das contas, tal como o filme noir apresenta, tão estagnado quanto uma fotografia: onde escorpiões matam as rãs, onde ladrões roubam, corruptos tem poder e mulheres são fatais ou domésticas, ou onde a noção de fatalismo nasce de uma rigorosa e sectária sobreposição de cultura por natureza.

Logo após ser traído, Michel diz que ambos deveriam ter falado mais um do outro do que de si mesmos, que deveriam ter sido menos egoístas, revela a auto-consciência da falência de um projeto de compreensão mútua que estava na raiz da relação amorosa tal como ela nos é apresentada em *Acosado*.

No entanto, a figura a ser sacrificada é ele, pois, mesmo consciente, é Michel o modelo anacrônico, ao ter saído de algum filme noir dos anos 40 e 50, e suas qualidades não validam suas falhas. Sua incapacidade de leitura e de compreensão de Patrícia, parece então um comentário de Godard sobre as limitações do filme noir como modelo para dar conta da experiência moderna, tal como ela é redesenhada pelas mudanças econômicas, sociais e culturais do quadro francês dos anos sessenta.

Não obstante, a execução fria de Michel não deve ser compreendida como a reposição do narcisismo individualista de Patrícia mas como resultado de consciência das transformações culturais que estão na ordem do dia das transformações econômicas. Michel não entra apenas na galeria de heróis do filme noir, mas na tradição de personagens

anacrônicos que ganham consciência que perderam o seu lugar no movimento da história, assim como os gêneros culturais a eles atrelados.

Há consenso quanto à data de 1957 como fim do período áureo do ciclo noir (os ciclos dos anos 70 e 80 retornariam numa chave diversa). *Acrossado* foi lançado em 1959 com enorme impacto, e aqueles que presenciaram seu lançamento alegam que muitas das rupturas de *Acrossado* diluíram-se com a progressiva assimilação de suas inovações nos filmes de todo mundo, inclusive na indústria, nas décadas seguintes e, por isso, são menos perceptíveis hoje. Pode ser verdade.

De qualquer forma, o fato de haver quase um choque entre as datas não insinua uma coincidência mas a idéia de que o discurso de *Acrossado* foi compreendido com todas suas imagens, sons e letras. A busca de um novo sentido para o cinema poderá ser lido nas palavras do protagonista Bruno, na abertura do segundo filme de Godard, *Le Petit Soldat*: “O tempo de ação terminou. Eu cresci. É chegada a hora da reflexão”.

Uma mulher é uma mulher

Lançado em 1961, *Uma mulher é uma mulher* é o terceiro filme de Jean-Luc Godard. O título, à primeira vista, oferece possibilidade de confusão com *Uma mulher casada*, *Masculin - Feminin*, ou *Duas ou três coisas que eu sei dela*: outros filmes que centralizam a mulher como tema. No caso de *Uma mulher é uma mulher*, se não bastasse a confirmação de um interesse que permeia a carreira do cineasta, o título traz implícita a pergunta chave nesse interesse: “afinal, o que é uma mulher?”.

No fim de *Acosado*, Patrícia encarnava as contradições da Paris moderna em que o filme se ambientava e, também em função deste caráter emblemático, seu perfil permanecia além da compreensão de Michel Poiccard. Ele, personagem de um filme de gênero, não conseguia dar conta dela, um personagem literário, pictórico e “bergmaniano”. Desta forma, a imagem feminina adquiria força de enigma a ser decifrado e, dada a sua opacidade, se confundia com a cidade de Paris e com seus mecanismos sedutores, labirínticos e, no fim, friamente cruéis. A indiferença dos transeuntes, ao lado de um Michel ferido e cambaleando, apenas confirmavam que o cinema – ou uma certa dimensão do cinema encarnada por Michel – viveria e morreria clandestinamente dali em diante. Um sentimento respaldado na experiência cinéfila da *nouvelle vague*, tão bem documentada no primeiro filme de Godard. Como sofisticação da *femme fatale*, Patrícia parecia ser então uma problematização moderna de um tradicional personagem do imaginário do cinema clássico. O filme invertia assim a premissa de Hollywood, que esboçara-se, através de seus diversos gêneros, como a promessa formal do sucesso dessa mesma sociedade urbana e moderna.

Esse cinema moderno dará ao rosto feminino um status novo. O rosto, como enigma a ser decifrado, como inspiração da investigação estética – e compromisso com a cinefilia apaixonada pelas atrizes americanas - inspiraria a instabilidade em cineastas como Bertolucci, Glauber e Antonioni⁵⁰. Como veremos, a presença do rosto feminino como enigma permanecerá na obra de Godard como estratégia formal ao longo de seus filmes nos anos 60 e voltará, como tema, no testamento das *História(s) do cinema*.

⁵⁰ Nesse sentido, é interessante notar como a mulher (e seu rosto) assumiu importância similar em outros cinemas novos, como o brasileiro. Em entrevista a Alex Vianny, Glauber irá dizer que a mulher é o fundamento estético do cinema novo.

Uma mulher... também marca o início, dentro dos filmes do cineasta, de um flerte contraditório com o dramaturgo alemão Bertolt Brecht. A história de amor conjugal escolhida como motivo clássico – no lugar do filme noir de *Acossado* – revela que, num primeiro momento, o interesse de Godard é por alguns de seus procedimentos, não por sua teoria geral do teatro: como se uma mesma forma fosse aplicável a conteúdos mais ou menos preferenciais. Aqui, neste filme leve, colorido – mas só aparentemente despolitizado – Godard irá utilizar alguns recursos teatrais para promover uma espécie de estudo cinematográfico sobre sexualidade e afeto na vida moderna.

Angéla (Anna Karina) quer ter um filho com seu namorado, e a narrativa é, em poucas palavras, o desencontro entre este impulso e a falta de disposição (mais preocupado com seu hobby de ciclista). Deste instinto feminino, que entra em choque com um mundo ainda regido pelo olhar masculino, Godard aproveita para fazer um estudo comportamental sobre a mulher em sociedade, dando à ficção a pretensão do documentário, tal como Brecht dava à sua teoria de teatro a função de ciência.

Nesse estudo, o gênero musical torna-se peça chave, cruzando mais uma vez na obra do cineasta, gêneros de massa e “alta cultura”. A colaboração ostensiva com certos atores como Karina e Belmondo (aqui, um vigarista simpático e amigo do casal), atina para uma preocupação com o trabalho dos atores muito particular por parte de Godard. A protagonista, Angéla, é interpretada por Anna Karina dando continuidade a sua colaboração com Godard, iniciada em *Le Petit Soldat*, filme de 1960 que só estreou depois de *Uma mulher...* por motivos de censura. As primeiras imagens de *Uma mulher...*, focando o rosto de Karina, dão continuidade ao close interrogativo sobre o rosto de Patrícia no final de *Acossado*.

Nem todos vivem dentro de um musical

Os créditos iniciais não apresentam apenas a equipe e o elenco. Enquanto ouvimos sons de uma orquestra afinando os instrumentos, vemos palavras-chave que remetem à escolha estética do filme: Comédie, Godard, Legrand, Sentimental, Musical, Technicolor, Lubitsch, etc.... Os créditos perdem a sua função ritualizada do cinema clássico e, sublinha seu aspecto de intervenção narratorial, tornando-se um cartela a mais, entre as outras da

qual o narrador irá dispor ao longo do filme. É um crédito que transcende a função de informação dos profissionais (que ignora) e de impor o grafismo do filme (as cores primárias): ele é, de antemão, uma espécie de reflexão crítica que acompanha o filme. Invocar a sexualidade libertária e a trilha sonora incidental e irônica de Ernest Lubitsch é uma das formas que Godard tem de expressar algo que já se notava em suas críticas: o elogio da memória e a consciência da tradição como armas para o grande cinema moderno. Era o que Godard diria de Anthony Mann e seu *Homem do Oeste*: “o filme é um curso e um discurso”.

São 5 da manhã, e os trabalhadores de Paris tomam o café antes do expediente. Angéla chega a um *bistrot* com sua sombrinha vermelha, vistosa e centralizada pelo quadro, coloca uma música no *juke-box* e dá uma piscada para a câmera. Nestas imagens iniciais de *Uma mulher é uma mulher*, vemos uma espécie de declaração autoconsciente de princípios de estilo, continuando os créditos. A presença da canção (a princípio enganosamente sentimental) de Charles Aznavour na banda sonora, o uso do *cinemascope technicolor* (formato associado a Hollywood), e do humor atrevido que desnuda a câmera (definido na piscada). Tudo marca a comédia musical como matéria prima do filme de Godard. A apresentação de sua protagonista define dois partidos de câmera. No primeiro plano, a câmera é voyeur – cujo olhar Anna Karina enfeitiça. Num segundo momento, a câmera é objeto – seu enquadramento é interpelado pelo olhar da personagem. Este revezamento entre feitiço e distanciamento será estatuto do filme, marcação pendular que definirá a dualidade na encenação, na decupagem e em duas trilhas sonoras distintas, uma no estilo “broadway-sentimental” e outra mais próxima dos experimentos de Stravinski. Piscar para câmera é assim não apenas uma forma de revelar o processo cinematográfico, mas de marcar a presença de uma “autoridade feminina” que, se pode reconhecer a presença da câmera, também pode simular a sua passividade quando quer.

Por outro lado, dando continuidade a créditos que anunciaram uma comédia musical, a cena antecipa a presença da música ao longo do filme. Também aqui, a fronteira entre o saber dos personagens e o saber da narração se dilui em prol de uma decisão de Angéla. Ela coloca uma moeda no *juke-box* e escolhe a sua trilha sonora, que substitui a do narrador. Nas comédias clássicas de Hollywood, a música frequentemente é uma manifestação *ex-machina*, que interrompe a trajetória dos personagens, tornando a dança

um ritual mágico e extra diegético. Em *Uma mulher...* a imersão na comédia musical parte de um dado cotidiano. A personagem só está apta a escolher sua trilha sonora porque ela é uma mercadoria disponível ao seu consumo tal como o cinema está disponível aos espectadores. Este jogo com a trilha sonora é importante, visto que uma música diegética é logo usada pela narração como incidental e vice-versa, marcando uma diluição das barreiras entre instância narrativa e diegese. Esta breve situação propicia um dos jogos elucidativos prediletos de Godard e que percorre toda sua obra, onde os personagens revezam entre uma dinâmica de narradores e de espetáculos (a serem assistidos e consumidos).

Em seguida, Angéla sai do bar para as ruas movimentadas da cidade que mal amanhece. Nas calçadas, camelôs, transeuntes, ambulantes, mulheres idosas. A câmera – no ombro – flagra o movimento de Angéla, distinta entre figuras semi-documentais. Não há cor, brilho ou decoro nesses transeuntes. Figuração ou não, o teor das pessoas ao redor é oposto ao glamour de Angéla. Este é um momento em que o desafio de contrapor realidade e espetáculo encontra solução pelo uso de figuras reais em convívio com atores (ou seriam figurantes simulando uma casualidade?). Como não há resposta verificável para esta pergunta (nem se esta fosse dada pelo próprio Godard), o efeito “de choque” reside no contraste entre uma convenção do que é entendido (em 1961) como “a realidade” no cinema (o estilo documentário, com sua câmera tremida, feita nas ruas de uma cidade que podemos reconhecer pela “evidência” dos detalhes). Nesse sentido, se a narração enfatiza a beleza de Angéla é em favor de um contraste com a realidade ao seu redor, não inserida na tonalidade da *juke-box*.

Para o crítico Barthelemy Amengual, Godard trabalhou muito com a montagem de atrações neste filme⁵¹. É verdade, mas o cinemascope (1 x 2.35) é um formato mais propício à montagem interna, ao estabelecimento de pontos de tensão dentro da longitude do quadro. No centro do quadro, Angéla, ao redor, as figuras documentais. Esta decupagem inicial passa a mostrar Angéla num contexto que escapa ao traço estilístico do espetáculo e que extrapola sua encenação. Desta forma, Godard trabalha com a idéia de que esta encenação, visto que não pode ser naturalizada, é uma exceção em vivo contraste com um outro mundo não posto para a câmera.

⁵¹ AMENGUAL, Barthelemy, in *Du Realisme au Cinéma*, Paris: Nathan, 1997, p. 557.

Se o enquadramento não é o bastante, a montagem se encarrega de marcar um olhar que vê além do espetáculo musical. Quando Angéla sai do bar, um dos cortes secos elimina completamente a música de forma abrupta, sem *fade out*. Vemos por alguns segundos um plano geral em abrupto silêncio. Aqui, a cidade aparece em sua silenciosa fisionomia documental, sem concessão a um trilha que “compensa” pela melodia uma frieza natural. Godard, que já havia feito um plano semelhante em *Acossado*, parece se interessar particularmente por estas tomadas feitas do terceiro ou quarto andar dos baixos prédios parisienses. São planos frequentemente tão gerais que a personagem desaparece em meio à multidão.

Os enquadramentos seguintes dão ênfase a uma senhora idosa que caminha com frio ao lado de Angéla e, num movimento de câmara, a dois vendedores. Em seguida, há um corte para Plano Geral (em *plongée*) de Angéla caminhando e chegando a banca de Émile, seu namorado.

Documentário e ficção em choque.

Na relação que se estabelece entre espectador e filme clássico, sabe-se que a fruição é estimulada por uma série de prazeres, entre eles, o de perceber a unidade dramática de um personagem, o de ter despertada uma determinada emoção em função de uma expressão, etc..., para ficarmos no campo do trabalho do ator. No entanto existe algo que precede estas reações, um prazer primeiro, que é o de “notar a diferença entre atuação e acidente”⁵² dentro da cena. Dentro da história do espetáculo clássico, é tido como senso comum, como natural ao espetáculo, o fato de que, no quadro, algumas pessoas podem ter uma determinada performance, e já outras devem atuar numa chave menor, “mais realista”. Esta participação em tom menor pode ter inúmeras intensidades (seja a de coadjuvante, extras, etc...). É uma heterogeneidade potencial, da qual Godard faz uso, evitando a hierarquização e procurando a tensão. No entanto, o cinema clássico camufla essa heterogeneidade, e, no máximo, quando a platéia admira o ator por trás do personagem (o que em teoria seria uma relação moderna espectador-filme), o faz em favor da persona do ator, que não deixa de ser uma outra versão do mito de dentro das telas.

⁵² NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. California: University of California Press, 1990. p. 14

Mas o problema não se encerra aqui, pois um dos objetivos da cena é mostrar que existe vida para além do espetáculo, um mundo que se pauta por outras regras. Esse “outro mundo” entra, no filme de Godard, através do estilo próximo ao documental, deixando no ar a pergunta: até que ponto o mundo ficcional ao redor de Angéla é uma realidade documental, até que ponto é encenada? Ou, enfim, até que ponto a distinção documentário x ficção permanece válida ao projeto de Godard?

De modo geral, filmes clássicos e modernos incorporam a figuração. Nos dois casos, a “atuação mínima” é a das pessoas que se misturam com o cenário e que definem o contexto dos personagens principais. Quando a filmagem é feita em locação, os realizadores muitas vezes se beneficiam da dúvida sobre o grau de “acidente” na presença de transientes, vendedores de rua, etc.... Aquelas pessoas estavam mesmo passando por aquela rua ou o diretor colocou-as ali? Impossível saber. Mesmo no caso do documentário, onde o diretor tem autonomia para escolher o lugar de suas entrevistas, escolher o quadro, impedir ou não certas pessoas de passar. Em todos os casos, definido o enquadramento, o recorte que seleciona um grupo de pessoas e objetos de outros, o grupo selecionado é retirado de um contexto e colocado em outro, tornando-se signos, seja o filme clássico, moderno ou um documentário.

Logo, nessa perspectiva, o enquadramento condena o cinema ao artifício e à mediação. No que se refere aos atores a única verdade possível é a construção do discurso através dos artifícios cinematográficos, postura que advém de uma consciência sobre o meio, já explicitada nos créditos, na abertura: fórmula na qual Brecht e Godard insistirão como realizadores e historiadores de seus meios.

Nesse sentido, o enquadramento em *cinemascope* de Godard permite uma abertura paradoxal ao documentário, estranha à convenção “de realidade”. O paradoxo injeta vida na cena e evita transformar a figuração em cenário, transforma a presença dos figurantes em atuação, pois não importa se Godard orientou algumas pessoas com o fim de atrapalhar a pressa de Angéla. Não importa, pois o efeito desejado é o de choque entre estilos da história do cinema. Estilos que apenas um cinéfilo com ar de cientista, observador dos filmes e de sua recepção, poderia tão bem reproduzir. A câmera na mão, tremida, e em locação, sugere “a esfera da realidade” em contraposição ao espetáculo. O formato

tradicionalmente ligado ao *mainstream* permite, em locação, um uso que amplia as possibilidades de heterogeneidade de atuação.

A mulher de todos

Émile está numa banca de revistas atendendo uma mãe e seus dois filhos. Angéla pega uma revista que discute gravidez. A decupagem trabalha os campos/contra-campos de modo a desencontrar os olhares entre os dois personagens. Sempre que um olha para o espaço off, o outro olhando na direção inversa e desencontrada (efeito criado sempre pela montagem, como no começo de *Acossado*) Por fim, Émile se aproxima. Angéla pergunta se ele ainda está chateado. Émile diz que não. As falas são rimadas e coreografadas: na esfera dos olhares há uma naturalidade; mas no momento em que conversam, há uma lógica de espetáculo. Explorando este paradoxo entre “olhar” e “fala”, a cena continua. Em seguida, Angéla diz que quer ter um filho. As falas permanecem rimadas e marcadas por uma música incidental que sublinha a reconciliação como encenação ritualizada. Antes da reconciliação há uma mudança na encenação: pela primeira vez o olhar sobre Angéla assume um ponto de vista de um outro personagem, no caso Émile. O importante é notar que, a partir desta cena, o narrador irá atrelar Émile a este tipo de olhar voyeurístico sobre Angéla.

Ao tornar *corporificado* o olhar externo e livre sobre Angéla, a narrativa marca esse tipo de enquadramento como masculino, repetindo-o inúmeras vezes ao longo do filme, sem ou com a presença corporal de Émile. Chega então o momento do *close* de Angéla, o primeiro do filme. Neste enquadramento, antes do diálogo, Angéla encena uma distração, fingindo não ter visto Émile.

O filme parece sublinhar, por um tributo crítico a um cinema “ingênuo”, o modo como o cinema clássico configura a relação de olhares entre personagens masculinos e femininos. O que diferencia a encenação de Godard é a explícita identidade afetiva que se estabelece entre Angéla e o espetáculo musical, identidade demarcada pela maquiagem, pelos gestos coreografados, e pelo *over-acting* de Anna Karina. Esta disposição de cena traz novamente, de um lado, o olhar masculino que interroga ou se abstém e, de outro, a presença feminina que “encena”. Nesse sentido, uma das estratégias da narração moderna

em *Uma mulher...* é o uso do gênero musical como forma de revelar o jogo de olhares e poderes em que a imagem da mulher se insere. Não à toa, Angéla faz *strip-tease* para ganhar a vida.

Émile, Angéla e Alfred vivem de empregos modestos. Alfred aparece colocando folders em vidros de automóveis, Émile é um vendedor de revistas e jornais. No apto de Angéla e Émile, o chuveiro precisa de martelada para funcionar, e o casal recebe chamadas telefônicas com o aparelho da vizinha. Além dos folders, Alfred vive de pequenos golpes, trambiques e rolagem de dívidas miseráveis. O filme trata tudo isso com a mesma indiferença de Angéla, uma “indiferença feliz e musical”, mas os fatos a rigor constituem um microcosmo social que vem preencher aquela interrogação criada pelas imagens documentais. A vizinha se prostitui. Na entrada do prédio, há sempre um casal na mesma posição se beijando. Seja qual for a cena, ele estará sempre na mesma posição, num romantismo absurdo e inexorável.

No filme de Godard, tudo conspira para fazer emergir a sexualidade à flor da pele. Quando Émile e Angéla trocam olhares na cena descrita acima, duas crianças pedem uma revista “mais sexy”, enquanto Émile sugere “A Bela Adormecida”.

O cúmulo (e o cômico dessa comédia lubitschiana) será Angéla, numa cidade marcada pelo sexo, não conseguir ter um filho. Talvez porque a cidade tenha se modernizado e as coisas já não sejam de tão simples, como nos tempos em que as atrizes atuavam no cinema com os maneirismos de Angéla. Ela fará menção mais tarde a essas “mulheres modernas que não choram”. No entanto, logo depois, descobriremos que é Angéla quem paga as contas do casal. Um outro mundo começa a surgir pelas bordas do filme. Uma das amigas de Angéla, desempregada, irá pedir o contato para fazer também *strip-teases*. Como Angéla, ela também diz “não gostar das pessoas”.

Aparentemente, a escolha do gênero musical oferece um álibe às pretensões maiores do filme, sugerindo que este seria um trabalho mais leve do cineasta. Mas não por acaso, o gênero musical é um personagem a mais nesta cidade onde pobreza e sexo, amor e prostituição são forças que convivem num mesmo prédio e se revezam sem preconceito. O pragmatismo amoroso de Patrícia, em *Acossado*, ganha nova versão nas estratégias de gravidez de Angéla, mas aqui seu mundo banha o filme com sua sensibilidade erotizada,

colorida e lúdica, sem o preto e branco moral de Poiccard, que contaminava certas partes de *Acossado*.

A narração não sublinha com surpresa ou lamento o fato de que Angéla trabalha num cabaret-dancing. Esta impressão de “distanciamento” é um dos trunfos de Godard. É um olhar “de fora” fruto de uma combinação entre enquadramentos e direção de atores que discutirei mais a frente. Se, como vimos acima, Angéla aceita e assume papel de espetáculo para o olhar do seu namorado, sua profissão radicaliza e define a condição feminina a que está sujeita no cotidiano, insinuando relações de causalidade entre ambas.

Famosos por serem espaços de jogo e prostituição, esses cabarets se multiplicaram nos anos 50 nas grandes capitais européias. São versões suburbanas do mitológico *Moulin Rouge*, e de outros espaços de festa e dança da alta burguesia européia durante a *belle époque*, que tornaram-se cenários de filmes notáveis e libertinos como *French Can-Can* (Jean Renoir, 1954). A proletarização dos cabarets traz um componente novo que é a exploração da solidão e do isolamento social do espectador, bem como do fetiche pelo corpo feminino. Umberto Eco em artigo contemporâneo ao filme (1960) dizia: “Se psicologicamente a relação do strip-tease é sadomasoquista, sociologicamente este sadomasoquismo é essencial ao rito pedagógico que o rito desempenha: demonstra inconscientemente ao contemplador que aceita e procura a frustração que os meios de produção não se encontram em seu poder.

Mas se sociologicamente isso introduz uma inequívoca relação de casta (ou se quiser, de classe) metafisicamente o strip-tease conduz o contemplador a comparar os prazeres de que dispõe com aqueles dos quais por essência, não pode dispor: a realidade com o modelo, as suas mulheres com a feminilidade, a sua experiência com a sexualidade, os nus que possui com a nudez extra-terrena que nunca terá. A seguir, terá de voltar à caverna e gozar das sombras que lhe foram aí concedidas. Assim, numa síntese inconsciente, o strip-tease reconduz a situação platônica à realidade sociológica da opressão e da heterodireção.”⁵³

A descrição que Eco faz é contemporânea ao filme do Godard e pode em extensão ser aplicada a história de um certo público de cinema, que também trocaria seus sonhos reais pelas fantasias da indústria de sonhos. Um cinema que teve origem em contato com o

⁵³ ECO, Umberto. *Diário Mínimo*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 30.

ploretariado das grandes cidades mas viu sua inocência roubada pelo curso da história política da Europa e pela própria perversão de um cinema em *technicolor* que acentua o abismo entre as telas de cinema e a realidade dos espectadores.

Quando Angéla entra no Dancing-Cabaret, lhe espera o patrão. “Você está atrasada!”. Ela cumprimenta as colegas *strippers*, pede cigarro ao Barman, que lhe cobra uma dívida. O tom das ações é o mesmo, uma suntuosidade monótona marcada pelo piano mecânico. Em seguida, diz não a um convite à prostituição (convite que Nana, a personagem seguinte de Godard, não irá recusar), olha o horóscopo que lhe promete: “um evento feliz no futuro”. Como em *Acossado*, a personagem tateia o futuro, e prevê a configuração da tragédia em chave menor, quase cômica. A tragédia é reivindicada pelo próprio filme que, na boca de seus três personagens principais, vai colocar a pergunta: “este filme é uma comédia ou uma tragédia?”⁵⁴.

Num primeiro momento, a câmera rodopia estável, em sucessivos *travellings*, correspondendo ao que seria um ponto de vista de Angéla. Intercalados a estes movimentos, vê-se o contracampo do rosto da moça. Aqui, Godard lança mão de alguns interessantes recursos. Acrescenta à galeria de personagens secundários, o gerente do cabaret. O gerente pronuncia suas frases mecanicamente como se estivesse vendendo as apresentações das garotas, inclusive quando está apenas conversando. Ao simplificar um personagem a seu “modo social de falar”, Godard o define através daquilo que Brecht chamaria de “gesto social”, o gesto definidor do papel que determinado personagem cumpre no tecido social. Quando um dos espectadores puxa o zíper de uma das dançarinas, a trilha pára e ouvimos o som do zíper sendo puxado, um som fake que pede atenção. Aqui a trilha sonora (como etapa posterior à filmagem) comenta o gesto social dos espectadores, marcando um momento bem explícito onde a transposição do teatro ao cinema leva em conta a especificidade do segundo.

A mobilidade do olhar (olhar sempre vivo, e as falas mecânicas) de Angéla contrasta com a falta de coreografia dos fregueses e das próprias dançarinas. A câmera move-se pautada por regras de gênero mas a encenação a contradiz. A edição sonora incide a música numa marcação que não corresponde aos *strip-teases* mas à trajetória de Angéla.

⁵⁴ Lembro que uma das constatações de minha análise de *Acossado* era a de que o filme era uma tragicomédia. John Orr em seu livro “Cinema and Modernity” designava a tragicomédia como um gênero moderno.

Ao enfatizar a percepção coreografada de Angéla, a narração define que não há sintonia entre o musical desejado e o musical real, no qual Angéla está condicionada a se inserir. Ela, que em sonho gostaria de estar num musical de Gene Kelly e Cyd Chisse, como dirá na cena seguinte, em realidade é uma assalariada do musical do submundo. Se olhar de Angéla é “musicalizado” por uma subjetiva indireta livre, o olhar “sobre Angéla” é fundamental para o resultado final.

Quando Angéla tira a roupa, olha para os espectadores do bar e do filme, a câmera de Godard sobrepondo ambos. Por trás de um gesto simples, revivemos a primeira cena, num eco elucidativo, a piscada de olho de Angéla. A narração de Godard constrói – e implica – seu espectador. O espetáculo prometido para o espectador (do filme) se realiza. A narração sugere que o sonho de Angéla – e o desejo por erotismo narrativo do espectador – só pode se realizar ali, no mundo do capital, na medida em que a mulher assume sua condição de mercadoria e o espetáculo (tanto o do strip-tease quanto o do cinema), de serviço.

Angéla canta: “Se você pergunta por que sou a garota de todos, não é complicado ver a verdade colocada. Eu tenho lindos seios, olhos como ametistas. Um pescoço branco como leite. E um corpo (...) Eu digo sempre sim. Alguns me chamam “venha querida!”. Com os garotos, não faço cerimônia. Sei que não sou inteligente. Sei que sou cruel. Mas os homens não ficam bravos porque sou bonita”

A canção termina de apresentá-la como um explícito comentário sobre o papel de Angéla na cidade. Ao tentar inverter o gênero musical, Godard acaba fazendo um teatro didático bem à moda do primeiro Brecht, fechando uma cena onde a chave foi essa tanto na composição de quadro quanto na atuação dos personagens secundários. Apresentada como objeto de desejo socialmente construído onde não podem tocá-la, Angéla agora vai para casa onde terá esse mesmo corpo recusado em sua vida privada.

Conflito entre gêneros sexuais e cinematográficos

De volta à rua, Angéla cruza com Alfred. Ela confessa a tristeza que sente: gostaria de viver num musical de Hollywood.

Nos musicais convencionais, os relacionamentos amorosos costumam terminar em casamento e crianças, até mesmo quando uma prostituta protagoniza a cena (isso acontece inclusive em *Bonequinha de Luxo* (Blake Edwards, 1961, mesmo ano da filmagem de Godard), que mesmo não sendo um musical, é um filme americano empenhado em fazer uma certa crítica das relações amorosas no mundo em que o sexo tornou-se mercadoria: a heroína interpretada por Audrey Hepburn é uma prostituta que parece ter servido de referência para a construção da imagem de Angéla. Para atingir essa felicidade, no fim das contas, os personagens não precisam mais que dançar e cantar, instância narrativa que, oferecida como um modo de viver, resolve o que o diálogo e as brigas não conseguem. Não por acaso, a narração de *Uma mulher...* escolhe para centro de sua comédia musical um casal moderno, que vive sem filhos, num aluguel dividido. Ter o filho, casar-se, passou a ser a pulsão de um gênero antigo (de vida e de cinema) condenada a perambular sem alento dentro das regras de um modo de filmar novo. O interessante é recordar a análise que fiz de *Acossado*, onde o personagem possuía também uma pulsão trágica.

A seguir, a narração nos introduz na cena mais longa do filme e, em termos emblemáticos, a mais importante. Se trata da cena em que Angéla e Émile se encontram em seu apt. após um dia de trabalho e partem para discutir a relação. O maior trunfo da cena é sua progressiva inventividade, despojamento que é capaz de tornar uma enfadonha e corriqueira guerra conjugal num estudo bem humorado dessa relação. Digo estudo, pois a narração busca um olhar que vê o objeto de fora e o observa.

Se, em *Acossado*, Godard permitia a psicologização na *mise-en-scène* na chave do drama clássico, aqui a vigilância é cerrada como se o projeto de modernizar a narração estivesse mais consciente. A direção de atores não é inexpressiva, muito pelo contrário, mas a expressão aqui concerne ao aspecto de jogo em pauta na relação homem-mulher, nos papéis que o jogo enseja para cada sexo. O aspecto behaviorista nasce de recursos de encenação, escolha de cenários, uso do espaço, desnaturalização, consciência diegética dos personagens, e flagrante dos atores em cena.

Por outro lado, sabe-se que o trabalho com atores – notadamente para o cinema clássico – deve ser pensando em relação à câmera. O que é uma atuação “natural” para um plano americano pode não sê-lo para um primeiro plano. A câmera é um eixo de relativização para o ator, sempre necessária, capaz de uniformizar ou não o relato.

A câmera, nesta cena, impõe vivacidade à uma *misé-en-scène* nos limites de quatro paredes. Num certo sentido, Godard retrabalha o mesmo desafio de seu curta-metragem *Charlotte et son Jules* e de *Acossado*. Uma longa cena de apartamento com dois atores pode reunir todas as características necessárias para extrair uma verdade documental: era esta a lição que *nouvelle vague* apreenderia de *Viagem à Itália*, de Roberto Rossellini, feito apenas com um casal num automóvel.

A mobilidade confere uma continuidade em relação à cena anterior. Esta continuidade é importante, pois ela atina para idéia de que Angéla não é apenas um objeto dentro do seu trabalho. Ela permanece sendo um espetáculo ambulante em sua vida privada. A canção final da cena do cabaret, como veremos serve não apenas para apresentar o serviço prestado mas o seu papel nas relações pessoais. Na sua vida privada, Angéla encarna o clichê da mulher cujo guia cultural é Marie Claire (que Émile traz como presente), alheia a assuntos políticos (marcada na expressão perdida quando entram policiais a procura de terrorista) e extremamente narcisista. Consciente do seu poder de sedução e teatralidade (basta pensarmos na cena em que finge não ter queimado o jantar de Émile), Angéla permanece “sendo a mulher que diz sim para tudo”. Uma cena que brinca com essa idéia é o momento em que Angéla deixa os ovos caírem no chão, confundindo a fala de Émile com uma ordem. Esta teatralidade encontra no apto. (espaço claramente irreal, no nível do espetáculo ao contrário das ruas do começo do filme) de proscênio ideal para o embate com Émile. O apartamento se torna então um microcosmo da realidade externa, como em *Acossado* o pacto franco-americano parecia insinuar (com menos eficiência). Como a cena é longa e se passa entre quatro paredes, ganha um aspecto teatral ainda mais intenso, bem marcado pelos néons vermelhos e azuis e pela parede recém pintada. Ambos definem uma artificialidade do cenário semelhante a do espetáculo teatral.

Para reforçar a ilusão de quarta parede e tornar o movimento de câmera invisível, o cinema clássico o justifica com um movimento do personagem ou um olhar. Para libertar a câmera dos objetivos dramáticos do cinema clássico, o cinema moderno dotou-a de autonomia, dando a ela capacidade esboçar comentários explícitos sobre a cena. Se ela é olho do narrador, seu movimento pode ter uma justificativa extra-diegética, como expressar um julgamento próprio (sem que um personagem precise fazê-lo) ou prestar-se a uma análise. Ao longo da cena, a câmera tem autonomia para seguir os seus personagens e para

abandoná-los. Num momento, Angéla e Émile discutem. Em seguida, a câmera os abandona imobilizados para que o narrador interceda com uma cartela sobreposta à imagem, esboçando um comentário sobre o destino do casal. Esta mobilidade própria será igualmente trabalhada pelo cineasta em *Viver a Vida*, como na cena em que a câmera antecipa o andar de Nana na loja de discos, sugerindo assim a presença de uma engrenagem que a levará à prostituição. Este interesse pela autonomia da câmera já estava na crítica de Godard do período Cahiers, explicitada nos elogios que Godard faz aos travellings autônomos de Anthony Mann em *Homem do Oeste*.⁵⁵

Origens do formalismo crítico e do “brechtianismo involuntário” de Godard

Por não ser apenas um traço de estilo, e sim uma teoria; e por não ser uma teoria voltada para o cinema, e sim para o teatro, a possível transposição de traços do teatro épico ao cinema (principalmente no que se refere à direção de atores) é um debate que envolve quase todos os aspectos da narração. Muito já se falou da descontinuidade narrativa como viva herança do romance, ou do caráter episódico de *Viver a Vida*, mas ainda há pouca discussão sobre os atributos mais práticos da *misé-en-scène*. Acredito que isso ocorre em função da presença atuante da câmera, traço que diferencia os problemas do teatro ao cinema, tanto no que se refere à mobilidade do narrador quanto à condição de reprodução técnica e mercadoria.

O flerte de Godard com noções tais como interpretação auto-consciente, comentário do personagem, estrutura episódica, “distanciamento” e gesto social é, sem dúvida, mediado por um conhecimento profundo da própria história do cinema, e não necessariamente do teatro. Encontramos recursos da teoria brechtiana no cinema antes mesmo de Brecht se tornar célebre. Num sentido fundamental, a formação cinematográfica de Godard ofereceu subsídios para sua relação com o teatro.

A escolha pelo musical como matéria prima de *Uma mulher é uma mulher*, atina para um momento em que Hollywood permanece sendo referência de diálogo na concepção de cinema de Godard. Mas a forma em que isso acontece se modificou. A presença do amor confesso pelo cinema americano passa a ser parte de uma negociação delicada com a

⁵⁵ GODARD, Jean-Luc in *Cahiers du Cinema*, n° 78, janeiro de 1958.

progressiva radicalidade que sua obra irá assumir nos anos seguintes. Trata-se de 1961, e os dois anos entre um filme e outro trouxeram a explosão da *nouvelle vague*, o interesse da crítica mundial e de cineastas de todo mundo, a retenção de um filme pela censura, e o gradual aproximação entre política e cinema, que culminará na guinada de 1968, onde a intelectualidade francesa passaria a recusar qualquer ambiguidade no que se refere a assuntos políticos e em tudo o que se estende à cultura.

A teoria do teatro de Bertolt Brecht apenas ganha atenção da intelectualidade francesa em meados da década de 1950, encontrando a geração de críticos que escrevia nos *Cahiers du Cinema*. Até 1968, os críticos da mais influente revista de cinema da França serão, em sua maioria, relativamente apolíticos, sendo considerados de “direita”. O primeiro interesse por Brecht é estritamente estético, fruto de uma sedução que o dramaturgo alemão exercerá pela sua inventividade formal e, nesse sentido, à primeira vista, semelhante ao modo com que *Uma mulher...* e outros filmes do começo da década de 1960 se relacionam com a teoria do distanciamento. Nestes filmes, os dispositivos formais abordam relacionamentos amorosos, investigações e a cultura da imagem, que a primeira vista são assuntos menos prioritários na agenda política de Brecht. Aos olhos dos críticos dos *Cahiers*, da mesma forma que Alfred Hitchcock poderia imprimir um estilo visual próprio dentro das amarras do sistema de estúdios, Brecht era visto como um artista capaz de transcender a agenda política de seu partido e de sua ideologia.

As raízes intelectuais da primeira linha editorial dos *Cahiers du Cinéma* (que durou até 1968) estavam ligadas primeiramente a uma tradição de pensamento mais platônica que aristotélica. “O fim primordial da arte é reproduzir não o objeto, sem dúvida, mas sua beleza; o que chamamos de realismo é apenas uma busca escrupulosa dessa beleza”, escreve Eric Rohmer, em um de seus artigos de 1951 sob o pseudônimo de Maurice Schérer⁵⁶. Rohmer insiste na comparação do cinema com a música, para ele, “a mais pura de todas as artes”. O que seduz o crítico é a potencialidade da imagem cinematográfica para alcançar a abstração que parecia ser a própria matéria da qual a música era feita.

Essa sedução se traduz, entre outras obsessões, na observação cuidadosa da obra de um cineasta preciosista como Alfred Hitchcock. A capacidade atribuída ao cineasta inglês é

⁵⁶ O trecho é citado no livro *Bertolt Brecht and Contemporary Film Theory*, UMI Research Press, 1982, p.16, de George Lellis.

a de “matematizar” a imagem cinematográfica, vista como herdeira da tradição poética e do perfeccionismo de artífices como Edgar Allan Poe e Virgílio.

Do mesmo modo, na realização, a recusa do cinema engajado, e o apego à sofisticação formal encontram no cinema americano objeto privilegiado. Não por acaso, Hollywood torna-se a menina dos olhos de uma geração de críticos, encantados no desafio de detectar o drible estético ideal dentro dos estúdios.

A crítica cinematográfica da *Cahiers* antecipa assim a tábua rasa que cineastas como Godard fazem com a cultura em seus filmes, abolindo a distinção entre alta cultura e gêneros de massa, o que levaria Pier Paolo Pasolini a alcunhar Godard de “bárbaro cultural”. Em parte, *Uma mulher...* transfere ao cinema a responsabilidade de sustentar os mesmos princípios da *politique des auteurs*, mas esses princípios entram em choque com um elemento novo: o aspecto político das idéias. Com uma engenhosidade invulgar, *Uma mulher...* marca assim o momento em que elementos de uma nova agenda política se apropriam do repertório estético dos críticos.

Na formação estética da *nouvelle vague*, outra influência elucidativa é a da pintura francesa. “A conexão entre os *Cahiers du Cinema* e uma tradição cultural mais ligada à pintura do que à literatura foi feita por Richard Round, que em 1960 discutiu as diferenças entre a aproximação francesa e a inglesa aos filmes. Roud liga o formalismo dos *Cahiers* à noção de Maurice Denis do séc XIX, que define a pintura como um arranjo de linhas e cores. Logo, os críticos do *Cahiers* estariam ávidos para enfatizar os aspectos formais dos filmes, o visual mais que o literário, em função da privilegiada posição da pintura na tradição cultural. A tendência é tratar o filme como um objeto, menos interessado no que ele representa do que no que ele é.”⁵⁷ No cinema de Godard esse apego não é apenas sentido na forma de compor o quadro, mas nas inúmeras citações e tematizações de filmes como *Pierrot le fou*, onde a pintura impressionista e cubista tornavam-se motes de algumas cenas de paixão e tortura.

Outra grande influência da jovem crítica dos *Cahiers* foi a da fenomenologia, que define a consciência como primeiro objeto de estudo dos filósofos. Do existencialismo de Sartre aos esforços de tentar provar a existência de Deus de Gabriel Marcel, a fenomenologia predominava como método filosófico. No cinema, a fenomenologia

⁵⁷ LELLIS, George. Op. cit. p. 17.

ganharia peso na análise e exaltação do neo-realismo italiano por Andre Bazin e por críticos como Amedée Ayfre. Para a nova geração de críticos de cinema, a visualidade passava a ser mediadora entre a consciência dos homens e a essência do mundo. Os cineastas tidos como formalistas (Hitchcock, Rossellini, Hawks) conseguiriam flagrar a beleza em suas formas mais puras e geométricas.

“Um dos aspectos mais provocativos da crítica dos *Cahiers* no período formalista da revista é o uso da geometria e de metáforas geométricas para falar de filmes”⁵⁸, enfatiza Lellis. Godard em particular desenvolveu em suas críticas um forte apego a estas formas de analisar os filmes. Por exemplo, aponta Lellis, na crítica de *Une Vie*, de Alexandre Astruc, Godard faz menção ao uso de movimentos verticais e horizontais na *mise-en-scène* de Astruc. Ao alternar movimentos geométricos, Astruc poderia assim criar um mecanismo de ênfase em certas idéias e conteúdos. Godard elogia essa capacidade de transformar idéias em geometrias e esboços visuais capazes de oferecer ‘a obra um princípio formal claro e efetivo. Numa crítica do mesmo período, Rivette recusa a ambiguidade como valor, elogiando a capacidade de Astruc em obter um discurso claro através de sua destreza como narrador.

Nesse sentido, para Lellis, talvez a crítica mais exemplar seja a de Rohmer sobre Hitchcock, onde a imagem da espiral presente em diversas cenas do filmes (escadas, penteados, paisagens) seria a prova de que o mestre do suspense estaria trabalhando no nível do visual e da forma as mesmas idéias discutidas no enredo.

Esta mesma procura pela geometria é um aspecto crítico que os cineasta advindos dos *Cahiers* irão transpor para seus filmes, notadamente Godard. Em *Acossado*, como vimos, era possível detectar jogos de decupagem pautados por geometrias. De uma lado, uma câmera pautada por circularidades e que remetia à própria indecisão de Patrícia. E, no fim, o travelling retilíneo uniforme que “matava” Michel Poiccard e definia a narração. Tudo num filme em que o maior grau de politização e estava justamente em sua radicalidade formal e, nesse sentido, em conforme com a crítica que o precedeu.

A geração da *nouvelle vague* já foi inúmeras vezes criticada por fazer uma crítica obscura e metafísica nos *Cahiers du Cinéma*. No entanto, embora os futuros cineastas partam de idéias como pureza, beleza e transcendência, as análises se pautam por critérios

⁵⁸ LELLIS, George. Op. cit. p. 21.

objetivos, em tom de ensaio, buscando desmistificar a discussão fílmica (como Godard que acusa “uma tendência religiosa” no elogio baziniano da duração do plano).

Outra vertente da crítica dos *Cahiers* é o apreço pela arte das relações físicas entre os atores. Como Domarchi: “ao cinema moderno (Bergman, Antonioni, Resnais), que procura liberar-se do cinema americano, Jean-Pierre Melville opõe um retorno ao classicismo americano, e eu acredito que esta opção é mais frutífera que a outra, porque na análise final, cinema é acima de tudo uma aventura física mais que uma aventura interior. Os conflitos morais se desenvolvem por oposições físicas (Ford, Hawks, Kazan, Aldrich) e não pelo discurso.”⁵⁹

Domarchi ensaia aqui uma rejeição da psicologia clássica e busca traços definidores, figuras e gestos centrais, um maior apego aos atores e ao gestual. Embora Godard não fosse um dos críticos dessa vertente, seu cinema contaminou-se com a valorização da realidade física do cinema americano. Como em *Pierrot le fou*, onde Marianne Renoir (novamente Anna Karina) encarnará, como veremos, o aspecto físico da aventura, sem o qual o intelectual Ferdinand permanecerá para sempre isolado em sua ilha de abstrações. Sob a luz do formalismo crítico, Godard reproduz no cinema o mecanismo através do qual o cinema americano (como objeto de paixões cinéfilas e intelectuais) tenha impulsionado seu pensamento formal para além da discussão “conteudística” que guiava a admiração da esquerda pelo neo-realismo do pós-guerra. O interesse da *Nouvelle Vague* pelo neo-realismo se dará, paradoxalmente, pelo elogio da capacidade de Roberto Rossellini ao filmar o cotidiano de amor e a espiritualidade de seus personagens. Em seu célebre artigo, “Lettre sur Rossellini”, Rivette irá defender o cineasta italiano como um diretor que faz um jornal íntimo, “Rossellini não quer nada contar, menos ainda demonstrar (...) Rossellini não é sutil, é prodigiosamente simples (...) esse filme é uma brecha e o cinema inteiro deve passar por ela sob pena de morrer”⁶⁰.

A excessiva atração pelo “caráter físico” da aventura também tem relação com ausência de um star system na indústria francesa semelhante ao conjunto de atores que materializaram “a cara” do cinema americano ou das atrizes que definiram “o corpo” do cinema italiano. Nesse sentido, ao referir-se a este traço da cinefilia francesa, Serge Daney

⁵⁹ Domarchi é citado por George Lellis, op. cit., p. 26

⁶⁰ BAECQUE, Antoine, *Histoire d'une revue, Tome I. Cahiers du Cinéma*, 1991, p. 257

comenta: “Não sei o que aconteceu, mas não houve renovação de atores franceses no pós-guerra. Dez anos depois, antes da Nouvelle Vague, eram de novo monstros sagrados do entre-guerras: Fernandel, Jean Gabin, Pierre Fresnay, Noel-Noel. O que o cinema francês oferecia a um menino francês como eu eram seu avós e avôs, muito geniais, mas demasiado anti-jovens (...) Tínhamos que gostar da forma com que não iam com nossa cara! (...) A tal ponto que a princípio a turma da Nouvelle Vague não precisou renovar a linguagem: o simples feito de utilizar atores de sua idade, de Bardot a Belmondo, bastou para que tudo voasse em pedaços (...) Por outro lado, bastava ir ver Cary Grant e os James Stewart, os Robert Ryan e os Henry Fonda dos anos 50, com seus cenhos cinzas, para saber que ali estava o encanto, a sedução e a vontade de se deixar sequestrar. (...) Posso dizer que meus pais no cinema – mitologicamente – não são franceses. O pai é americano e eu me comporto com ele como o pequeno John Mohune, nesse mito cinéfilo encarnado que é *Moonfleet* (...) Mas com as mulheres acontece o contrário: a mulher desejável, natural, não é a que está maquiada ou fez o cabelo, nem sorri como as apresentadoras da CNN, mas é a irmã maior italiana: Silvana Mangano, Lucia Bosé, Rossana Podestá, Claudia Cardinale”⁶¹

Daney explicita bem o teor dessa sedução, capaz de potencializar o erotismo do espetáculo, e ao mesmo tempo firmar a imagem que um espectador faz de si mesmo. Esse “sentimento de orfandade” de Daney foi compartilhada em grande parte pela geração dos *Cahiers*.

A vertente da revista que promovia a leitura do cinema americano como uma arte marcada por relações físicas, dava menos importância para o teor psicologizante e moralizante dos filmes clássicos de Hollywood. Os autores escolhidos para o panteão eram Joseph Losey, Preminger e Cottafavi. “Esta é uma das marcas, devemos lembrar, que atraíram Brecht a filmes vulgares, orientados para as massas”, lembra Lellis. Embora haja enorme distância entre este formalismo e o pensamento de Brecht, há a percepção dos recursos concretos da linguagem cinematográfica como o gesto, que, para o dramaturgo alemão, era um potencial ferramenta para a definição de tipos sociais.

As tradições pictórica, fenomenológica, geométrica e gestual nem sempre correram juntas na crítica dos *Cahiers*, mas sua presença define um denominador comum entre os diversos críticos: o desafio da leitura formal dos filmes. Estas vertentes retomam em parte o

⁶¹ DANEY, Serge, in *Perseverancia*, p. 83-84.

trajeto dos críticos e realizadores da avant-garde francesa da década de 20 (Epstein, Dulac, Delluc), cuja meta central era encontrar a especificidade cinematográfica e legitimar o meio como arte. O que diferencia este novo esforço das vanguardas de 20 é, em primeira instância, seu caráter aglutinador. Se as vanguardas reivindicavam o cinema como meio visual puro e desconfiavam de possíveis aproximações com o teatro e literatura, a geração crítica formada nos *Cahiers du Cinema* parte para uma busca do “cinema-cinema” em filmes impuros, com enredo e narrativa: não por acaso, o cinema americano torna-se objeto privilegiado, pois ele oferece o desafio da decifração em obras de um conteúdo aparente desinteressante (aquele reivindicado pela esquerda francesa da época, como Sadoul).

Quando os críticos partiram para a realização, o cinema americano permaneceu presente como referência à *Nouvelle Vague*, dando continuidade à opção feita na crítica. Mas esta continuidade se deu mediada pela experiência de análise: mais do que reproduzir o cinema que costumavam assistir e analisar, os cineastas não se acanharam em transpor ao cinema seus pressupostos de críticos.

De volta ao apartamento

Quando Angéla retorna ao apto., a decupagem continua se pautando por travellings circulares e cortes abruptos. No filme de Godard, dança e mundo diegético se misturam e a coreografia invade, em diversas tonalidades, a esfera privada do casal.

Num primeiro momento, Angéla canta, olha-se no espelho e dança com seu colchão. A música romântica invade o ambiente. Em seguida, Angéla checa o seu período de fertilidade e descobre que está nele. A sua pulsão de mãe encontra na sinalização do acaso (ou do destino que pauta as tragédias?) a melhor justificativa para pedir o filho para Émile, que acaba de chegar reclamando que a rádio não está ligada para que ele possa ouvir a transmissão do jogo. O teste de gravidez, como o horóscopo e as cartomantes, é uma espécie de oráculo moderno. Angéla pede para que Émile varra o chão. Ele o faz, só que dançando sobre a narração em off do jogo de futebol. Angéla queima o bife de Émile e procura diversas formas de encobrir o fato. Ele lê seu jornal, e ela repete: quero um filho! Ele diz que não há problema, desde que se casem. Logicamente, diz ele, como não estão casados, não há porque ter pressa. Angéla mais uma vez é contrariada. A seguir, Angéla e

Émile competem na mesa para ver quem faz “rrrrrrr” mais tempo. Ganha Émile, e Angéla se martiriza. Émile começa a andar de bicicleta na sala de estar, preocupado com a competição de domingo. Angéla insiste até chorar (aqui, a narração repete dois *takes* do mesmo plano, onde a atriz repete a fala). Momento de pausa na coreografia, as lágrimas exigem o único close up de toda a cena. É a quebra do jogo: a pulsão materna de Angéla transcende – ou precede – a encenação, daí sua legitimidade, sua importância. A decupagem sublinha a quebra, e a autenticidade do momento só é possível porque a encenação se revela encenação, e a atriz aparece detrás da personagem. Em seguida, o jogo recomeça, num contra-ataque de Angéla. Ela insinua que tentará o filho com outros homens. “Que outros?”, quer saber Émile, e ao perguntá-lo mal percebe que institui a nova etapa do jogo conjugal: o ciúme. Ele passa a se preocupar mais com a *misé-en-scène* de Angéla. Ele imita os gestos, caras e bocas, e parodia a posição dela em cena. Não é suficiente, pois chega Alfred – o amigo vigarista - e quem despertava pouco interesse torna-se, para Angéla, um oportuno meio de provocar ciúmes em Émile, levando-o para o banheiro.

Émile se irrita e chama Alfred para um canto. É a reviravolta masculina, conspiração que, ciente da sedução feminina, estabelece uma barricada contra a ameaça que representa a realização de sua vontade. Só resta à Angéla a última etapa do jogo, a teatralidade consciente misturada ao impulso vital: a dissimulação histórica. Se não há efeitos na transparência e nos recursos, Angéla opta por gritar nos corredores que não ama mais Émile, para os dois amigos que vão embora, só para, em seguida, dizer o contrário para a câmera.

A forma como descrevi a cena é um esforço incompleto de traduzir em palavras uma cena que é sofisticada em seu arranjo do som e da imagem. É claro, a descrição não pretende simular a imparcialidade da minha leitura, pois a meu ver esse esforço empobreceria a análise do filme. Procurei preservar um certo distanciamento, um modo de narrar próximo ao sumário literário, e algumas das intervenções que, através da montagem e da *misé-en-scène*, fazem da cena mais um estudo cômico de comportamento que um drama realista.

Interessada em encontrar as causas do desencontro de casal, a narração resgata o burlesco mais que a comédia de costumes. Desta forma, exacerba o que há de patético no

jogo domiciliar. Uma cena nitidamente burlesca é a do bife queimado e a da bicicleta. “Os filmes de Keaton e Chaplin eram precisamente os protótipos da forma épica que Brecht pretendia dar ao teatro, ou seja, uma forma em que personagens definidos representassem, com gestos estilizados, episódios que mantivessem entre si a mínima relação possível”⁶², comenta Robert Stam sobre o interesse que Brecht tinha no burlesco e no cômico, onde a psicologia é reduzida a vetores conceituais físicos.

Outra estratégia para exacerbar causas sociais dos dramas psicológicos é o uso do grotesco. O momento em que Émile anda de bicicleta na sala de estar é um bom exemplo de um gesto definidor do tipo social de Émile: na chave cômica, vemos um pequeno burguês mais atento ao seu hobby esportivo de fim-de-semana que à vontade de sua mulher. Aqui, novamente entramos no terreno do teatro épico.

Interpretação dramática e apresentação

Em *Uma mulher...*, desde o início do filme a interpretação de Anna Karina cita os personagens do musical americano (tal como Belmondo em *Acossado*). Sua fala ocorre em rimas, jogos de timbre e seu “joie de vivre” contamina a banda sonora que pontua a maioria de sua falas com intervenções musicais. A gestualidade de Anna Karina, do bar ao cabaret, é de uma teatralidade em claro contraste com uma outra cena: a das pessoas que caminham, trabalham e a observam da rua. No entanto, as duas cenas convivem tensionadas dentro do quadro

Esta procura da teatralidade na *misé-en-scène* de Godard tem semelhança com a teoria de Brecht para a direção de atores. A grande diferença entre as escolas de Brecht e a de Stanislawski, é que o primeiro procurou romper com a tradição dramática da atuação natural motivada por um perfil psicológico do personagem, enquanto o segundo a atualizou. Para Stanislawski, quanto maior a coerência emocional e a imitação de expressões humanas por parte dos atores maior a verdade da atuação. E esta imitação levaria a uma desejável imersão emocional do próprio ator, onde ele deveria explorar elementos de sua própria psicologia. Nesse sentido, o objetivo da atuação dramática acabava sendo uma convenção de realismo. Nas palavras do cineasta russo Pudovkin: “É nesse momento que o realizador,

⁶² STAM, Robert, in “Do Épico Cômico ao Teatro Épico”, in *O espetáculo Interrompido*, p. 152.

que é o primeiro espectador, pode dizer: eu creio. Essa crença não se refere ao gesto isolado ou à entonação do ator, senão precisamente à realidade, à vida, à existência da ligação entre o sentimento e sua expressão exterior”⁶³ Parte do cinema soviético herdou esta tradição largamente defendida por Pudovkin. Embora tenha encontrado opositores no cinema intelectual de Eisenstein e de Dziga Vertov, o método de Stanislawski predominou no cinema stalinista enquanto chegava aos Estados Unidos através de Lee Strasberg, se institucionalizando no *Actor's Studio*. Implícita na citação de Pudovkin, a idéia de que o cineasta é o primeiro espectador sugere a expectativa de que o novo método estava mais apto a revelar a realidade dos personagens (para o próprio diretor) que os métodos entendidos por Stanislawski como superados (o de Diderot por exemplo, para quem o ator deveria se relacionar de forma racional com o personagem, usando a memória).

Em *Uma mulher...*, a aparente liberdade dos atores me parece fruto de uma racionalização do método de atores. Determinadas falas são reproduzidas em momentos distintos por personagens diferentes (ex.: “estamos numa comédia ou numa tragédia?”). As reações mais dramáticas e que tendem a provocar comoção são repetidas seguidamente como forma de relativizar a versão dramática. Algumas falas obedecem a um jogo de estrutura: a canção de Angéla (“eu digo sim para tudo”) será repetida por Belmondo bem mais tarde, quando os dois estiverem a sós no banheiro. Como não procuram profundidade psicológica, os atores obedecem a gestos que são passíveis de repetição. Esse jogo de repetição dos gestos interessa a Godard: os tiques de Angéla, bem como suas reboadas frente ao espelho são repetidas duas vezes ao longo do filme. O mesmo ocorre com as expressões de ciúme e as birras de Émile, marcadas por abruptos movimentos de congelamento corporal. Neste filme atuar bem não é atingir a impalpável atmosfera do instante único mas a capacidade de marcar o personagem com determinadas feições e posturas.

Nos EUA, os princípios de Strasberg foram base para que Stella Adler e Elia Kazan fundassem a primeira escola de atores para cinema: o *Actor's Studio*, levando a premissa de Pudovkin: “O ator que toma posseção verdadeiramente do seu papel, sente necessariamente que cada um de seus movimentos, cada uma das palavras nascem

⁶³ PUDOVKIN, V. *El ator de cine y el sistema de Stanislawski*. Montivideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1957, p. 34-35.

independente de sua vontade (...) Seus pensamentos e seus sentimentos, não repetidos de memória, são verdadeiramente nascidos nele, e o obrigam a esquecer de certo modo seu corpo que vive livremente em harmonia com cada um de seus movimentos interiores.”⁶⁴

A crítica que Brecht fez deste método é parecida com a que de Godard fará em relação ao cinema clássico. Na fase politicamente mais radical de sua carreira, em seu ensaio *Letter to Jane*, Godard e Gorin elaboram uma crítica da tradição de interpretação americana da qual Jane Fonda seria um expoente, para a qual o olhar serve apenas como indicador narcisista da subjetividade do ator/persona e não como curiosidade real sobre os objetos. Ambos atacam o pressuposto de que a ação é fruto do pensamento e da psicologia, defendendo que o pensamento individual é socialmente construído.

O primado do indivíduo sobre o contexto – premissa do drama - é invertido na teoria brechtiana do teatro. Durante o século XIX, o teatro dramático transformou a platéia numa quarta parede, pouco a pouco simulando a sua ausência. Foi nesse mesmo século que as luzes da platéia se apagaram, fazendo da iluminação um privilégio da cena em oposição ao mundo de sombras do público. Da mesma forma, no séc. XX, o cinema procurou cada vez mais a legibilidade, através das inúmeras relações possíveis entre câmera e ator. Não a toa, Brecht sentia-se atraído pelo cinema americano de massas que precede esta legibilidade (até 1910), pois ele estava despido da legibilidade dramática teatral, e possibilitava a apreciação da ação física de atores (até que ponto a platéia os via como personagens?) empenhados em perseguições e outras peripécias. Esta exterioridade do primeiro cinema é o que possibilitou a alcunha de “Lumière 1961” a *Uma mulher...*, e os comentários de Truffaut sobre sua geração, a *nouvelle vague*: “então apareceram alguns nomes próprios: Agnès Varda, Jacques Rivette, Henri Gruel, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, todos influenciados somente por Louis Lumière”⁶⁵

Quando o cinema clássico se aproximou do teatro melodramático, herdou dele o desprezo pelo palavrório da apresentação em favor da visualidade da representação. Brecht reivindicava para o teatro épico a mesma liberdade que o ator Shakespeareano tinha de se endereçar à platéia no meio de um monólogo, descrever um cenário ou uma ação de batalha. O ator do teatro elizabetano oscilava da representação (imersão no personagem)

⁶⁴ PUDOVKIN, V. op cit, p. 35

⁶⁵ TRUFFAUT, François, op. cit. p. 349.

para a apresentação (estado autoconsciente e menção à platéia), onde o personagem poderia assumir funções narrativas e retóricas mais intensas. No teatro elizabetano, a definição de ator se aplicava à oratória política, elemento que para Brecht se tornaria fundamental em função de sua relação com o ativismo político. Como James Naremore, nos dias de Shakespeare, a força dos atores era influenciada pelas aulas de eloquência muito comuns à época.

Por sua vez, Stanislavski reivindicava o gesto sutil, quase sem movimento, e um drama cada vez mais visual. O enriquecimento tecnológico do cinema clássico trouxe o close e o microfone para a voz, coroando o ideário de Stanislavski. “Alcançou o grão da voz, e retirou a teatralidade da fala tal como o close fez com o gesto”, como aponta Naremore, notando que uma das qualidades da obra de Orson Welles é justamente preservar a qualidade retórica da sua atuação. Traço que aliás podemos estender à atuação de Jardel Filho em *Terra em Transe*, cuja voz cavernosa e imponente recorda a apresentação Shakespereana e escapa ao *low-profile* estabelecido como natural por Lee Strasberg⁶⁶.

Este interesse por uma atuação menos psicológica, mais física, apareceria paradoxalmente nos atores dos Actor's Studio. O que coloca um ponto de interrogação no controle do “método” de Strasberg e sugere um modo particular de enxergar o cinema americano da época : novamente Truffaut em sua declaração de admiração a James Dean irá dizer que “Dean está ao lado de tudo, a essência de sua interpretação é de tal ordem que nela a coragem e a covardia não tem nenhum papel, assim como o medo e o heroísmo. Trata-se de outra coisa (...) porque ele matou a psicologia no exato dia que subiu num palco.”⁶⁷

Esta relação do cinema com Brecht estaria, nesse sentido que percebemos em Truffaut, sujeita à uma incoerência produtiva. Poderíamos falar, como aponta Rubens Machado, num “ brechtianismo involuntário ou acidental, às vezes mais eficaz que os voluntários, sobretudo no mundo periférico e marginal⁶⁸”.

⁶⁶ NAREMORE, James. op. cit. P. 46

⁶⁷ TRUFFAUT, François, op.cit. p.332

⁶⁸ MACHADO, Rubens, “Godard-Brecht: do pé-atrás ao distanciamento”, in *Revista SINOPSE* N° 1, São Paulo, 1999, p. 27

Não foi necessariamente na leitura dos textos de Brecht, mas em sua própria experiência com os arquivos do cinema que Godard encontrou procedimentos para responder à seguinte pergunta: como teatralizar a esfera por excelência do drama burguês, a saber, o mundo privado?

Nesse sentido, o musical – enquanto gênero – oferece a matéria a partir da qual Godard constrói “o gesto social” de Angéla. Seus afazeres domésticos, sua vida de dona de casa se materializa no começo da cena, quando ela dança com o colchão, acende a lareira e se olha no espelho de forma coreografada. Brecht ataca a idéia de identidade e “unidade orgânica” dos indivíduos, definindo o senso comum de “indivíduo” como uma construção estrutural que tem origem no Renascimento e que se naturaliza com a ascensão da burguesia ao poder. “Os escritos de Brecht se aproximam das ciências sociais que usa conceitos como performance e papel para analisar comportamentos não teatrais”⁶⁹ Nesse sentido, a interpretação de Karina, ao traduzir-se num repertório definido de posturas, simplifica Angéla a alguns gestos que se tornam típicos ao longo da cena: passa o dedo pela ponta do nariz, rebola na frente do espelho, etc.... Quando Émile chega, a atuação desliza para um naturalismo que sublinha a apreensão de Angéla na chave psicológica e do suspense. Em seguida, Angéla/Karina e Émile/Brialy voltam-se para a câmera e saúdam o espectador, rompendo o naturalismo que precedeu a cena. Em seguida, a atuação dos dois atores não é transparente nem opaca, mas simplificada ao extremo da repetição de gestos e falas.

A cena é longa, imprimindo maior teatralidade ao cenário e permitindo a repetição de falas em tons diferentes (um deles é dramático, o outro frequentemente é inverso e paródico). A música, aliada à encenação, sublinha a paródia com rápidas e sugestivas inserções. Composta *à posteriori*, a música está apta a interferir melhor nos espaços entre as falas dos personagens, fazer comentários cômicos, sublinhar teatralidades e alterar o tom da cena. Novamente, a impressão que se tem é de que uso da música está submetido a um planejamento preciso de *misé-en-scène*. Ao lado da direção de atores e de uma câmera atuante, a música não tem uma participação menos decisiva. Nesse sentido, Godard potencializa ao máximo as intervenções do narrador: no caso da música, efeito legitimado

⁶⁹ NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. University of California Press. California. 1990. P.5

pela referência ao musical, gênero propenso a tais interferências bruscas no fluxo da narração.

Percebe-se pouco a pouco que o alvo dessa paródia é o que seria a versão dramática da cena. O musical, neste filme, tem papel diferente do filme noir, em *Acosado*. Lá, o filme americano dava subsídios para a subjetiva indireta livre, um olhar contaminado pela sensibilidade do personagem. Aqui, o gênero oferece um estilema para um olhar mais objetivo, “de fora”, capaz de ver o que os personagens não percebem.

A decoração do apto. comenta a guerra conjugal, ao se contaminar com o próprio aspecto tipificado da interpretação. É um espaço branco em demasiado, com objetos de apenas duas cores espalhados, vermelho e azul, as cores que, não coincidentemente, vestem sucessivamente Angéla e Émile. A guerra dos sexos impõe ao apartamento um formato simétrico que traduz a geometria do desentendimento, e a comenta. Some-se o fato de que o apartamento não tem continuidade realista com a cidade ao redor, cisão marcada na absoluta heterogeneidade (visual e sonora) entre as pessoas que chamam o casal da rua (locação) e o espaço interno do apartamento (filmado em estúdio).

Toda a cena se compõe com uma sucessão de pequenos teatros em chave sarcástica. Quando não é a própria ruptura nas interpretações que acentua a teatralidade é porque essa teatralidade tronou-se o próprio tema da cena, seja no momento em que os atores se endereçam ao público, seja na hora em que Émile parodia os tiques de Angéla, imitando seus movimentos.

Uma das estratégias para naturalizar a atuação clássica é a orientação para que os atores façam alguma ação enquanto falam. São ações periféricas que não devem chamar a atenção e que estão ali para reforçar a cena. Nesta cena, isso ocorre de tal forma que as ações chamam demasiado a atenção para si, dado seu aspecto grotesco. Os elementos perdem a hierarquia clássica e a bicicleta de Émile, por exemplo, não está ali para acentuar a naturalidade da fala do personagem mas para servir como comentário visual sobre o aspecto banal das pequenas pretensões explicitadas na fala.

A maior identidade entre a *misé-en-scène* de Godard e o método de Brecht ocorre no momento em que a narração deseja sublinhar que as lágrimas de Angéla escapam à esfera do jogo conjugal que marca a cena. O close fixo em Angéla (único de toda a cena), mostra a imagem de Anna Karina com lágrimas nitidamente artificiais, a comentar que acha errado

que as mulheres modernas tenham se privado de chorar. Aqui, quem comenta? A atriz ou a personagem? Anna Karina, provavelmente, visto que a atriz repete o take duas vezes. Interessante é notar que Godard usou um dispositivo de decupagem/montagem para oferecer credibilidade ao comentário de Angéla/Karina. Que a cena mais verdadeira seja a mais artificial não é de surpreender num filme que assume o artifício como uma condição.

No fim da cena, após ser “abandonada em casa” por Émile e seu amigo Alfred, Angéla irá se martirizar lendo um trecho romântico de um texto literário. Ela começa lendo o livro e em seguida encarna a personagem. A situação fecha a cena e marca a origem cultural do seu martírio. Aqui, as lágrimas são teatro. Este momento novamente vê adensada a presença do narrador, agora através da citação mais explícita, numa cena onde a rigor, conviveu com uma citação constante em chave menor. Estes diversos níveis de interferência do narrador no modo de atuar aproximam o projeto de *Uma mulher...* da apresentação reivindicada por Brecht mas atravessa pelo uso da câmera.

Nesse sentido, diferentemente de *Acossado*, *Uma mulher...* dá mais ênfase a esforços em desnaturalizar a *misé-en-scène* e a direção de atores. A encenação de 1962: incorpora novas referências e comentar a ação dos personagens. A acentuação do projeto formalista de *Acossado* a *Uma Mulher...* corresponde a uma radicalização no repertório de linguagem a partir de enredos banais, projeto que já estava implícito no gosto expresso pelas críticas dos *Cahiers*. Há também maior radicalidade nos sobressaltos, interrupções abruptas, características que se tornariam caras ao cineasta, e que tem tradição em Jean Renoir, Jean Vigo e Jacques Tati. Se o cinema passa a ser reivindicado não apenas como meio de revelação da beleza através da forma, mas como forma de conhecimento racional do mundo, o meio retorna para sua função original e que remete ao gesto dos irmãos Lumière: a de mecanismo desbravador e científico. Uma cena pode funcionar, outra não, mas o esforço em experimentar é sentido a todo momento.

Uma mulher... é, desta forma, um filme-laboratório onde Godard formula uma nova equação, que será chave no período 1958-1968, onde a consciência do cinema enquanto forma (da *politique des auteurs*) passa pouco a pouco a questionar o horizonte político dos efeitos práticos destas formas, movimento que é sentido tanto na crítica da época quanto nos realizadores, um debate cultural intenso que só poderia advir de uma cultura cinematográfica orgânica onde críticos e cineastas discutem a viabilidade dos estilos. *Uma*

mulher... estabelece o primeiro contato efetivo de Godard com Brecht e que, no filme seguinte dividido em 12 episódios, *Viver a Vida*, tornar-se-ia mais claro.

A segunda parte do filme

Ultrapassamos pouco mais da metade de *Uma mulher é uma mulher*. Alguns recursos estéticos que já foram detectados e analisados voltarão a se repetir. Resta concluir a análise do filme. São as cenas que seguem:

Cena 6 – Os dois amigos saem com duas outras strippers. Émile provoca ciúme em Angéla, “dando a palavra final” sobre o assunto.

Cena 7 – No dia seguinte, Angéla recebe um telefonema de Émile pedindo desculpas. Ela finge não aceitar o pedido, mas na verdade já foi reconquistada. Em seguida, Alfred liga para Angéla e a convida para uma conversa no bar.

Cena 8 – A amiga de Angéla (ex-namorada de Alfred) quer se tornar uma stripper. O diálogo ocorre sobre imagens documentais de transuentes.

Cena 9 – Angéla é persuadida por Alfred e, no bar, vê a foto de Émile com outra mulher. No *juke-box*, toca ao fundo a música do início do filme (de Charles Aznavour) e que será recuperada depois (na última cena e com outra intenção).

Cena 10 – Angéla tenta se reconciliar com Émile, enquanto Alfred a espera. Depois de vários pedidos, beijos, reclamações e choros, Émile mostra-se irredutível: ele acha indecente pensar em ter um filho. Os dois brigam.

Cena 11 – Émile procura Angéla no cabaret e não a encontra (ela está com Alfred). Émile dorme com um prostituta e tergiversa sobre a injustiça do mundo. Angéla está na rua cercada de crianças.

Cena 12 – Émile avisa a Alfred que vai ao México. Alfred está com Angéla na cama, que está acabando de se vestir. Não sabemos se de fato transaram.

Cena 13 – Angéla chega em casa e conta a Émile que transou com Alfred. Angéla está cabisbaixa. Émile pergunta “por que?”. Entra a música de Aznavour. Olhar de Émile e olhar da câmera fuzilam Angéla. Em seguida, Émile olha pela primeira vez para a câmera e se pergunta: o filme é afinal uma tragédia ou uma comédia? Na dúvida, decide transar com Angéla para “garantir” que o filho será dele.

Fim de filme.

A cena no apartamento. é a que define melhor estudo de comportamento a que o filme se propõe. No entanto, a guerra dos sexos continua. Émile e Alfred saem com duas strippers. Sentados no bistrot com as duas moças, os dois amigos fogem de Angéla, que logo virá detrás deles. Alfred comenta, para uma das moças, que gostaria de vê-la nua antes de sair com ela. Claramente, a guerra conjugal ganha sua versão na relação entre os dois rapazes e as duas moças.

À noite, antes de dormir, Angéla e Émile decidem não se reconciliar, utilizando fragmentos de capas de livros para se atacar. Aqui Godard faz, através dos livros, uma homenagem ao cinema mudo, ao jogo de cartelas, que serve como comentário irônico ao melodrama silencioso do casal permeado de uma infantilidade bem marcada na composição de cena onde os dois carregam o abajour. Esta cena, pela graciosidade dos movimentos e pelo silêncio remete sem dúvida ao cinema mudo da comédia romântica de Lubitsch, outro gênero que permeia o filme.

A estilização dos gestos de Angéla e Émile neste momento são a fonte de vida do casal. O gênero americano, no caso, corresponde a uma fonte mitológica de graça, paixão e jogo para homens e mulheres. O musical que separa Angéla do mundo real, pode, em sua versão prosaica, ser a garantia de instantes de inocência em meio às dificuldades. É o que sugere a fantástica cena em que escuta toda a música enganosamente sentimental de Charles Aznavour. O início apaixonado de Aznavour se desloca para uma bem humorada exposição misógina de todos os medos masculinos em relação a um casamento (tédio,

cotidiano, filhos) . A música expõe a roupa suja de um casal para no fim reafirmar uma superação desse realismo mesquinho e atingir a mesma paixão do começo da canção.

O filme segue esse mesmo percurso de encanto-desencanto-encanto. Eis, novamente, a ambiguidade da relação de Godard com Hollywood. Pois, a coreografia do gesto, pesquisada no cinema americano durante o período crítico dos *Cahiers du Cinéma*, remete também ao cinema francês admirado pela *nouvelle vague*, e preservado dos ataques do grupo. Em *A Regra do Jogo*, Jean Renoir mantinha um olhar distanciado com planos abertos e um uso do espaço como tabuleiro. O jogo, em Renoir, era sugerido. Godard prefere “sacrificar a realidade”, para usar um termos de Bazin, a fim de criar “tableux” didáticos e não raro poéticos. O que aproxima, Renoir e Godard é a preferência por planos mais abertos. O que os distancia, é o pouco uso de profundidade de composição no filme de Godard.

Se a noção de didatismo permite uma volta da discussão aos procedimentos de Brecht, deve-se no entanto ressaltar que Godard não compartilha da mesma teleologia brechtiana, no que se refere à noção de tempo histórico. É o que aponta Rubens Machado, ao afirmar que, lidando com uma realidade politicamente inabitável, “Brecht propunha o ataque ao atual para historicizar o tempo futuro”. Por sua vez, “ se para Godard o atual é um formidável ponto de chegada, de que o futuro não participa, em Brecht acontece mais ou menos o contrário.”⁷⁰ Em *Acosado*, a implosão das molduras do filme noir, a filmagem nas ruas de Paris e o uso de faux-raccords permitiriam o que Rubens bem designa de “mãos num agora que o pé-atrás garante em apoio num antes. A dialética godardiana nos dirige à intensidade das conjunções poéticas cultivadamente cinematográficas”⁷¹

A irrupção do presente se fez, paradoxalmente, por uma consciência da história formal de seu meio (na presença do filme noir) em choque com as exigências de uma atualidade cultural da contemporaneidade de Godard nos anos 60. Enquanto para Brecht o presente é encenado como um lugar inabitável, condição da chama da fúria revolucionária, para a poética de Godard, é ainda válido um acesso efêmero ao presente através de certos instantes de beleza e artificialismo, pelo curto circuito das linguagens que nele circulam para buscar se corporificar, se fixar (e vampirizar) seus personagens.

⁷⁰ MACHADO, Rubens, op. cit. P. 27

⁷¹ MACHADO, Rubens, op. cit. P. 27

Como os volumes geométricos da pintura moderna de Nicolas de Staël, que parecem sugerir as cores fortes e primárias ao gosto de Godard, as composições visuais do filme exploram a superfície do quadro. O enquadramento valoriza sobreposições de personagens à cenários de forma a criar montagens internas. As composições mais ricas virão nos filmes seguintes, entre personagens ficcionais e símbolos da modernidade (a prostituta Nana encostada em posters de publicidade, em *Viver a Vida*, e Ferdinand e Marianne Renoir caminhando sob postes de eletricidade, em *Pierrot le fou*). No entanto, a composição de quadro, em que vemos Angéla vestida como num musical, mas num beco cheio de destroços a suas costas, me parece uma das imagens-síntese do filme, sob a luz de todas estas discussões.

A composição clássica foi bem formulada por Diderot na diretriz de “que seja simples e clara. Consequentemente, nenhuma figura inútil, nenhum acessório redundante. Que trate de um só assunto.”⁷². Como Godard, em *Uma mulher...*, ainda não adotou a heterogeneidade radical de seus futuros filmes, a composição está marcada aqui por uma simplicidade coerente com a menção ao musical e à direção de atores. Esta simplificação radical – principalmente no caso do apto. – favorece a abstração pelo uso reduzido de cores sobre o fundo branco das paredes. Embora Diderot, em seu tempo, preferisse as composições naturalistas, seus escritos sobre pintura valorizavam a expressão da idéia através da composição formal, em detrimento do maneirismo.

Como aponta Lellis⁷³, nos *Cahiers du Cinema* de fins da década de 50, Diderot é evocado em algumas críticas. Jacques Rivette é um dos mais interessados. O jovem crítico demonstra fascínio pela forma com que Diderot antecipa o cinema, na forma em que pensa a série de “tableaux”, composições visuais nas quais estaria implícito parte do sentido das obras, como ocorre na pintura. A composição dos elementos visuais para Diderot condensaria a força do teatro tal como ocorre na pintura. O teatro podia ser, então, nada mais que uma série de pinturas em movimentos (*tableaux vivants*), cujas regras de composição e efeitos emocionais podiam ter os mesmos princípios da pintura. Embora algumas das formulações de Diderot antecipem o cinema clássico, a sua preocupação com

⁷² DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*, Campinas: Papyrus, 1998, p. 105

⁷³ LELLIS, George. *Bertolt Brecht and Contemporary Film Theory*, p. 67.

composições estilizadas aplicadas ao teatro seriam levadas em conta tanto por Eisenstein quanto pelo próprio Brecht.

Antes de 1960, na França, Brecht tinha Roland Barthes como um de seus defensores, que saudava não apenas o teatro épico com entusiasmo mas também o lado teórico de Brecht. Quando Brecht morre em 1956, toda a imprensa classifica o dramaturgo alemão de “grande”, mas não menciona suas teorias, manifestando pouco interesse pelas “implicações políticas” de seu teatro. A menção a Barthes aqui é importante pois em 1970, ele escreve “Diderot, Brecht, Eisenstein”, onde discute as afinidade entre as teorias do teatro de Brecht e Diderot, e a possível transposição dessa afinidade para o cinema no conjunto de obra de Eisenstein. Brecht conhecia Diderot particularmente bem. Em 1937, Brecht fundou a Diderot Society, para o qual convidou Erwin Piscator, Serguei Eisenstein e Jean Renoir para participar. Ambos ateus, tanto Diderot quanto Brecht viam um fim prático e social para o teatro.

O dia seguinte

Tudo indica que o ritual do “dia seguinte” irá resolver o atrito do casal. Émile liga para Angéla com o pedido de desculpas na ponta de língua. Os dois brigam novamente por telefone, mas o sorriso de Angéla indica que a conciliação (etapa fundamental da comédia romântica) ainda está pode estar vir.

Alfred liga pedindo uma chance para Angéla. Ela diz que irá encontrá-lo. No caminho cruza com sua amiga. Ela está desempregada e foi expulsa do partido político em que trabalhava. Quer saber como pode se tornar uma stripper.

Enquanto as duas comentam a vida e a profissão de stripper, a narração insere uma sucessão de imagens documentais. As pessoas, em sua maioria idosos, mulheres, vendedores ambulantes, olham para a câmera em diversos pontos da cidade. O movimento aqui é contrário à cena em que Angéla caminha em vivo contraste com os transeuntes. Ali, a narração sublinhava a diferença entre a sociedade do espetáculo e um mundo não posto para a câmera. Aqui, a inserção de pessoas que representam a vida pública da cidade se contrapõe ao riso das duas: “eu não gosto das pessoas”, diz Angéla. “Eu também”, diz a amiga. Como é a primeira vez que algum personagem ficcional faz menção “às pessoas

reais”, o contraste entre a menção verbal e a imagem documental gera um desconforto e abala o percurso da narrativa.

A cena tem o mérito de misturar documentário e ficção com agressividade formal, e sugerir que a extensão do problema de Angéla pertence a uma esfera de reflexão que inclui a totalidade da sociedade, e que está além do próprio filme e suas opções de estilo. Na medida em que nos distancia brutalmente de Angéla, emblema do gênero, a ficção – antes de partir para a conciliação – se distancia de si mesma e frisa seus limites enquanto representação.

A sobrevivência do desejo de ser mãe numa cidade que mercantiliza o sexo e castra seus espectadores, encontra maior obstáculo na castração consciente de Émile. Tal conflito exacerba as causas sociais que determinam os limites da vida privada desse casal de jovens parisienses. Enquanto Angéla “desaparece” com o amigo Alfred, Émile sai com uma prostituta (com quem faz “teatro” e trava sua única e sincera confissão). Angéla irá dizer para Alfred: “É estranho, só me sinto perto dele quando estou longe. E vice-versa.”. Incapazes de resolver os dilemas dentro do seu próprio teatro conjugal, os dois precisam sair, imitar o narrador, e “olhar de fora”, como possibilidade última de um entendimento.

Cegamos à cena final do filme. De volta ao teatro conjugal, a câmera volta a assumir o ponto de vista de Émile, cruzando sua subjetiva com o do narrador/espectador. Angéla foge da câmera, enquanto ele (e a câmera) a persegue, esperando uma confissão de traição. Falamos em traição, mas Godard não trabalha com o filme noir e, sim, com a comédia musical, gênero da conciliação. O desencontro amoroso vai superar a traição de Angéla, se é que ela de fato aconteceu.

Se a narração permite que olhemos de fora, é porque em determinado momento soube se contaminar com a sensibilidade musical de Angéla. Nesse sentido, voltamos a Brecht, para quem a identificação com um personagem só era problemática na medida em que era “fixa” e estável. No cinema, o procedimento pelo qual um narrador se identifica com o mundo cultural de um personagem (anseios, frustrações), para depois dele se afastar, remete, novamente, ao discurso indireto livre da literatura.

No romance realista, mesmo não delegando voz a um personagem em forma de primeira pessoa, o narrador pode se contaminar com a subjetividade, com o saber, olhar e sentir, fazendo uso de um certo tipo de gramática e expressão associado à origem social do

personagem em questão. Quais os modos de ver (e enquadrar) possíveis de serem associados ao gosto de um certo personagem?

O cinema de Godard busca um outro mundo, “sem corpo, concreto-abstrato, que nós vemos sem ver, ouvimos sem ouvir, reconhecemos sem conhecer, e que nos está mais próximo de repente, mais pesado inclusive, do que aquele que nos rodeia”⁷⁴.

O uso do musical, em *Uma mulher é uma mulher* coloca novamente à disposição do cineasta um repertório de imagens, um modo de olhar e decupar, um conjunto de valores associados a um gênero historicamente firmado, socialmente difundido, e passível de apropriação, contaminação e distanciamento.

⁷⁴ AMENGUAL, Barthelemy. Op. cit. P. 565

Bande à part

O filme *Bande à part* é uma livre adaptação do romance “Fool’s Gold”, de Dolores e Bert Hitchens, que Godard dirige em 1964, depois de *O Desprezo* (1963), e antes de *Alphaville* e *Pierrot le fou*, ambos de 1965.

Sob os créditos de *Bande à Part*, vemos Paris novamente em preto e branco. Sucedem-se planos gerais e curtos, onde um conversível cruza ruas e avenidas, num dia nublado. Terminados os créditos, a câmera está detrás do automóvel, em movimento. É o ponto de vista de Arthur e Franz (não vemos ainda seus rostos), cujas costas recortam a cambiante paisagem desbravada pelo automóvel. Não se trata de um *back-projection*: o carro passeia por ruas reconhecíveis de Paris. Ouvimos uma conversa trivial, sobre assuntos diversos e desconexos. “Lá na fábrica as coisas andam mal, pouco emprego, maus negócios”. Arthur pergunta se Franz está nervoso. “Esse é um jeito ruim de começar”, completa. Corta, plano frontal do automóvel (simetricamente inverso ao anterior), ainda em movimento, com Arthur e Franz (agora frontais, em plano de conjunto) continuando a conversar: o tema agora é uma garota, Odile. No volante, Franz se levanta, no esforço de ver sobre o vidro dianteiro do conversível (mais a frente na cena Arthur fará o mesmo). “Lá está ela”, diz Franz ao amigo, que olha para “off”, à esquerda do quadro. “Bela garota”. “Eu te disse que era”. “Ela não te reconheceu”. “Preferi não falar do que fizemos antes ...”. “Por que não, se estamos numa república?”, replica Arthur. Não há corte, permanecemos em Franz que assobia, e Arthur, que antes de abrir sua revista em quadrinhos, se levanta para ver sobre o vidro dianteiro (como se tal gesto o permitisse ver mais e melhor). Só após alguns segundos, entra de Odile, de bicicleta, cruzando o automóvel. Voltamos ao plano do carro, e ouvimos a voz de um narrador (voz de Godard): “Minha história começa aqui. Duas semanas atrás Franz conheceu Odile. Então Franz chamou Arthur para ver a casa.”

Plano geral: Arthur estaciona o conversível, atravessa a rua com Arthur, e, numa pan, o quadro nos revela o Canal. Do outro lado está a casa de Odile, aponta Franz. Ponto de vista da dupla: vemos um casarão, com um jardim de frente para o canal, onde uma mulher e um homem conversam. “Quem é o homem?”, Arthur indaga. Franz explica: é o marido de Madame. A conversa continua em planos médios, campo e contracampo de Arthur e Franz. Arthur demonstra interesse em Odile, a despeito de Franz. Pela conversa, o primeiro exerce autoridade sobre o segundo. Narração over: “Uma luz fria banha o canal e

os dois a sentem como a uma estrela distante. Franz pensou em qualquer coisa para dizer mas lhe faltou a palavra.”

Arthur avisa Franz que tentará algo com Odile. Os dois voltam ao carro e, no meio da rua, brincam de Pat Garret e Billy the Kid, com tiros imaginários. Arthur se contorce no chão após o tiro imaginário de Franz “Garret”. O conversível dá meia volta e sobe as calçadas, saindo do quadro em pan. Sobre imagens do centro de Paris, a voz over retorna: “No caminho à Bastilha, Arthur perguntou a Franz se ele havia colocado as mãos nas pernas de Odile. Arthur respondeu que sim e que ela tem pernas suaves.”. Vemos agora Odile de bicicleta no centro da cidade. Imagens de Odile se alternam com a de Franz e Arthur, que também chegam ao “Loui’s Cours” – o curso de inglês. Plano geral, de cima do prédio: o conversível estaciona em perímetro proibido, Franz pega a multa de um outro automóvel enquanto Arthur dá pontapés no velho guardador de carros.

Enquanto isso a voz over avisa que irá favorecer os espectadores que chegaram atrasados à sessão, com algumas passagens da história escolhidas ao acaso: “três semanas atrás... uma pilha de dinheiro... um curso de inglês... uma casa à beira do rio... uma moça romântica....”. O guardador de carros se aproxima da câmera até plano médio, interpelando a lente. Insert em pan que varre o cartaz na entrada do prédio, onde se vê: “Loui’s cours”. Isso, sob o som de Louis Armstrong. Odile apoia a bicicleta na parede, e a música cessa bruscamente. Odile passa pelo segurança do prédio, que tira o pé da porta conforme os alunos entram. Franz dá seu passe a Arthur, entrando em seguida (o segurança o reconhece).

Texturas e gestos

Se pensamos *Bande à part* à luz de *Uma mulher é uma mulher*, podemos chegar à conclusão – falsa e apressada - de que entre os dois filmes Godard fez outro gesto radical. No filme de 1962, o cinemascopo, o technicolor e o olhar mecânico do travelling davam ao filme um aspecto visual ousado mas refinado, contrastante apenas com a modéstia dos poucos cenários. No filme de 1964, há um retorno à visualidade crua e seca, neo-realista, do preto e branco de *Acossado*, nos termos dos travellings imperfeitos preservados na montagem, do uso do quadro “modesto” de 1 x 1,333.

No entanto, os dois filmes apostam numa direção de atores “à frio”, colecionando dezenas de gestos dos personagens, e criando uma fissura entre momentos de naturalismo documental e momentos de estilização da atuação.

A presença da voz over é inovadora. Não se trata aqui de uma voz auto-diegética (um personagem narrando), mas uma *master voice* poética. Como algo externo ao filme, como nos documentários clássicos, ela está mais identificada com a câmera à distância. Porém, por sua natureza literária, tem a capacidade ver através dos personagens e descrever sentimentos. A voz seca e econômica se identifica com a banda visual fria e melancólica, mostrando a irmandade de *Bande à part* com outro filme de Godard, *Les Caribiniers*. Ao contrário de *Acossado e Uma Mulher é uma mulher*, *Bande à part*, salvo em alguns poucos instantes, procura não trazer à tona, pelo estilo, da subjetividade dos personagens. Estamos distantes da subjetiva indireta livre de Pasolini. O filme se contenta em dizer (e não mostrar) que a alma dos personagens se contorce e pulsa, como se a subjetiva indireta e livre do filme de 1959 não fosse mais possível, não obstante diante de personagens tão *à part* como Poiccard. A narração assume assim certa descrição que comentaremos mais à frente, sintomática de um segundo momento da carreira de Godard e do cinema moderno.

Começamos com planos gerais da cidade, por onde passa o conversível. Até aqui, não fugimos da tradição clássica, que tende, dentro da cena, a partir do geral para o particular, do contexto ao personagem. No entanto, o primeiro corte nos leva a um ponto de vista pouco usual, do universo urbano penetrado pelo carro. Mesmo com a imagem da cidade, o que se destaca são as costas dos personagens, enquanto conversam. Há aqui uma rubrica do filme anterior de Godard, *Viver a Vida*, que começa também com dois personagens de costas⁷⁵. Nos dois casos, o enquadramento institui a primeira imagem de personagens à margem da sociedade, ou prestes a despencar nela. Ao toma-los de costas, o enquadramento nos sugere que parte desse universo ao qual se volta a narração é, de antemão, insondável, “*à part*”, reforçando a necessidade de uma voz over que compensa poeticamente que a imagem não quer mais oferecer.

⁷⁵ *Viver a Vida*, por sua vez, cita a forma que Alfred Hitchcock esboçou em *Sabotage*, onde dois criminosos tramam, de costas à câmera, num plano de longa duração. Como Godard dirá em *Histoire(s) du Cinéma*, Hitchcock é o maior inventor de formas do século XX.

O plano seguinte nos oferece o rosto dos personagens, mas numa simetria que faz vibrar a forma do plano anterior, visto que o background dos dois planos é praticamente o mesmo, o corredor urbano em perspectiva: a sensação – apesar do diálogo - é de que a dupla sai de um fundo para entrar em outro que não é senão um espelho do anterior. Para onde vão não parece importar à cena. As perspectivas espelhadas apontam paradoxalmente para a falta perspectiva.

A decupagem aponta para uma ausência de rumo no sentido mais abstrato: a condição social de Arthur e Franz, sem raiz ou lugar de chegada. Como veremos adiante o Godard dos filmes dos anos 60, e em particular em *Bande à Part*, se interessa em perdurar aquela idéia que norteou parte de seu trabalho crítico: a da que o cinema clássico teve capacidade de abstração em seus grandes momentos.

E me refiro a “momentos”, tendo em mente que era na dinâmica do momento, nem sequer da cena, que Godard localizava a habilidade de Jean Renoir para gerar as emoções impactantes e visualizar uma paixão: “se ele (Renoir) prepara eventos, não é no sentido de produzir uma melhor conexão entre eles (...)”⁷⁶. Ou seja, para Godard, o papel da estrutura da amarração clássica inibe essa vocação para a emoção que possui uma guinada de olhar, ou de um objeto em close. Em seguida, o crítico afirma que se a comédia americana é um advento tão importante quando a chegada do som é porque permite que “o momento seja saboreado por inteiro”.

Em seu célebre artigo “Defesa e ilustração da decupagem clássica”⁷⁷, de que retiro os trechos mencionados acima, Godard é feliz ao enfatizar a importância do olhar na construção do cinema clássico. O que mais tarde os estudos da narrativa chamariam de “orquestração dos olhares”, como sustentação do drama, já chama a atenção do crítico, não obstante aqui mais interessado pelo fulgor da face e pela vitalidade do gesto que no sentido moral e narrativo que pautam a decupagem clássica.

Mais importante do que durar é viver, escreve Godard nesse texto, numa clara oposição contra a teoria de Bazin, centrada no realismo de duração do plano-sequência. Em oposição ao plano-sequência, que para Bazin atestaria a organicidade do mundo, Godard defendia o potencial descontínuo de um gesto ou de um olhar. Esta forma particular de ler o

⁷⁶ GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*, Tom Milne (ed.), New York: De Capo Express, 1986, p. 26

⁷⁷ GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*, Tom Milne (ed.), De Capo Express, p. 27

filme americano, ela levará a seu próprios filmes. Neles, entenderemos melhor o que incomodava Godard, não tanto a duração em si, mas sua homogeneidade interna, sem dobras ou percalços. Tanto que Godard faria planos-sequência já em *Acossado*, desde que trabalhando a direção de atores de forma descontínua e desconexa com o fundo. Em *Pierrot*, analisamos um plano-sequência onde a duração do plano era menor que a duração “real” dos eventos em foco, no momento em que Marianne e Ferdinand fugiam do apartamento parisiense. Na cena em que Arthur e Franz percorrem a cidade de automóvel, ganha então mais sentido o gesto que ambos fazem, interrompendo a fluidez narrativa: o olhar sobre o vidro do carro.

É um gesto imprevisível que, além de abolir a continuidade do plano, há inocência nesse olhar, pois Arthur e Franz acreditam que verão além e melhor, apenas subindo no banco e enxergando sobre o vidro, sobre o carro, o olhar como determinante de uma situação à margem – *gestus* social da dupla. Gesto que ecoa naquele outro olhar do soldado, que entra pela primeira vez no cinema de *Les Carabiniers*, e tenta ver o que há “debaixo” e “ao lado” das molduras da tela. Nos dois casos, se trata de uma inocência baseada num excesso de credulidade na imagem: tema importante ao Godard do “*juste une image*”. Essa credulidade será responsável em *Bande à Part* pelas cenas em que, a despeito da propensão ao crime e da carência de domínio da linguagem por parte dos personagens, Godard sugere a existência de uma vida interior, mas ameaçada de desaparecimento, visto que crêem na imagem num mundo já dominado pelas aparências. Seres que reagem ao mundo pelo gesto físico e espontâneo, características que a geração da *nouvelle vague* pesquisava no cinema que amava.

Um cinema de volta à sala de aula e à infância reencontrada

Franz e Arthur entram na sala, a aula de inglês já começou. Odile os aguarda na carteira, olhos atentos à porta. Há outros alunos ao redor. Uma delas traduz a pergunta feita pela professora. Entre a pergunta e a resposta, a banda sonora faz sentir a descontinuidade entre um plano mudo e outro com som direto. A professora começa: “Nós sabemos que nosso diretor é partidário de métodos modernos, mas não podemos esquecer que...”. A professora escreve na lousa: **CLÁSSICO = MODERNO**

“Odile?”, chama a professora. A aluna – que olhava os amigos – vira-se para a pergunta: “O que é novo em arte se torna automaticamente tradicional?”

A aula continua, agora com a voz off da professora sobre a expressão dos alunos. Close de Arthur, palito na boca. “Hoje não vamos estudar como pedir para ir ao banheiro, mas como escrever ‘Thomas Hardy’”, diz a professora.

Arthur muda de cadeira. Agora a disposição entre Arthur, Franz e Odile é triangular. Arthur encara Odile.

Em seguida, agora sentada sob a inscrição “CLÁSSICO = MODERNO”, a professora faz um ditado a partir do trecho final de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Em plano médio, a professora se alterna em dois modos de leitura. Primeiro recita o texto, com emoção, e depois, repete devagar, dividindo cada frase.

A voz da professora continua sobre os closes dos três. Arthur e Franz olham para Odile. Odile flerta com os dois.

Arthur manda um bilhete para Odile: “Estar ou não estar⁷⁸ nos seus peitos. Eis a questão!” Close da curiosidade tímida de Odile.

O ditado continua, mas não para todos. Do outro lado da sala, Franz observa a investida do colega, ciúme no olhar. Detrás dele, um aluno revela, dentro de uma pilha de livros falsa, o esconderijo de uma garrafa de whiskey.

Arthur envia outro bilhete a Odile. “Você está fora de moda com este corte de cabelo”. Odile sorri, e não esconde a vontade de se desfazer imediatamente daquele penteado. A professora termina a cena, agora sobre os três closes se encarando em silêncio e cumplicidade. Terminada a aula, os alunos saem da sala. Um dos alunos pergunta: “como se escreve ‘one million dollar film’?”

Defesa e ilustração da decupagem clássica

Na sala de aula, a narração nos confirma a dimensão adolescente, às vezes infantil dos três personagens. A bicicleta, o corte de cabelo e a saia de Odile já nos sugeriam isso, assim como os quadrinhos na mão de Arthur. Mas se trata antes de comportamentos infantis que são, em *Bande à part*, estranhamente sublinhados pelo fato de que os atores são

⁷⁸ Trocadilho com “to be or not to be”.

mais velhos. Qual exatamente é a idade de Odile? A relação que tem com a patroa é de afilhada, menos que empregada. Mais a frente, ela irá aprender a beijar. As expressões de Anna Karina estão anos luz da fisionomia sombria, inexoravelmente adulta de Nana, de *Vivre sa Vie*, no entanto um filme anterior. Trabalhar com atores mais velhos que os personagens em questão cria uma desproporção interessante entre fisionomia e performance, o que oferece sempre um aspecto de “citação” de gestos e comportamentos que está sem dúvida no programa do filme, e remonta ao trabalho de citação nítida em *Uma mulher é uma mulher*.

A cena na sala de aula é também uma das poucas de *Bande à part*, a fundamentar-se na orquestração dos olhares. A cena inteira é calcada no que o olhar possui de instantâneo e casual. “(...) o Expressionismo fez do olho o foco moral para o sentimento, Lubitsch fez o que Stendhal disse que era, a principal arma na paquera. O olho, desde que pode dizer tudo, e depois negar tudo, visto que é casual, é a peça chave no jogo do ator. Alguém só vê aquilo que deseja, e o que não quer revelar, manter como segredo.”⁷⁹

O artigo de Godard chama atenção para a peça chave no jogo do ator, e mola propulsora desta cena que tem como fundo justamente uma paquera, entre Arthur e Odile. É bom frisar que os dois ainda não se conhecem. Godard faz questão de marcar a conquista de Odile, chave para os futuros acontecimentos do filme, como uma proeza do olhar de Arthur, pois como personagem clássico ele sabe conseguir resultados com o olhar, sabe conseguir o que está no contracampo, diferente do olhar cansado e impotente de personagens como Mônica Vitti, em *O Eclipse*, que tateiam o contracampo, quando o contracampo chega a existir nesses filme.

Nas comédias românticas, os screwball comedys, a imagem do rosto por mais oscilante e surpreendente que fosse era cercada pela “legenda” dos diálogos de personagens que comentavam sua própria situação. Na sala de aula, o silêncio dos personagens é estratégia para que invistam toda a sua força na ambiguidade do olhar. Os diálogos se consubstanciam nos bilhetes de Arthur, que enche a tela como cartelas, numa menção ao cinema mudo que Godard também já havia feito em *Uma mulher é uma mulher* (na cena em que o casal se comunica por capas de livros). Ao separar novamente palavra e imagem, Godard quer restabelecer a dimensão complexa da segunda, perdida no advento do cinema

⁷⁹ GODARD, Jean Luc. *Godard par Godard*. Tom Milne (ed.), p. 27.

falado. Mas esse trato da imagem não é regressivo – não se trata de repô-la nos termos do cinema mudo mas de avançar para a autonomia entre as bandas sonora e visual, ambas responsáveis por uma imagem resultante. A voz da professora, recitando *Romeu e Julieta*, não fecha o significado dos closes, ao contrário, os insere na amplitude de uma história clássica de revelação das paixões individuais, que tem em Shakespeare um cume.

Ao convergir para o uso de closes, a cena introduz o problema de ponto de vista na narração de Godard. Há uma marcação bem clara na cena, em que só o trio tem direito a closes feitos pela câmera. Dentro do trio, vale ressaltar que o tempo dedicado ao rosto de Odile é maior que o dos rapazes. Mas a passagem do olhar da narração para o olhar representado dos personagens é brusca.

A imagem mental dos personagens está ligada ao uso do close com a voz off da professora, sendo desta combinação que passamos da objetividade para subjetividade, da realidade ao imaginário, do épico ao lírico, numa das únicas cenas em que isso acontece no filme. O som adquire esse aspecto de mundo interior, até porque a mixagem corta do som direto ao som dublado, que ganha relevo. A presença da subjetividade se faz sentir no interstício entre imagem e som, antes com o segundo a serviço da primeira. Nesse sentido, ao usar o som (expressão de uma certa pureza), Godard apresenta a subjetividade do grupo como alheia ao curso de inglês. A narração está mais interessada – diferentemente de *Uma mulher...* – em mostrar o que há de preservação diante do cinema e do consumo na subjetividade, sugerindo a vida interior do trio como espécie de reserva anterior às influências culturais a que sem dúvida estão sujeitos. Nesta reserva, se encontraria aquela dimensão do cinema clássico que agradava Godard, antes de ser soterrada pelo mito: a idéia de que no cinema só se pode viver e morrer. É mais ou menos o que Godard diz em artigo sobre o filme de Douglas Sirk, *A time to love and a time to die*, “Eu amo avestruzes. Eles são realistas. Eles acreditam só naquilo que vêem. Quando tudo no mundo está dando muito errado e a coisa fica preta eles apenas fecham os olhos firmemente e explodem o mundo exterior (...)”⁸⁰ Franz e Arthur possuem exatamente essa credulidade dos avestruzes, implícita no gesto de olhar “sobre” o vidro do carro no começo do filme.

No artigo sobre o filme de Sirk, Godard antecipa um argumento importante da série *Histoire (s) du cinéma* (que discutiremos no fim do trabalho), a de que a guerra

⁸⁰ GODARD, Jean Luc, *Godard par Godard*, op. cit. P. 134.

paradoxalmente permite que os personagens encontrem o amor. Rossellini teria dito: graças a guerra encontramos o amor no neo-realismo. Daí a gênese em *Les Caribiniers* dos personagens de *Bande à part*, pois são filhos de uma guerra em que não participaram, mas devem a essa experiência anterior e presente nas restrições de suas vidas a possibilidade de viver tropeçadamente num deserto de linguagens, e logo encontra o amor. Junto ao amor, pela imagem de Odile, há a credulidade na imagem, uma inocência ontológica recuperada pelo neo-realismo e que marca a visualidade de *Bande à part*.

Shakespeare em “off” sublinha então a propensão dessa credulidade ao amor (na fala que comenta o amor como jovens estudante indo à escola, no fim de “Romeu e Julieta”), sem que eles saibam quem é Shakespeare. Odile dirá não gostar de cinema mais à frente. Aquele potencial ao mesmo tempo ilusório mas liberador do musical e do filme noir desaparece aqui de forma mais radical.

Começamos a cena com uma decupagem relativamente distante e discreta, predominada pelo contexto de uma paisagem desolada. Nesta cena, a decupagem, ao se apoiar no rosto do trio, substitui a melancolia cinzenta do canal pela limpidez das fisionomias. A cena revela onde está a força desses personagens que vivem “ainda presos” à solicitação de seus desejos, dimensão psicológica determinante, clássica, pré-verbal, mas apontada como reserva. É nela que reside a vocação dos personagens para “viver e morrer”, como no filme de Sirk. Estabelecida a matriz, representada a subjetividade do trio, sua força e seus limites, Godard fará a crônica dessa residual sensibilidade “clássica” perambulando na modernidade de seu cinema.

A infância do cinema: zero de conduta ou a sucessão de instantes

De todos os filmes de Godard este é o que mais dialoga com o amigo e colega de geração François Truffaut. E isso talvez decorra, entre outros aspectos, da preocupação do segundo com o tema da infância, recorrência em diversos filmes produzidos nesse período. Godard, quando do lançamento de *Os Incompreendidos*, afirmara que “François Truffaut faz sua entrada no cinema moderno como quem entra no colégio de nossa infância. Crianças humilhadas de Bernanos. Crianças no pder de Vitrac. *Enfant terribles* de Cocteau-

Melville. E crianças de Vigo, de Rossellini, em poucas palavras, crianças de Truffaut”⁸¹. No caso de *Bande à part*, Odile, Franz e Arthur não são exatamente crianças, mas agem com a mesma falta de compromisso, irresponsabilidade e instinto de sobrevivência que o Antoine Doinel de *Os Incompreendidos*.

Temos uma certa tendência, enquanto críticos da obra de Godard, a fazer leituras de seus primeiros filmes a partir de fatos muitas vezes posteriores. O célebre rompimento epistolar de Godard com Truffaut estaria ainda distante, esperando o maoísmo de *La Chinoise* e o filmes de estúdios *Noite Americana*, de Truffaut, para se consumir enquanto polarização política e fim de uma amizade. Até 1965, a pluralidade de projetos é aceita e com ela a *Nouvelle Vague* se fortalece, pois há o denominador comum do modo de produção e do diálogo lúdico para alguns, sério para outros, com o cinema clássico.

Há uma dupla atenção à infância, a dos personagens e a do cinema, sendo que a segunda é a que interessa a Godard. O recuo à infância do cinema ocorre primeiramente como consequência do modo de produção pobre, despojado, feito com luz natural, cuja influência na imagem é sensível, tornando-a imperfeita e ontologicamente documental. Tanto Truffaut quanto Godard limpam a imagem da *Nouvelle Vague* de qualquer resquício de maquiagem do cinema de estúdio. Quando usaram luz artificial e maquiaram suas atrizes foi no sentido de explicitar tais referências como intromissões líricas ou agressivas. O negativo preto e branco e uso de trucagens como a íris remontam também ao cinema dos primeiros tempos. No entanto, está interdito o recuo à imagem neo-realista, que havia devolvido o frescor perdido ao cinema após a guerra. Então esse recuo nascerá como fruto de uma estilização (das formas do cinema americano) dentro da textura neo-realista, apostando assim no artifício dentro da luz natural. Voltar ao tempo através de um recriação do estranhamento, estranhamento que não pode ser logrado da mesma forma, mas através de um novo artifício.

É preciso recriar uma inocência perdida, “limpar o olhar” do espectador, pela dimensão descontínua da narração. Recuperar a sensação da infância exige o preço contraditório de tornar os procedimentos mais adultos, radicais e estranhos. É a necessidade de amadurecer para se tornar genuinamente jovem. Nas palavras de Michel Delahaye:, trata-se “do tempo reencontrado em que o cinema era simples e necessário. Inicialmente

⁸¹ GODARD, Jan-Luc. op. cit. p. 113.

devia-se mostrar algo que se movia, depois que se reproduzia. E a consciência do cinema se dissolvia na fascinação da história-espetáculo. Tem-se, às vezes, a nostalgia dessa época, hoje que o cinema, sua inocência perdida, sabe que ele é o cinema. Godard ultrapassou esse conhecimento e encontrou do outro lado a simplicidade e a necessidade. Com ele, a consciência do cinema se funde com a consciência da vida.”⁸²

Assim como no começo de *Os Incompreendidos*, a cena descrita se passa numa sala de aula, onde a câmera tenta captar tudo que é indiferente à autoridade professoral e à formalidade, o academecismo que os jovens turcos abominavam no cinema francês de qualidade. O que chama a atenção nas duas cenas é a recusa da matriz psicológica no trabalho feito entre ator e câmera. O trabalho de Jean-Pierre Léaud (e talvez fosse isso o que interessava tanto Truffaut quanto Rossellini nas crianças) é completamente desprovido da sintaxe de Stanislavski. Há poucas expressões faciais dramáticas, e uma noção permanente de que o olhar da câmera é exterior ao personagem. O senso de exterioridade (como em Brecht e Chaplin) privilegia o físico, o corpo e o gesto dos atores mirins. É o que Bazin notava, antes de 1950, em *Ladrões de Bicicletas*: “antes de decidir-se por esse garoto, De Sica não fez provas de interpretação, senão do seu modo de andar. Queria, junto ao andar silencioso do homem o garoto mancando, a harmonia dessa discordância que é (por si) de uma importância capital para toda a *misé-en-scène* (...) Não seria excessivo dizer que *Ladrões de Bicicletas* é a história da caminhada de um pai e de um filho pelas ruas de Roma.”⁸³

Ainda no neo-realismo, com as mudanças de percepção no pós-guerra, o close cinematográfico foi associado ao rosto humano, perdendo o aspecto de máscara que tinha no cinema clássico, e que levou Rivette, em 1955, a constatar a modernidade de Rossellini, em closes que apontam para o mistério do nascimento de um pensamento⁸⁴. Antecedendo o neo-realismo, Rivette apontava Hawks e Renoir como cineastas que trilharam esse mesmo caminho na direção que caberia Rossellini selar com *Roma, Cidade Aberta*. No cinema

⁸² DELAHAYE, M, “Jean Luc-Godard ou a infância da arte”, in *Jean-Luc Godard* BARBOSA, Haroldo Marinho (org.) Rio de Janeiro: Record, 1968, p. 54.

⁸³ Bazin é citado por Jacques Aumont em *El Rostro en el cine*, p. 123.

⁸⁴ RIVETTE, Jacques, in *Lettre sur Rossellini*, citado por Tiago Mata Machado, in “Godard Polifônico: Genealogias do cinema moderno”, dissertação de mestrado defendida na Unicamp, em 2001, sob orientação de Lúcia Nagib.

clássico, como aponta Aumont, o rosto não é um fim em si mesmo, ele possui sempre um olhar que tem valor de troca. “O olho não é lugar de interioridade, senão o suporte e origem visível de uma vetorização, o olhar como pura funcionalidade”⁸⁵

Com Arthur, Franz e Odile, Godard procura radicalizar essa exterioridade física, mas sabe que já não pode fazê-lo só com uma direção de atores neo-realista, mais crua que a média, ou com o uso da luz natural em locações. Aqui uma encenação “à americana”, estilizada e artificial, vem cumprir o papel. Ao prolongar e repetir closes, ela permite sublinhar aquilo que, para Godard, revelava-se no instante do cinema clássico, nos anos em que frequentava a cinemateca de Henri Langlois.

Como aponta Jacques Aumont, no cinema mudo, o rosto primitivo está “soldado ao corpo”, mas foi Griffith quem primeiro trabalhou o close, de modo que um rosto fosse mudando de expressões no primeiro plano. Vistos hoje, esses closes de Griffith eventualmente incomodam pelas sucessivas alterações internas ao plano. É o que Godard recupera nessa cena, explorando duas ou mais oscilações faciais dentro de um mesmo close, denunciando a sucessão de instantes descontínuos numa mesma duração, e evitando estabelecer a mecânica de relações de troca da montagem clássica.

Se Godard remonta a Griffith e a Lumière (já o fazia em *Uma mulher é uma mulher*, que apelidou de Lumière-1961), numa opção que marcou também Truffaut, torna-se coerente o momento em que a professora escreve: CLÁSSICO=MODERNO, bem como as declarações nos anos 90 de Godard⁸⁶, que se veria na “mesma casa de Griffith”, fundador do cinema clássico. Em homenagem a esta cultura anglo-saxã, que, como já afirmou Eric Rohmer, inspirou bastante os diálogos de *Acosado* até *Made in USA*, a aula aqui é de inglês, com o tradicional personagem cômico do beberrão. A decupagem da cena parodia (no sentido de dialogar e recriar), defende e ilustra a decupagem clássica, como o artigo de Godard.

“Na arte de *Only angels have wings* a *His girl friday*, *The Big Sleep* e mesmo *To have and have not*, o que vemos? Um cada vez maior e preciso gosto pela análise, o amor pela grandeza artificial conectada aos movimentos dos olhos, um jeito de andar (...)”⁸⁷, é o

⁸⁵ AUMONT, Jacques, *El Rostro em el cine*, p. 58

⁸⁶ GODARD, Jean Luc, *JLG par JLG, TOME II*, 1984-1988, Ed. Cahiers du Cinema, p. 41.

⁸⁷ GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*, op. cit, p. 29

que escreve Godard, e, no mesmo sentido, filma, por exemplo, numa cena em que o artifício é sublinhado pelos atores, nas lágrimas e Angéla em *Uma mulher é um mulher*. Não a toa, os créditos iniciais de *Bande à part* contém a alternância rápida e analítica dos três rostos em close, enquanto os olhares se movem e, na montagem, revelam essa dimensão artificial do instante em oposição a natureza do duração.

Nesse artigo que me parece um subtexto presente em toda a cena, Godard dialogava criticamente com as teorias de Andre Bazin. Em suas manifestações, a tese do realismo fenomenológico de Bazin dava por certo que as platéias começavam a perceber a ontológica descontinuidade clássica, e que o ilusionismo estava com os dias contados. Se o ilusionismo perverso desaparecesse, a montagem perderia sua importância na costura da continuidade. Veria preencher o vazio desta verdade criada artificialmente a autêntica dimensão ontológica da imagem, autenticada no registro mecânico (sem ingerência humana) da câmera. Tal registro só seria ameaçado pelas excentricidades de estilo, como a montagem russa de um lado e o ilusionismo descontínuo dos americanos, de outro. É a argumentação de Bazin, na *Revue du Cinéma* de 1948, para elogiar William Wyler, ao afirmar que “Cenários, luzes e fotografia, cada um tende agora para a neutralidade. A *misé-en-scène* tende a definir a si mesma pela ausência (...)”. Após fazer um longo elogio da austeridade de estilo e reserva à estilização da encenação – que seria chave em Godard e na *nouvelle vague* - mais a frente Bazin ataca implicitamente uma certa noção de montagem: “cenas a com mais de dois minutos não são raras em *Os melhores anos de nossas vidas*. Até mesmo a montagem clássica, com esta estética de relação entre planos, é dramaticamente reduzida: o plano e a cena tendem a se fundir”⁸⁸

Quanto à sua previsão de evolução das platéias, a história desmentiu Bazin, mas não diminui em nada a importância de tal expectativa, de que esta vigorosa imaginação humanista tenha sido historicamente possível, ao imaginar, impulsionada pelas esperanças do desencanto pós-guerra, que a entrada do cinema na modernidade seria acompanhada pelo amadurecimento do público.

Para Godard e boa parte da *nouvelle vague* a equação será outra. Em contraposição à unidade ontológica do evento filmado, e a continuidade de um processo mental caro à

⁸⁸ BAZIN, Andre. “William Wyler and the jansenism of *misé-en-scène*” in *Bazin at Work*, 1997, Routledge, New York. 1948, pp 10-11.

fenomenologia, Godard irá opor a descontinuidade da superfície material da imagem, celebrada na montagem. Inclusive como críticos, seus ensaios são diferentes não apenas pela oposição e rejeição de uma certa “tendência religiosa” na ortodoxia crítica da época, mas por escrever deliberadamente de forma confusa, anti-pedagógica e parcial. Há pouco em Godard do ensaio paciente, elaborado e conceitual de Bazin. Mas em ambos, há o esforço de transcender a análise pontual de filmes na direção de uma investigação em torno de uma ontologia da imagem cinematográfica.

Nos *Histoire(s) du cinema*, quase trinta anos depois, Godard parceria, também, influenciado por uma leitura histórica baziniana. Apontaria claramente os efeitos da propaganda de guerra na história do cinema a partir de 1945, como uma espécie de divisor de águas no estatuto universal das imagens: tal conexão com a guerra e com a máquina da morte (para quem o cinema serviu) representou uma espécie de morte do próprio cinema, uma crise de representação a que o neo-realismo responderia com uma ressurreição, através do aspecto documental recuperado (ninguém melhor que Bazin captaria esta dimensão). O cinema clássico anterior à guerra, e sobretudo o cinema mudo tornam-se então um continente perdido, cujas história(s) ainda estavam isentas da multiplicação quase infinita das aparências, seja na TV ou na propaganda. Godard percebe no cinema clássico de 1917 a 1945, apesar do seu estatuto de comércio e de vulgaridade, a infância da arte ou a inocência ainda possível de um “valor de presença” nas imagens. Para Godard, ou o que se depreende de suas (confusas) críticas, a dimensão ontológica estaria na artificialidade do instante e não na duração. No artifício e não na fidelidade a processos mentais. Enfim, presente no caráter descontínuo do próprio fazer cinema, este que se perderia no abuso do mito que tanto Hitler quanto os aliados fariam da imagem durante a guerra.

CLÁSSICO=MODERNO: o paradoxo para Godard está no fato de que o cinema industrial americano não pôde operar fora da fragmentação. Aspirou os valores clássicos, mas nunca deixou de ser fragmentário e artificial. Dessa contradição, decorreria uma dimensão ontológica da imagem, na contramão de Bazin, não elidida pela montagem, ao contrário, valorizada por ela e pelos sobressaltos dentro de *mise-en-scène*.

Existe, por certo, uma parte da história que Bazin não conheceu tão bem quanto Godard: o estatuto do cinema clássico se transformaria, na marcha da história, ultrapassado por sua vocação de comércio, mito e vulgaridade.

“As imagens já não estão mais no lado da verdade dialética do ver e mostrar; passaram integralmente a ser parte da promoção, da publicidade, quer dizer, do poder. É demasiado tarde para não começarmos a trabalhar com o que restou: a lenda póstuma e dourada do que foi o cinema”⁸⁹, dizia Serge Daney, já nos anos 90, discutindo os *Histoire(s) de Godard*. A dimensão irrecuperável do período clássico, das ilusões agora perdidas, ganha um vislumbre no gosto de Godard por fragmentos que fazem imergir o passado do cinema num outro tipo de presente (não mais recriado pelo ilusionismo).

Na teoria de Bazin, o ilusionismo discreto de William Wyler apontaria na direção que Rossellini virá depois consagrar. Mesmo com *referentes* opostos, Godard e Bazin colocaram no panteão vários cineastas em comum, sempre como emblemas de um desejável cinema moderno: Rossellini, Renoir, Welles e Hitchcock (por quem Bazin tinha um pé atrás, mas admirava). O paradoxo leva a crer que a distância entre Godard e Bazin se deu pelo fato do segundo transpor ao cinema sua confiança numa ciência do olhar e da clareza, a imagem de uma modernidade humanista e num mundo holístico, enquanto Godard, sem nenhum compromisso com essa pedagogia e se o mesmo compromisso político que em última instância parecia guiar algumas posições de Bazin, não tinha na manipulação da montagem senão a mais bela de suas preocupações.

Um plano-sequência godardiano

O plano, dentro de um café parisiense, em que vemos de início Odile e Arthur sentados de frente à câmera, e Arthur de ¼ perfil é um dos mais longos do filme. Ao contrário dos movimentos de câmera instáveis de *Accosado* e dos reenquadramentos firmes de *Uma mulher é uma mulher*, ou do longo plano de abertura com Lemmy Caution em *Alphaville*, se trata aqui de um plano fixo.

A concepção de duração de plano em Godard é completamente diferente da André Bazin⁹⁰. A divergência entre os dois ilumina tanto o uso do plano-sequência nos filmes,

⁸⁹ DANEY, Serge. *Perseverancia*. Buenos Aires: Ediciones El Amante, p. 40

⁹⁰ Entre as últimas frases proferidas no episódio de *Histoire(s) du cinéma*, 4B, Godard irá retomar o problema da duração, dizendo que a única questão que importa a ele é onde e por que começar um plano e onde por que terminá-lo.

quanto a defesa da decupagem clássica do crítico. No que se refere ao cinema americano, Godard polemiza com André Bazin em duas frentes: não seria na duração ontológica que reside a verdade do cinema clássico mas na dimensão fugaz do momento em detrimento da totalidade da cena ou do fundo, na descontinuidade de instantes sucessivos sublinhados pelo estilo na *mise-en-scène*. André Bazin tinha feito diversas análises, primeiro do cinema americano, e depois do neo-realismo, onde o plano-sequência, e uma *misé-en-scène* discreta, austera, tornariam evidente “a unidade ontológica que precede a ontologia dramática”. Se o tempo é expresso veridicamente pela continuidade, “uma tomada em profundidade de campo dá forma concreta para a afirmação metafísica de que a realidade existe no mesmo plano”⁹¹.

Como vimos, ao longo dos filmes de Wyler, Bazin escolhia cenas em que a *misé-en-scène* era discreta. Escolhia por exemplo, o momento em que a câmera não se movia, onde o fundamental era o trabalho com atores e o uso da palavra (teatro e literatura). Era então a forma que Bazin encontrava para também polemizar à sua moda com a escola de críticos anterior a ele, nostálgica quanto ao fim do cinema mudo, e na defesa de um cinema puro, estritamente resolvido na banda visual. Bazin entende a chegada do cinema falado e das novas técnicas como parte chave da evolução em direção ao realismo do qual era defensor. Trata-se, para Bazin, também de uma defesa do cinema enquanto representação, em detrimento da vocação cinema-pintura, imagem superfície. Acreditando que o cinema vivia sua fase do roteiro, e tendo como subtexto a sua teoria do cinema com arte impura, Bazin defende o sistema de criação coletiva (o gênio do sistema), e o roteiro e o teatro como responsáveis pelos momentos mais “cinemáticos” de Wyler, justamente porque o faz em detrimento da *mise-en-scène*. Para ele, é a imobilidade da câmera que confere à cena sua força, como resultante de uma reconstrução escrupulosa da percepção natural do evento.

Podemos tomar a cena do bar como uma exemplificação prática dos pressupostos que fizeram Godard polemizar com Bazin. De certa forma, Godard procura colocar em relevo algo que permanecia ainda um tanto suspeito e duvidoso nos exemplos escolhidos no artigo “Defesa e ilustração da decupagem clássica”. Afinal, por mais que Bazin partisse aos filmes para confirmar a aplicabilidade de sua filosofia, era aparentemente mais convincente a chamar Wyler e Welles de clássicos-modernos, visto que havia a novidade técnica e

⁹¹ BAZIN, Andre. Nota de Bazin em “William Wyler: or the jansenist of directin” in *Bazin at work*, p. 21

hipótese de que ele engendrava uma nova forma, no consórcio entre a profundidade de campo e o plano-sequência. David Bordwell, recentemente,⁹² apontaria que a avaliação de Bazin parecia então ignorar que a profundidade de campo já nascera com o cinema, e que na verdade Welles e Wyler retomavam via Gregg Toland um processo comum até os anos 30, interrompido pelo cinema falado.

Independente desse precedente e de outros eventuais limites já consensuais das teorias de Bazin, a existência dessa técnica é fundamental na base de toda a argumentação do crítico francês. Já Godard não se apóia no avanço técnico: sua tese é de que as virtudes do cinema americana não advinham de procedimento “de exceção”, mas de procedimentos usuais, “de regra”. Parte da vitalidade de seu artigo é negar Bazin ponto a ponto. No que tem de propositivo, Godard é menos palpável, e seus exemplos, aparentemente arbitrários.

No entanto, a cena do bar ajuda a compreender como Godard assistia os filmes americanos de Hawks, Lubitsch, Lupino, Preminger e outros do seu panteão geracional. E, nesse sentido, fornece subsídios para a compreensão de Hollywood em sua formação. Em “Defesa e ilustração da decupagem clássica”, Godard começa citando uma reflexão de Sartre: no cinema clássico, há personagens que alteram repentinamente um curso dado. Se pensarmos no Loui’s Cours que Odile irá romper, no gesto repentino de ver sobre as janelas do conversível, no carro de *Pierrot* que rompe seu curso indo em direção ao mar, parece que, para Godard, é muitas vezes nesse “instante decisivo” sem motivações e cálculos que se esboça a mudança de curso nos filmes. Gesto, como direção de atores, pode impulsionar seu correlato na direção do filme: gesto de mudança formal. Este encontro, desloca o foco do roteiro para a imprevisibilidade viva da direção, pois sua força definitiva está na *mise-en-scène*.

Ainda nesse artigo, Godard segue num diálogo heterodoxo com a literatura e a filosofia, comentando agora o ideal moderno de beleza em Charles Baudelaire, formada de um elemento não quantificável e invariável, e outro relativo, cujos elementos são periódicos, históricos ou ocorrem todos de uma vez. Esta últimos tem uma moral e um estilo. O conceito de beleza de Baudelaire é, em certa medida, um esforço de historicização e laicização da idéia de beleza (existe um elemento variável, e captá-lo em seu tempo é o dever de todo artista).

⁹² BORDWELL, David. *On filme Style*. New York: Oxford Press, 1999, p.54.

“Muito brilhantismo me confunde e me embaraça”, escreve Godard em 15 de setembro de 1952, numa possível referência à exuberância técnica de Wyler e Welles, que Bazin admirava, mostrando como a simpatia técnica do editor dos *Cahiers* já incomodava, quem prefere “a verdade simples e óbvia” ao espetáculo, a polidez nos diálogos do cinema americano à toda a má literatura contemporânea..

Em seguida, neste texto que se estende sem perder de vista Bazin e sua teoria (não obstante sem mencioná-lo), Godard destaca três qualidades no cinema americano de Hawks e Ida Lupino, e que teria correspondência no cinema francês de Jean Renoir (em seu *Madame Bovary*): revela os detalhes sem tirá-los do contexto, recupera a rapidez de ação perdida no começo do cinema falado, e se apoia na casualidade dos olhares. Todas estas características estariam mostrando “uma reação talvez inconsciente, contra a tendência religiosa do cinema moderno”. Godard continua: “ao contrário do que ocorre com a direção de *Melhores Anos de Nossa Vidas*, a de *To Have and To Have Not* é mais apta a traduzir os delírios do coração e do espírito, e que tal é seu propósito, enquanto que no primeiro filme o propósito é mostrar as relações externas entre os seres.”⁹³ E fecha o ensaio com a frase que mais nos interessa aqui: “O fato é que a mais delicada das nuances de alma deve ser tratada com a maior ênfase, tal como o gesto que chama a atenção para si mesmo perdoa a delicadeza de qualquer necessidade de ser tocado por ele (o gesto). Eu veria ainda nessa descontinuidade espacial gerada por mudanças de plano, que certos devotos do “plano de dez minutos” recusam, grande parte da verdade que esta figura de estilo contém.”⁹⁴

De diferentes formas, a busca pela “verdade” do cinema clássico interessa Godard e Bazin. No plano sequência de *Bande à part*, no bar, coloca em relevo convivência possível entre duração e descontinuidade, demonstrando que a relação de tempo dentro de um plano não é um fluxo natural determinado pelo acontecimento, mas também por suas emoções, por suas repentinas oscilações de curso. O efeito final não é só produto de sua duração, mas da *misé-en-scène* tão cara a Godard, Rivette, Rohmer e Truffaut.

Ocorrem três mudanças de encenação dentro do quadro, quando cada um dos três personagens sai uma vez para o espaço off, seccionando a cena em três partes. Apesar da mudança, o quadro fixo sugere a permanência da disposição de corpos e mesa, que se

⁹³ GODARD, Jean-Luc, sob pseudônimo de Hans Lucas, in *Godard on Godard*, Milne, Tom (ed.), p. 28

⁹⁴ GODARD, Jean-Luc, sob pseudônimo de Hans Lucas, in *Godard on Godard*, Milne, Tom (ed.), p. 29

reorganizam em rodízio de posições, gerando um efeito próximo ao campo/contracampo do carro no começo do filme, que mudava o ponto de vista mas não a perspectiva.

O rodízio de personagens na mesa favorece a impressão de circularidade, de tempo em espiral, condizente com os tempos mortos entre as falas que se desencontram. O fluxo da cena é abruptamente cortada por gestos repentinos e pelo silêncio de um minuto que decidem fazer, sublinhado pelo corte do som direto. Godard realiza assim um plano sequência, que apesar da descrição baziniana (a relação entre câmera e personagens é permanente), está distante do modelo contínuo, ao fazer uso do espaço off, da banda sonora, e da estilização do gestual que não permite o clímax caro a Bazin.

Nos créditos iniciais vemos o nome de Godard disposto: JEAN-LUC CINEMA GODARD. Mais que dizer o óbvio - que se trata de cinema - o objetivo é elevar a distinção a um patamar de causa. No período crítico, fazer grande “cinema” era sobre tudo acentuar os procedimentos e meios “afinados” com a investigação do meio. Há os que fazem cinema-literatura, cinema-teatro, e os que fazem cinema-cinema. Talvez por isso, a cena seguinte é uma dança dos três “adolescentes” como pura cumplicidade pagã, celebração dos corpos em alegria de movimento, num lugar sem qualquer glamour.

A radicalização experimental da *misé-en-scène*

Enquanto Franz perambula de carro, Odile e Arthur andam por uma vazia e algo fantasmagórica Paris noturna. Odile pergunta o sobrenome de Arthur. Ele responde: Rimbaud - como meu pai e meu avô. Ele menciona pela primeira vez o tio, com quem mora, figura que será importante mais à frente. Como crianças, brincam no tiro ao alvo e passeiam pelas ruas. Correm para a entrada do metrô.

Bande à part é um filme de corridas. Não apenas porque os personagens vivem no conversível, ou porque Franz sonhe em um dia percorrer Indianápolis. É que nesse filme de Godard, mais do que em qualquer outro, os personagens vivem correndo. Odile corre da casa ao encontro com os rapazes. Correrão no Louvre, mais adiante, em quadras de basquete, terreno baldio e em muitos outros lugares.

Apesar do gesto ser encenado de forma naturalista, não sublinhado e destacado do fluxo climático das cenas como as contorções de Franz/Billy the kid e Arthur/Garret no começo do filme, ele acaba se tornando um figura de estilo.

E o cinema moderno parece acreditar em grande corridas, principalmente em finais de filmes do período de 1959 a 1964; a corrida de Michel no fim de *Accosado*, a de Manoel no fim de *Deus e o Diabo na terra do sol*, o Antoine Doinel no fim de *Os Incompreendidos*. No cinema americano, temos Schirley McLane correndo até Tony Curtis no fim de *Se meu apartamento falasse* ou o final similar de *Underworld USA*, de Samuel Fuller. No fim das corridas os personagens (e seus travellings cúmplices) encontram só duas coisas, a morte ou o impulso utópico, o fim ou a emancipação, ou as duas coisas juntas. E em quase todos os casos não se chega exatamente ao fim, pois o gesto tem um que de liberador e se lança sobre o futuro, ultrapassando o próprio fim do filme. É o que Ismail Xavier, na clássica análise de *Sertão-Mar*, chamou de alegoria da esperança para falar do primeiro cinema novo.

Em parte poderíamos ver esse gesto como uma destilação das corridas clássicas nas perseguições finais de Griffith ou Mack Sennet. No entanto, se lá os personagens corriam dos algozes, ou contra o tempo, aqui os personagens correm de/ou para dimensões invisíveis do filme.

Se tornando fetiche de alguns e figura de estilo de outros, a imagem da corrida interessou tanto aos cineasta clássicos como modernos. É sobretudo uma imagem sedutora e concreta do fio da meada que o próprio Godard estabelece, clássico=moderno, daí sua predominância em *Band à part*. Em *Band à part* os personagens correm, ou melhor, continuam correndo, de novo à procura de emancipação, no caso financeira, sexual, amorosa do trio. Ou seja, de mais corridas.

A corrida poderia, como a dança, ser um fim em si mesmo. Mas algo mudou, pois a decupagem não responde como em *Acossado*, não adere a esses gestos radicais, não mais se solidariza com o movimento, que passa a ter mais nitidamente aquele ar de gag fria que a morte de Michel Poiccard já em parte prenunciava. E a imagem dos três correndo pelo Louvre é sintomática da defasagem irremediável entre forma (como promessa não realizada) e história (a marcha do tempo), talvez o grande tema deste filme.

A palavra – VIDA – interrompe a escapada de Ferdinand e Marianne em *Pierrot le fou*, e está nas entrelinhas das vagabundagens de Odile, Arthur e Franz em *Bande à Part*. Mas o que vem depois disso? Por que Godard se vê obrigado a permanecer nestes temas visuais, recorrendo a eles como uma obsessão? Mais a frente avaliaremos melhor o sentido da apropriação destas formas congeladas no tempo.

Epifanias no metrô

Voz over: “Odile e Arthur descem ao centro da terra”. Arthur de pé, ela sentada. Metrô em movimento, ela diz que gostaria de se casar com ele e que acha as pessoas no metrô muito tristes. Lembra de uma canção, e começa cantá-la. Sob o canto de Odile, vemos imagens de Paris, sem mais o barulho do metrô, uma silhueta solitária num bar, um mendigo dormindo ao relento. Corta: rosto de Anna Karina, olhando para a câmera, recita a canção. Volta o som do metrô.

A contaminação com a idéia de infância e inocência parece um convite para o olhar curioso e livre ao redor. Godard, em sua crítica de *The Wrong Man* (Alfred Hitchcock, 1956), escrita em 1957 quando de sua estréia parisiense, diria que “Olhar ao redor, significa viver livre. O cinema, que reproduz a vida, deve então mostrar personagens que olhem a seu redor.”⁹⁵ Ruas, canais, escadas de incêndio, becos sujos, depósitos, metrô, locais de passagem para personagens passageiros. Odile, Franz e Arthur estão livres, o que, na realidade documental de Paris, significa também estar sempre de passagem, sem família, emprego fixo, suscetíveis ao convite da aventura e à pesquisa da cidade. O metrô, nesse sentido, talvez seja a mais emblemática das locações do filme, a mais ligada a identidade desses personagens apegados à velocidade, à técnica, mas ainda cheios de uma vida interior - e anterior - à modernidade. Vida interior que a narração já vinha sublinhando cena a cena, na decupagem e nas intervenções da voz desse “grand imageur” que nos fala de sentimentos, desejos ocultos e atmosferas, enquanto a imagem nos remete a uma exterioridade onde predomina a opacidade física.

⁹⁵ GODARD, Jean-Luc, sob pseudônimo de Hans Lucas, in *Godard on Godard*, Milne, Tom (ed.), p. 60

A cena começa dentro do metrô em movimento, com Arthur cercado Odile com os braços. Após uma conversa sobre casamento, onde Odile define casar como dar “os braços e as pernas para alguém”, ela lembra em seguida de uma canção:

“Vi muita gente em busca só de uma luz/ Eles se contentavam com tão pouco e tinham tão pouca amargura/ Eu os ouço andar, eu os ouço falar/De todas as coisas banais da vida/Como o que lêem no jornal/Como o boa noite que dizem à esposa/O que fizeram com vocês, homens e mulheres?/Seus rostos com lágrimas/Meu coração vai por vocês”

Aqui há um INSERT na montagem: da placa de metrô “LIBERTÉ”.

“Mas a vida continua e as pessoas choram/ De tempo em tempo, a terra treme/ E a angústia com angústia se parece/Como é profunda, profunda, profunda”

Aqui Odile pára de cantar e recita em forma de poema, olhando para a câmera, num plano raro em Godard, pois a distância focal mínima realça a face de Anna Karina e apaga o fundo.

“Vocês sonham com um céu azul/ e eu sonho com vocês/ mostrando um sonho que não pode tornar-se verdade/contando a mim mesmo mil mentiras/Sei que é um jogo ridículo, mas por que não brincamos juntos?/ Ah, sou como o resto de vocês/Nós somos todos como grão de areia/Como sangue que não pára de fluir/Como dedos numa mesma mão queimada/Sou como todos vocês/”

A canção fala das “coisas banais da vida”, e depois do “profundo, profundo, profundo”. Como aponta Joshua Clover, em ensaio sobre o filme, Godard “retoma aqui a sublime frase do proto-surrealista Raymond Roussel, vendo a arte do novo século como ‘o casamento entre o belo e do trivial’”⁹⁶

A convivência destas duas palavras na mesma canção iluminam a equação narrativa de *Bande à part*. A trivialidade de diálogos no início, a troca silenciosa de olhares na sala de aula, da dança no bar, a gag na ida ao banheiro, e outras situações banais do ponto de vista dramático, não o são nesse filme.

A convivência entre o banal e o profundo nesta cena de epifania é causa do sentimento de angústia dos personagens, e que Odile detecta no metrô, o “centro da terra” de que nos fala a narração over, exatamente no centro do filme. Este é um filme que

⁹⁶ CLOVER, JOSHUA, “Get your madis on”, in *Site of Criterion Collection*, www.criterionco.com

procura o profundo no banal, assim como o moderno no clássico. A relação de Godard com o cinema americano corresponde à da narração com os personagens.

Odile vê um homem dormindo e, em off, Arthur explica que se pensarmos que ele é um miserável, teremos pena dele, se pensarmos que carrega uma bomba, pensaremos que é um terrorista. A ambiguidade da imagem restabelece seu mistério, revelando uma fissura angustiante entre imagem e verdade: Godard não pode dizer nada a respeito desse homem, apenas assumir sua existência, e a fragilidade da imagem à montagem vertical, efeito que Kuleshov já transformara em teoria.

Há também uma outra profunda fissura, entre o exterior e o interior dos personagens. Os personagens são feitos de cacos de cultura, se comunicam com certa dificuldade e desencontros, mas, mesmo descontínuos, eles vivem, e alcançam unidade, sentido quando correm. E correm o filme inteiro. A vida interior – marcada como sensível aos climas mais sutis pela voz over – contradiz com o que exteriorizam nas relações de troca com o mundo ao redor.

No que se refere à vida interior dos personagens temos as passagens na voz over que nos remetem a um mundo espiritual. No metrô, ao montar em sequência imagens documentais de pobreza amplificando os efeitos da locução, Godard sugere que existe permeabilidade entre esta vida interior – pré-elaborada - e a vida consciente que aponta para a dimensão mais ampla e coletiva da angústia de Odile, justamente no espaço moderno do coletivo, o metrô: “sou como todos vocês”, diz a canção. É a distância sutil entre a canção sem aparente compromisso e uma letra que nos avisa que de tempo em tempo “a terra treme”. A narração treme de fato, e faz parecer que tudo que a precede é banal, no intervalo em que Anna Karina nota a câmera interpelar o espectador.

Nos seus filmes dos anos 60, Godard identificou o nascimento de um pensamento (outros diriam consciência) nos personagens (seja tragicômica, romântica, marxista, de *Acosado a Pierrot*, passando por *Alphaville*) com fissuras instantâneas da narração, parênteses em que a narração articula voz e montagem, ficção e documentário, a consciência dos materiais, som e imagem, que articulados ou divorciados superam o dilema entre montagem e duração, rumo a um cinema de pensamento.

A cena de revelação desta subjetividade em estado de pensamento e de graça recebe ecos de *Uma mulher é uma mulher*, quando Angéla olha para a câmera e se apresenta como

a garota que só diz sim. Tem também função parecida com a cena em que a voz de Angéla se sobrepõe a de imagens documentais de velhos nas ruas, passando frio no mesmo filme. Em *Acochado*, a fuga ao cinema, sob a poesia de Aragon. Em *Alphaville*, na descoberta do amor de Natascha, ou em *Viver a Vida*, quando *Nana* se apaixona por um rapaz sob as palavras de Edgar Allan Poe.

No início Arthur lembrava a Franz que podiam dizer o que pensavam pois “viviam numa República” (que na tradução das legendas em inglês da fita VHS, aparece como “it’s a free country!”). A inserção da placa “LIBERTÉ” responde à assertiva de Arthur, de forma irônica, ele que está cada vez mais perto da morte, em meio à tristeza fantasmagórica do metrô parisiense. Quem se liberta na cena é Odile, e o filme não é senão a sua passagem a uma emancipação e sobrevivência para novas e instigantes aventuras do corpo e do pensamento. Arthur encarna o convite à aventura, mas tem a autoridade necessária para driblar as hesitações dela e de Franz ao longo de todo o filme. É o homem do plano, dos cálculos e dos acertos de contas, de uma coragem trágica. Fustigada pela intuição da dimensão maior de sua angústia, Odile parece preparada para trair sua aventura policial e ir além dela. A cena termina justamente com Odile na cama, nos braços de Arthur, finalmente entregue a seu destino, sem temores, apta a compreender a dimensão física da aventura e dos desejos, já que casar significa “entregar os braços e as pernas para alguém” (por certo, as pernas e ombros que os críticos *dos Cahiers* admiravam nas atrizes americanas).

A dimensão documental da cena

Gordard admirava Jean Rouch por ser um documentarista interessado na ficção. Descrita acima, a sequência de *Bande à part* restabelece alguns dos procedimentos que, desenvolvidos em filmes precedentes, nos apontam a um “estilo Godard”. A síntese mais genérica deste estilo é a de que Godard filma um enredo ficcional (o plano de roubo) à maneira documental e antropológica. No entanto, existem muitos documentários que narrativamente podem obedecer aos preceitos clássicos de continuidade e transparência artificialmente construída. Mais precisamente, Godard filma à moda do cinema-verdade de Rouch, utilizando câmera leve, vários modos de luz natural, induzindo os atores a diferentes níveis de realidade de interpretação, incorporando o acaso na filmagem, partindo

da independência entre direção e roteiro, som e imagem. Se documentário e ficção têm diferentes níveis de organização dos eventos, de explicitação de lacunas e acidentes, é porque são formas de narração, e nisso se aproximam. Qualquer documentário a rigor só se estabelece na premissa de que existe uma distância entre sujeito e objeto. Se o narrador assim desejar, tal distância pode ser elidida, ou mesmo alcançar a identificação com seu objeto. As marcas do narrador aparecem, se explicitam, em parte como reação, porque o objeto documentado se faz sentir como autônomo, opaco, ou mesmo ilegível, rompendo a solidez clássica da “esfera” entre narrador e narrado. O objeto do documentário resiste em tese ao narrador, impõe suas formas. E o narrador pode ou não ser discreto, pode ou não reagir, conforme o projeto em questão.

Mais do que citar o universo documental como estilema, Godard trouxe para si uma problemática do documentário, um universo de questões ligadas ao documentarista, assim como mais tarde seriam os “problemas da pintura”, que passariam a lhe interessar.

No entanto, o objeto do documentarista Godard é o cinema. E como cinema, tal objeto inspira o desafio de ser documentado através de algum conflito, este que os jovens turcos perceberam nos diretores da série B e nos talentos como Hawks: a luta da *mise-en-scène* contra a pobreza da produção e os limites do roteiro.

À espera do roubo

No dia seguinte, Arthur se despede de Odile. Voz over faz menção ao rosto enigmático da moça que se despede detrás do vidro do TAXI, afirmando que Arthur desconhece que ela está mais interessada em eventos do que em homens.

Em casa, Arthur é interrogado pelos vizinhos e, como uma criança, apanha do tio, que já esteve em combate. Voz over diz que então Arthur fez um acordo com tio, prometendo entregar a ele todo o dinheiro, traindo assim os dois comparsas. Arthur entra na cozinha de sua casa e brinca com o tambor de um revólver, enquanto ao fundo vemos uma caixa de OMO sobre a laje.

Chegado o dia do roubo. Arthur vai buscar Franz, que joga basquete. Os dois correm até o carro. Estacionam no curso de inglês. Franz procura Odile no curso. Ao encontrá-la na escada de incêndio, os dois descem para um beco vazio, poluído visualmente

por cartazes e publicidades. Franz comenta possibilidade de fugirem para a América do Sul, depois de tudo. Voz over faz menção ao desejo por Odile, a sensação de seu perfume e perturbação de sua presença para Franz. Ele então narra uma história de Jack London para a câmera, em plano médio.

(Nestas cenas vemos a conjugação clássica entre brincadeira, rosto feminino e desejo por narrativa).

Plano Geral: Franz e Odile entram no conversível com Arthur ao volante. Sequência de planos gerais em diversas partes de Paris: no rio Sena, param numa banca de revistas e compram uma novela da série B. Franz narra uma gag da *série noire*. Voz over comenta que até a hora do roubo, os três não sabem o que fazer. Para matar o tempo, a voz explica, decidem bater o recorde de corrida dentro do museu Louvre. Corta. Os três correm pelo Louvre (numa imagem parecida da corrida à três de *Jules e Jim*, de Truffaut). Um segurança tenta os impedir, enquanto a câmera os acompanha em pan e se detém de repente num quadro do museu (como as pans de *Acossado*, que se detinham em cartazes de filmes anunciando o fim trágico).

O conversível atravessa o Rio Sena.

No depósito, novamente, Odile, Arthur e Franz fazem últimos acertos, na lama, em meio a roldanas gigantes e outras carcaças industriais, cujo efeito é diminuir o tamanho dos personagens. Arthur avisa a Odile que ela ficará alguns dias na casa, no caso do velho Stolz chamar a polícia. Odile reluta, mas como sempre aceita as ordens de Arthur, o líder do bando, a quem entrega as meias pretas para o roubo. Enquanto tira as meias, os dois observam as pernas nuas da moça. Ela vai embora para a casa, e os dois percorrem o caminho inverso, atravessando o riacho.

Primeira tentativa frustrada

Odile recebe Arthur e Franz, com meias pretas nos rostos. Ela avisa que houve um imprevisto: a porta de Madame Victoire está trancada. Os três discutem, Arthur ameaça Odile. Ela tem a idéia de pegar a escada para que os dois entrem pela janela. Plano sequência, geral: enquanto Odile cuida do cão, no jardim, os dois comparsas levantam a enorme escada. Leva tempo até que os dois subam e verifiquem que a janela também está

trancada. Arthur fica bravo e bate em Odile. Franz a defende e diz a Arthur para jamais tocar de novo em Odile. Ela sai correndo para os fundos. Lá, Arthur avisa que voltarão no dia seguinte

Segunda tentativa frustrada

A câmera faz uma pan da cidade para o rosto de Odile, na varanda, à espera. Chega o conversível roncando o motor. Arthur coloca um adesivo de TV no carro. “Dá para entrar em qualquer lugar assim”. Arthur e Franz são detidos por Odile que diz que a casa tem agora novas trancas, e que Madame Victoria e o velho Stolz estão desconfiados. Arthur entra contra a vontade de Odile e começa o assalto. Madame Victoria é amarrada, amordaçada e trancada no armário da sala. Odile chora e Arthur dá um safanão na moça. Na confusão, Franz aproveita para protegê-la e perguntar por que ela não o ama. Com razão, ela diz que não é hora pra isso. Arthur acha só um monte de notas na casa. Franz, a mando do líder, acha mais dinheiro no congelador. Mas ainda é pouco, longe do que Odile tinha prometido.

Enquanto isso, plano curto do tio de Arthur saindo de casa.

Na mansão, decidem perguntar onde está o dinheiro a Madame Victoria, mas descobrem que ela morreu sem ar dentro do armário. Odile se desespera, e sai com os dois para o jardim da casa. Ali, Arthur percebe algo na casa de cachorro e diz para os dois irem na frente que ele irá depois.

No carro, andando na Freeway, a voz over explica que Franz teve um mau pressentimento e, contra as súplicas de Odile, decide dar meia volta. Param o carro na frente da mansão e chegam para ver o tio de Arthur chamá-lo de “garoto idiota”. O tio está armado e começa a dar vários tiros seguidos no sobrinho. Mesmo baleado, Arthur vem andando na sua direção firmemente, também com o revólver apontado, mas sem atirar. O tio descarrega todas as balas em Arthur, que, por fim, revida e atira no tio. Os dois caem na lama. O dinheiro fica espalhado na entrada da casa.

Odile e Franz tentam se aproximar de Arthur, mas chega Stolz no carro, que corre para o dinheiro e junta-o do chão, subindo até a casa. Em plano geral, antes do corte, ainda temos tempo de ver Madame Victoire abrindo a porta da casa para Stolz.

Na Avenida

Odile tapa os olhos de Franz, enquanto ele dirige. Ele reage. Os dois discutem o rumo a partir daquele momento. Norte ou sul? Odile tira no sorte: sul. Franz abraça Odile, indefesa e livre a partir dali.

Imagens de Paris à noite.

No Navio

Franz e Odile falam sobre o próximo destino, o Brasil. Franz pergunta no que ela pensa. Odile responde que nele, obviamente, e que as mulheres pensam nos homens como os homens pensam nas mulheres: braços, boca, peito, pernas. Odile está com o “medidor de amor” em mãos, e pede para Franz segurar numa das pontas. Franz segura, e a tinta se desloca para a ponta do amor. Sinal de que ele a ama.

Plano geral no navio.

Plano de um mapa mundi, com a América do Sul no centro. A voz over avisa que a história terminou e que a próxima aventura de Odile e Franz nos países quentes será narrada em Cinemascope e Technicolor.

FIM.

Defasagens no tempo do banal-profundo

Todas as cenas que se desenrolam no dia do roubo entram definitivamente numa dinâmica de enredo, do primado da ação. Trata-se agora de fazer o assalto, e a única espera é ritual: pois, para Arthur, é importante roubar de noite, como nos livros da Série B.

Novamente Godard recupera do filme noir o sentido de fatalismo, que costuma permear os filmes do ciclo nos minutos finais. Mas aqui, o fatalismo é atravessado por uma tonalidade tragicômica. No desenlace, uma ação leva necessariamente a outra, a unidade se faz sentir com mais firmeza, mas tudo encenado sem mais levar em conta a vida interior

dos personagens. Se no começo, tudo era possível, e no desenvolvimento certos acontecimentos são prováveis, como escreve Seymour Chatman⁹⁷; no desenlace, tudo é necessário. Possível, provável, necessário. É pela última determinação que, no filme noir, em especial, o afunilamento é identificado com idéia de morte de personagem e morte da narrativa. Em filmes como *High Sierra* (Walsh) e *You only live once* (Lang), fica patente a idéia de que os protagonistas estão à mercê dos acontecimentos e não o contrário.

Como em *Acochado*, a narração de *Band à part* passa a dar sinais que antecipam o fim do bando. No momento em que correm no Louvre, a pan que os acompanha permanece num quadro que, apesar da difícil identificação, apresenta dois homens em duelo. Quando o conversível aparece depois, na beira do canal, numa panorâmica que os acompanha, o quadro pára por um instante no meio do movimento, mostrando a casa que os aguarda.

Além dos sinais de uma câmera autônoma que cria o suspense à moda de Hitchcock, os planos são longos e distantes. A autonomia não está apenas à serviço do suspense mas à sugestão de descompassos entre o movimento dos personagens e o movimento da câmera, o tempo da ação e o tempo do plano. Esta dualidade de temporalidades seria impensável nos termos de Andre Bazin.

A cena do assalto dentro da casa é feita em poucos planos-sequências, com um trabalho sofisticado mas sutil de leves reenquadramentos. A cena em que Franz e Arthur levantam a pesada escada demora quase um minuto. A câmera permanece distante como no primeiro plano geral da mansão, bem no começo do filme, em que observando-a de longe, Arthur e Franz cobiçavam atravessar o canal, saltar o mar da morte que os separa do dinheiro e do conforto de Madame Victoire.

Metaforicamente, a câmera está onde sempre esteve ao longo da narrativa de *Band à part*, do “lado de cá do canal”, perto dos marginais e despossuídos, de suas formas misteriosas, simples e diretas de desejar, seduzir, agir e transformar, ou seja, desse banal-profundo a que se referia a canção. Arthur e Franz se afastam até essa cômica falta de distinção nesta cena final, onde o plano geral favorece a comédia de erros (à moda de Buster Keaton e Irmãos Marx). Ao acreditarem que Madame Victoire está morta é o excesso de credulidade no olhar, que gera novamente a comédia de erros.

⁹⁷ CHATMAN, Seymour. *Story and Discours: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University, p. 55

A câmera não toma partido da determinação de Arthur, nem do romantismo de Franz, nem do nervosismo de Odile. Ao contrário, é o adensamento da ação no filme, o enredo ganhando relevo, que tornam sensível a monotonia de um tempo discreto, morto e dominador, insensível diante de personagens que se perdem ou encontram a morte, incapaz de aderir ao ritmo dos acontecimentos.

Comicamente inerte, Franz pergunta a Odile se ela o ama, em meio ao segundo assalto. Os erros dos mandos e desmandos de Arthur favorecem Franz na disputa, ele que nunca desistira. Mais ainda: o tempo da decupagem favorece o lapso romântico de Franz. A pergunta de Franz é chave na cena, imbuída que está dessa temporalidade.

Quando Franz e Odile dão meia volta na freeway, a câmera os observa distante. Quando correm de volta em direção à casa, segundo o pressentimento fatal de Franz, a panorâmica faz um movimento lento que permanece assim, mesmo depois que eles os ultrapassam. O descompasso entre a temporalidade da câmera e dos personagens reforça a resistência do mundo aos sonhos dos três. Vem então à tona a discrepância abismal entre a permeabilidade dos três jovens ao amor e ao sonho, diante de uma mortal imobilidade do mundo. Seria a imobilidade do estilo um comentário sobre imobilidade da história, diante da ação dos três jovens? A dissonância entre os sentimentos dos personagens e a dinâmica do mundo é também da relação que Godard tem com a adaptação literária. Se referindo à *O Desprezo*, disse em artigo que “A novela de Moravia é boa, vulgar para uma viagem de trem, cheia de sentimentos clássicos e antiquados apesar da modernidade da situação. Mas é a partir desse tipo de novela que poderemos fazer os melhores filmes.”⁹⁸

A narração clássica com sua cifrada estrutura de afunilamento, dentro de que os personagens se vêem às vezes como títeres, funciona como metáfora para a força onipresente de uma temporalidade irreversível, que se faz sentir, e que tem correspondência no cenários da modernização, inertes e seguindo sua marcha. A engrenagem narrativa do cinema se identifica então com a engrenagem indiferente dos espaços, carcaças de fábrica, carros à caminho, e mansões. Todos cenários “do lado de lá do canal”, onde sente-se “o gosto de sangue no ar” no meio de que circulam os personagens.

Quando correm no Louvre, são eles próprios a encarnação de uma forma clássica perambulando sem alento dentro de um outro museu: o do cinema. O canal, imagem

⁹⁸ GODARD, Jean-Luc. In *Godard on Godard*, op. cit, p. 200.

emblemática com que o filme começa e termina, e que separa cidade e subúrbio, coloca a riqueza de Madame Victoire *à part*. Ganha então feição elucidativa idéia de “mar morto”, que a voz over dizia no começo do filme: as passagens estão cerradas entre dois mundos, não há mais a permeabilidade prometida, corram eles para onde for e o quanto quiserem, pois a mobilidade social do cinema clássico, o *twist*, que como gestus social do cinema americano condensou uma era de crença nessa mobilidade, não é mais crível a não ser nas defasagens de tempo que Godard sublinha, a não ser dentro de um museu como o Louvre.

Nesse sentido, o filme de Godard mostra o impulso de liberdade e mobilidade social que estavam implícitos na “sabedoria residual do gestus” do cinema americano circulando num mundo que já não responde a ele, e logo não lhe garante futuro no cinema, a não ser como propaganda e mentira.

Após a elegia do sonhos anglo-saxão, da infância anárquica dos *enfant terribles* como Truffaut e Jean Vigo, correndo e lutando contra um tempo que já não os favorece, os gestos e situações de *Bande à part* se deslocam, neste fim de filme, dentro de um cinema que já não pode lhes dar esperança nem grandeza, pois estão desde entrada desmentidos pelo tempo do estilo, que no filme é o tempo da história, história do cinema, história da Europa imersa na ploriferação de imagens do mundo do consumo. Não à toa, Franz narra Jack London para a câmera na frente de um beco sujo com cartazes publicitários: é a dimensão London, Melville e Conrad do cinema americano que a narração recupera, só para melhor assinalar seu anacronismo.

Disso decorre um descompasso formal, chave em *Band à part*, entre a marcha dos impulsos, planos, atos, decisões, e, de outro lado, a inércia, falta de reação, indiferença de instâncias que pertencem ao estilo e ao espaço off (como Stloz, que só aparece no fim), um espaço que não deixa de ser off ao mundo social do bando *outsider*. O gesto subversivo dos personagens não é acompanhado pela dinâmica das circunstâncias, cujo tempo parece zombar de seus equívocos e ingênuas pretensões.

Num certo sentido, Godard começa então a fazer o percurso das desilusões que marcaram o cinema moderno no meio dos anos 60, quando ficaria claro a alguns cineastas (aqueles empenhados em pensar a ordem do dia) que já havia um certo descompasso entre as expectativas formais dos primeiros filmes, como *Uma mulher é uma mulher*, e a marcha do mundo cada vez mais imerso no capitalismo tardio, e do público que não se libertava do

ilusionismo como queria Bazin. No entanto, um mundo povoado pelas formas clássicas, agora como mentiras de guerra e da televisão. Daí a ironia, da aventura prometida em technicolor nos países quentes, como se o houvesse retorno possível ao verão colorido do classicismo para o ingênuo e romântico casal.

O filme se passa todo em dias nublados, melancólicos, com a imagem arranhada pelos galhos de árvores secas. Em muitas imagens, o escuro dos prédios, do canal, da sujeira se mistura com a dos galhos, formando uma só teia. A fumaça das fábricas de subúrbio (as mesmas que estavam sem emprego no começo do filme) se mistura com a das nuvens. Como se a história do cinema clássico americano terminasse em Paris, nessa particular estação de ano. Essa “lenda dourada” (como dizia Serge Daney) chegaria então ao seu outono, na consciência do cineasta que melhor o compreendeu e o amou, e a imagem de um conversível perambulando em Paris num dia nublado pode ser sua imagem síntese.

Orfandade e origens do “amigo americano”

Os filmes da primeira fase de Godard, entre 1959-1964, parecem definir a relação do cineasta com o cinema clássico americano como dinâmica e permeável, transformada filme a filme, no itinerário e *Acossado a Bande à Part*.

A relação se mostra não apenas intensa mas contraditória e enigmática. Sua permanência até aqui como traço indelével da obra não se sustentou apenas como homenagem ao “continente perdido” do cinema clássico. Se assim fosse, a relação estaria condenada a repetir-se, ou variar conforme o panteão de Godard palpitasse a partir da memória e do gosto pessoal por esse ou por aquele cineasta americano.

A suspeita de que o “amigo americano” desempenhou um papel menos intertextual na obra de Godard, abre caminho para a compreensão de sua inserção enquanto objeto da crítica (uma mitologia, como em Roland Barthes), a dimensão mito do cinema clássico que Godard não pôde ignorar interessado que era na imersão francesa na sociedade de consumo. Seus personagens influenciados pelo sonho do musical ou pelas corridas de Indianápolis traduzem também o encontro da cultura francesa com os produtos americanos.

Mas é sobretudo na dimensão de forma constituída que o cinema clássico deve então a sua durabilidade na pauta do cineasta. Godard dizia que em cada gesto dos

personagens americanos reluzia uma oculta sabedoria. Por sua vez, Barthes dizia que a forma artística traz um conteúdo histórico sedimentado. Como insistia Serge Daney, a *nouvelle vague* foi de uma geração de órfãos, de filhos “traídos” pelo fantasma do colaboracionismo da geração anterior, somado a um sentimento de rejeição que Truffaut talvez tenha tão bem expresso na cena auto-biográfica em que o então menino Antoine Doinel vê sua mãe na rua aos beijos com um desconhecido.

A relação de admiração com a Itália saída da guerra, espécie de purgatório que a França não teria passado com a mesma integridade, tem no neo-realismo “a mãe simbólica” italiana, a que se refere Serge Daney. Essa mãe encontra um pai simbólico no cinema americano, o Gary Cooper que inspirava nos cinéfilos “o desejo de deixar-se raptar”⁹⁹.

O neo-realismo repõe o homem no centro do quadro, destitui o rosto do homem da persona hollywoodiana, devolve à locação a sua dimensão ontológica, refaz de forma convincente um pacto entre espectadores e imagens que se perdera nas mentiras de guerra, na publicidade e na megalomania do espetáculo. O cinema americano, por sua vez, feito em estúdios, sem documentar sua especificidade histórica, teve as condições históricas de dar a cada gesto dos atores essa estranha sabedoria formal e residual.. Em sua simplicidade e economia de meios, alcançou uma sofisticação e inventou suas formas, bom lembrar, à serviço da continuidade, dos jogos psicológicos de identificação, do dispositivo enquanto comércio. Mas a história do cinema clássico é também de seu progresso técnico. Deslocado de sua atualidade e de seu país de origem, filmes têm seus significados transformados e atenuados, e uma forma pode ficar mais visível. Em seu artigo “Defesa e ilustração da decupagem clássica”, Godard cita Fanelón para justificar a percepção de que o cinema clássico teria elementos artísticos nos mais simples e corriqueiros planos, e não na exceção baziniana da profundidade de campo: “paradoxalmente, o close up mais simples é o mais expressivo (...) um sublime tão familiar que cada um estará tentado a crer que o descobriu facilmente, mas só poucos o descobrirão”¹⁰⁰. Filmes americanos vistos em enxurrada no pós-guerra deram ao “familiar” uma expressiva medida de estranhamento.

⁹⁹ DANEY, Serge. *Perseverancia*. Buenos Aires: El Amante, 1998, p. 77.

¹⁰⁰ GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*, op. cit, p. 26

Pierrot le fou

Realizado em 1964, 5 anos depois de *Acossado*, momento em que Godard já era um dos cineastas mais conhecidos do mundo, *Pierrot le fou* constrói seu estilo a partir de um número mais amplo de referências culturais e, nelas se apoiando, busca uma particularidade narrativa que *Acossado*, em seu esforço duplo e contraditório, acabava mais por sugerir na montagem do que esboçar continuamente na *mise-en-scène*.

Em *Pierrot le fou* há uma troca de sinais que, ao observarmos o conjunto da obra de Godard, explicita um movimento maior do cineasta para uma esfera de debates mais ampla, trazendo para seu campo de reflexão a literatura, a pintura e a música. Privilegiando a produção cultural da modernidade como foco de interesse, Godard passa a interrogar a natureza da encenação cinematográfica, do ato criativo e do próprio cineasta, tendo sempre como referencial as outras artes (Auguste Renoir, James Joyce) ou a própria história do cinema.

A obra crítica de Godard nos dá, como já vimos, alguma medida de sua visão do cinema americano e de seu projeto enquanto realizador. A história do intelectual Ferdinand (interpretado por Jean-Paul Belmondo), que abandona a vida burguesa e o casamento com a filha de um grande empresário italiano, no desejo de escapar com a bela Marianne para um refúgio bucólico não parece original, ainda mais se temos a cultura francesa como solo. O final trágico do casal, propiciado pelo jogo de intrigas e pela traição de Marianne, também nos soa familiar. No entanto, estes clichês da sensibilidade romântica perdem sua relativa banalidade ao serem inseridos no torvelinho de idéias e imagens que Godard provoca, e de fato acabam por se tornarem artefatos grotescos numa encenação que permite, por exemplo, que o herói atravesse a floresta de sua liberdade vestido de terno, gravata e mocassins cheios de lama, acompanhado de sua amada Marianne a carregar displicentemente um urso de pelúcia. Assim, o filme nunca se permite a verossimelhança, mesmo trabalhando com o romance e com o cinema americano, cânones do realismo no século XIX e XX, respectivamente.

Cinema e pintura.

As primeiras imagens de *Pierrot le fou*, possuem, tal como em *Acosado*, uma importância decisiva. Novamente temos uma personagem com sua consciência em crise e com ansiedade existencial. Os créditos iniciais aparecem numa composição em mosaico. As cores das letras que formam os créditos são as cores do technicolor. Desta forma, anunciam uma das questões centrais do cinema de Godard nesse momento: a linguagem como construção e como representação do mundo. A obsessão com a natureza da palavra também será, na obra de Godard, uma obsessão com a natureza da imagem. Nos anagramas do diário de Ferdinand que aparecerá mais tarde no filme (para as palavras) e nos recursos anti-ilusionistas (para o cinema), perceberemos as ferramentas que possibilitam a discussão e desconstrução de linguagem de *Pierrot le fou*.

Godard se aproxima da crise sartreana expressada emblematicamente em *A Náusea*: “a revelação central do malogro do ajuste entre linguagem e a realidade surge no instante crucial do romance-diário, em que é descoberto o significado dessa náusea estranha e não diagnosticada, que é o estímulo perturbador para o qual escrever o diário é a resposta de um indivíduo essencialmente literário.”¹⁰¹

Sobre as primeiras imagens de um jogo de tênis e do próprio Ferdinand numa livraria, ouvimos a voz de Jean-Paul Belmondo, acentuando Ferdinand como uma variação da mesma angústia de Michel Poiccard).

A fala inicial de Ferdinand cita um trecho de Élie Faure sobre o pintor Diego Velasquez e sua capacidade de pintar o espaço entre as coisas, mais do que as coisas, e o indefinido, as cores, os reflexos. Uma imagem noturna invade a tela, com os reflexos noturnos de uma cidade indistinta sobre as águas de um lago. Voz over e imagem são aqui cúmplices de um mesmo desejo, de uma mesma inspiração, quando vemos Ferdinand lendo Faure numa banheira nesse início de filme. A subjetividade dilacerada de Ferdinand é, de entrada, sugerida pela fragmentação da própria narrativa.

Como Ferdinand é um intelectual que forja suas dúvidas a partir do mundo da “alta cultura”, e rejeita intelectualmente sua condição social de burguês parisiense, sua consciência galopa dilacerada e isso nota-se nas imagens, que contrapõe a beleza da paisagem noturna aos planos monocromáticos da festa, onde irá obrigado por sua esposa. Irá para fazer contatos e manter, no nível aparências, a estabilidade conjugal. Enquanto

¹⁰¹ DANTO, Arthur C., *As Idéias de Sartre*. São Paulo: Cultrix, 1975, p.12

Ferdinand pensa em Velasquez, sua esposa maldiz Nicholas Ray. Cinema e pintura tornam-se cúmplices de um mesmo abandono e de uma mesma resistência, contra “um mundo cada vez mais embrutecido”, nas palavras de Ferdinand. Sua esposa explica as opções de *lingerie* enquanto Ferdinand as abomina ironicamente, classificando a nova sociedade dos anos 60 de “civilização do traseiro”. Esta crise, a vemos no domínio da narrativa e através dos atributos da subjetiva indireta livre.

A entrada de Marianne no filme é o convite concreto à fuga e à liberdade que, para Ferdinand, apareciam como revoltas imaginárias e cíclicas de tédio. Os dois fogem juntos. O casal recomeça uma relação interrompida. A utopia, em Godard, é sempre um reencontro com o passado. A partir da fuga, Marianne se faz presente numa voz narrativa, coexistindo ao lado de Ferdinand, permitindo que seu imaginário determine uma nova pauta de imagens e sons, na medida em que o rosto feminino para Godard permanece em *Pierrot* acarretando as dúvidas e as inquietações que o filme noir traduzia tão bem nos rostos de Veronica Lake e Ava Gardner: o enigma mobilizador do risco e da paixão, a interrogação que conquanto aproxima Ferdinand da poesia o afasta das circunstâncias pragmáticas e da normalidade cotidiana.

Após a exposição de paisagens naturais no universo da própria consciência a representar, neste início de filme, a utopia da resistência contra “o reino de doentes e anões”, o rosto de Anna Karinna é a paisagem que Ferdinand necessita para encontrar o rumo após a ruptura.

Tal como Michel Poiccard em 1959 de forma inconsciente, Ferdinand presente a própria morte. Mais tarde, durante a fuga de carro, duas vezes Ferdinand evocará a fatalidade: num momento, olha-se no espelho e diz que vê um homem que cairá num abismo a 100 quilômetros por hora; em outro, diz sentir o odor da morte ao redor.

A narrativa de *Pierrot Le Fou* tem início com uma citação em forma de texto sobre o pintor espanhol Diego Velasquez e terminará, na cena final, com uma citação de Rimbaud. E por todo o filme esta será a regra: um embate apaixonado e dilacerado entre a “alta cultura européia” e o gênero de massas, onde a utopia em jogo é uma possível conciliação entre ambos, uma possível renovação do cinema através da tensão entre as formas de sua própria história. No demais, a narrativa é também contaminada por esta ambição maior, fazendo das fontes culturais em jogo não meras citações, mas a

materialização plena do duelo comunicativo entre os dois amantes. Buscando nesse duelo de diálogos, imagens e sons, o que ele tem de construtivo para um cinema moderno, Godard divide seu narrador em dois, Marianne e Ferdinand, que irão, entre harmonias e desencontros, narrar sua história, da esperança inicial ao desespero das imagens finais.

Um cineasta no coração da crise de representação

Godard cultiva um movimento duplo: nostalgia por Hollywood e, paralelamente, um esforço em forjar um cinema submetido a suas próprias regras. Em *O Desprezo*, baseado em conto de Alberto Moravia, ao apresentar a trajetória do cineasta interpretado por Michel Piccoli e sua mulher (Brigitte Bardot), o tema era exatamente este. Mas a crise da representação clássica não aciona mecanicamente o que seria uma alternativa e, a cada filme realizado, Godard parece perceber que não pode prescindir da desconstrução do clássico, pois assim estaria fora da história do cinema, e incapaz de dar conta da “sociedade do espetáculo”, apogeu da sociedade de consumo, esta cada vez mais influenciada pelo cinema americano.

Pierrot é desta forma um momento conflitivo da obra de Godard e, ao mesmo tempo, um divisor de águas. A noção de revelação cara a Bazin retorna para Godard com novo sentido, pois, no caleidoscópio de formas de *Pierrot*, o único “real” possível é o que se encerra nos limites do ato documental do cinematográfico, o que revela sua natureza, sua presença técnica face os atores, a manipulação de um discurso na montagem. Poesia e política fundem-se aqui num leque de estilos descontínuos que dilaceram o classicismo em nome da ontologia do próprio ato cinematográfico.

Nesse sentido mesmo, o filme noir torna-se novamente foco de inspiração formal para Godard, pois mais do que nunca seu culto à dúvida e à interrogação, sua representação da subjetividade em crise, sua incredulidade na linguagem, e seu fatalismo pungente atraem o cineasta francês. Foi em seu momento histórico o gênero que também, por sua misoginia regular, mais explorou o rosto feminino como expressão da dúvida e do instável. No caso de *Pierrot*, o rosto feminino desempenha, como veremos, um papel central. É a fisionomia feminina e o universo ficcional a ela relacionado que aproximam definitivamente Godard e filme noir e, a um só tempo, Godard e André Bazin.

Partindo de um artigo de Godard em 1952, que relaciona a beleza do rosto feminino com o próprio cinema, Laura Mulvey acrescenta que “a dicotomia entre superfície e segredo, artifício e verdade, é paradoxal. A superfície artificial da beleza feminina pode dissimular uma essência que só pode ser desvendada para revelar melhor o perigo da *femme fatale*. Mas a superfície artificial da ilusão cinematográfica pode dissimular uma essência que pode ser desvendada para revelar a verdadeira beleza de sua materialidade e seu potencial para analisar a realidade política.”¹⁰²

Nesse sentido, como veremos, a presença de Anna Karina está, em *Pierrot*, ligada à possibilidade revelação do ato de filmar.

Estratégias de fuga: espacialização narrativa, abstração.

Quando o casal amanhece na casa de Marianne, os primeiros percalços de enredo vêm à tona. A moça está envolvida com terrorismo, mercado negro e anões (alusão godardiana ao que Faure se referia ao falar de Velasquez, denotando o quanto o próprio Godard se identificava com o pintor da noite e identificava a sociedade consumista e frívola com o “reino da mediocridade” do pintor). Mas o pintor Godard precisa (re)encontrar o indefinido, mesmo cercado de anões, doentes e reis degenerados.

O rosto feminino é chave para este reencontro com o mistério e o indefinido. Marianne canta para Ferdinand, enquanto este fuma um cigarro e a contempla. Ouvimos sobre o plano-sequência a música-tema do filme, que incide nos momentos em que a cumplicidade do casal torna-se suficientemente densa para que ambos avancem na perigosa aventura romântica. A música mescla um tema tipicamente wagneriano cíclico (estilo Tristão e Isolda, como Bernard Herrmann o interpretaria) e momentos de suspense (coerentes com a trama de espionagem e atmosfera de filme noir).

Ao lado da trilha musical, ouvimos em voz over um diálogo entre Ferdinand e Marianne, num tempo verbal indefinido. E, em paralelo, a própria situação que as imagens nos fornecem de forma hipoteticamente imediata. Tal como em *Sunset Boulevard* (Billy

¹⁰² MULVEY, Laura. “The Hole and the Zero: Godard’s Visions of Femininity”, in *Fetichism and Curiosity*, London: Indiana University Press, 1996, p. 77.

Wilder), esta narração pode advir do além “túmulo”, do presente, ou mesmo de um futuro indistinto - entre o tempo diegético e a morte.

Este será o paradigma da narração em voz over: permanecer atemporal, “pois não há referência para medir o passado do que vemos”¹⁰³. Antes do plano sequência, o diálogo em over corria sobre as imagens de quadros de Picasso, Modigliani e Renoir, inserções não diegéticas que correspondiam às vozes de Marianne e Ferdinand.

Godard elimina a cronologia temporal dos fatos (em *Ano Passado em Marienbad*) e, mais importante, trabalhar com o poder de evocação de imagens e sons. Este poder sugestivo ocorre, paradoxalmente, através da supressão de elementos-chave. Nesta cena de fuga, muitas informações permanecem ausentes.

O indefinido, “o ar de Velasquez”, para Godard, pode ser alcançado com cenas que dirigem a narrativa para a abstração. Susan Sontag percebe esta ambição de Godard ao compará-lo com Picasso e Stravinsky, no sentido de que “Godard amplamente aceitou a tarefa de representar ou corporificar idéias abstratas como nenhum outro cineasta fez antes (...) a seu modo, muito dos personagens de Godard falam de forma aforística para si mesmo ou engajam seus amigos nesses temas, como as diferenças entre esquerda e direita, o mistério da linguagem (...)”¹⁰⁴

Em artigo sobre Nicholas Ray ¹⁰⁵, Godard escreve que “*Amarga Vitória* é um filme anormal. Nós não nos interessamos pelos objetos, mas pelo que há entre os objetos e que por sua vez se tornam objeto. Nicholas Ray obriga você a ver como real aquilo que nós colheríamos como irreal, aquilo que não olharíamos sequer”¹⁰⁶

Sobre *Man of the West* (Anthony Mann, 1958), Godard é ainda mais claro em sua vontade de detectar na *mise-en-scène* a explicitação do aparato cinematográfico e, nesse sentido, de idéias abstratas: “Como o diretor de *O Nascimento de uma nação* dava a cada plano a impressão de inventar o cinema, cada plano de *O Homem do Oeste* dá a impressão que Anthony Mann reinventa o western (...) Ele reinventa. Eu digo reinventa mas dito de outra forma: mostra ao mesmo tempo que demonstrar, inova ao mesmo tempo que copia,

¹⁰³ BORDWELL, David, in *Narración en el cine de ficción*, p.320

¹⁰⁴ SONTAG, Susan, op. cit. p. 237

¹⁰⁵ O título original em inglês é *Bitter Victory* (Nicholas Ray, 1956)

¹⁰⁶ GODARD, Jean-Luc op. cit. p.61

crítica ao mesmo tempo que cria, em suma, *Homem do Oeste* é um curso e um discurso, a beleza das paisagens e a explicação dessa beleza, o mistério das armas de fogo e o segredo desse mistério, a arte e uma teoria da arte (...) de modo que no fim das contas se percebe claramente que *O Homem do Oeste* é uma admirável lição de cinema e de cinema moderno”¹⁰⁷

Filme noir: representação da subjetividade no cinema norte-americano.

Se por um lado as similaridades com o filme noir americano são relevantes para reconhecer que uma certa precedência não só existiu como foi fundamental na própria estruturação de *Pierrot le fou*, por outro, nos auxilia a revelar os aspectos propriamente distintos do filme de Godard. É preciso, então, fazer um breve retrospecto crítico em torno do filme noir como forma narrativa.

No período de 1941-57, com um uso abundante e orientado de flash-backs/voz over, câmeras subjetivas, subnarradores, o filme noir foi capaz de valorizar a voz/discurso de um certo tipo de subjetividade e discutir problemas na esfera da linguagem e na cultura americana como um todo, na medida em que a medula óssea de seu questionamento era o esgotamento do individualismo, pilar central da nação, numa sociedade em vias de massificação.

O impacto de tais formas narrativas numa cultura cinematográfica em vias de homogeneização, como era a norte-americana em meados de 1940, é significativo para compreendermos tanto as razoáveis e sensíveis mudanças no perfil dos filmes da década de 1950 em diante, no sentido de uma crise das formas de representar o sexo e a violência, quanto parcela das rupturas nas cinematografias nacionais emergentes no fim da década de 1950 e início de 60, em concomitância com o fim do ciclo noir.

O cinema noir insere no centro de sua dramaturgia a questão da subjetividade, como já dito, na esfera mais ampla da cultura, mas também nos próprios filmes, como forma de responder a uma massificação do ponto de vista no cinema, ao *public eye* do narrador do melodrama corriqueiro que herdou do teatro burguês do século XIX, dentre outras coisas, a

¹⁰⁷ GODARD, Jean-Luc, op. cit. p. 109-110.

forma de narrar, onde o *histoire* é oferecido ilusoriamente no lugar do *discours*¹⁰⁸. Nesse gênero dramaturgico, “já não há, de fato, nem sequer um narrador. Os acontecimentos se explicam como ocorrem na história. Ninguém fala, os acontecimentos parecem contar a si mesmos”.¹⁰⁹

Em 1941, quando o primeiro filme noir “oficial” é realizado, uma resposta à novela oitocentista melodramática já era visível há décadas na literatura, seja de forma embrionária no período do alto romantismo de Joseph Conrad, seja na literatura moderna de James Joyce e, nos EUA, John Dos Passos, entre outros. Como resposta ao melodrama, coube ao filme noir multiplicar as formas de transformar um relato verbal de um personagem em relato audiovisual. Assim, como ciclo da indústria americana, foi capaz de manter-se profícuo por quinze anos.

Andre Gaudreault e François Jost lembram que a história do cinema “é muito instrutiva a respeito das relações que mantêm certos subnarradores com a transaudiovisualização¹¹⁰ que se opera a partir de um relato verbal. Num filme como *La Sultane de L’amour*, quando a heroína relata como se encontrou com o sultão, olha diversas vezes ao vazio: temos a impressão de que ela vê as imagens que narra a seu servo(...); na primeira década do filme sonoro essa codificação visual ainda acompanhava o início dos relatos verbais (...) A narração verbal foi se dissociando de um modo progressivo da atitude do narrador em relação à visualização de seu relato.”¹¹¹

O relato dentro do filme se tornaria um mecanismo valioso para justificar sobressaltos, mudanças de fotografia e de ritmo. No cinema clássico, a subjetividade se torna então forma de dinamizar a intriga, ou, para alguns cineastas mais reflexivos (como Fritz Lang), forma de problematizar aspectos de linguagem.

Esse exercício embrionário e valioso da narração subjetivada no cinema clássico seria radicalizado no período áureo da época de estúdios, em filme de grande investimento

¹⁰⁸ *Histoire* no sentido que Émile Benveniste propõe em “Structures des relations de personne dans le verbe”, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 80-85. Benveniste designa como “histoire” um texto que borra todas as suas marcas de enunciação.

¹⁰⁹ Benveniste é citado em David Bordwell, in *La Narración en El Cine de Ficción*, p. 21.

¹¹⁰ Transaudiovisualização é um termo criado pelos dois autores franceses para definir a tradução de um relato verbal para um registro de sons e imagens.

¹¹¹ JOST, François e GAUDREULT, Andre, *El Relato Cinematográfico*, op.cit., p. 145.

(*Citizen Kane*, de Welles/1941 e *All About Eve*, de Mankiewicz/1950, são exemplos que promovem um desejo em afirmar um estilo e um discurso próprios através de personagens que narram).

Mas é o filme noir que irá radicalizar esta perspectiva, com seus heróis melancólicos que comentam a ação enquanto ela se desenrola. Não desejo reivindicar estas estratégias mais ambiciosas de subjetivação, como matriz única (ou central) do cinema moderno, mas como uma herança que poderá se tornar mais ou menos visível em trabalhos de alguns diretores modernos, como Godard.

A representação da subjetividade no cinema clássico implicou uma progressiva dissociação da personagem narradora (o subnarrador, explícito, intra-diegético) da história narrada por ela, expondo um movimento de valorização do narrado. No entanto, trata-se de uma valorização sob uma ótica nova, estilizada, que alguns chamariam apressadamente de “neo-expressionista”. Conseqüentemente, ela engendrou também uma necessidade de marcar o enunciador no enunciado, à medida em que o narrado tende a não aparecer mais através de suas formas vulgares (como o personagem que olha para o vazio enquanto começa a narrar “como se estivesse vendo o que narra”).

Jost e Gaudreault lembram que é possível uma colisão entre subnarradores, numa perspectiva quase dialógica. *Citizen Kane* é um filme em que já há diferenciação entre as formas de traduzir para sons e imagens relatos verbais entre os cinco depoimentos sobre o magnata americano. Será justamente no filme noir que a preocupação com este modo de narrar *em função de quem narra* irá aflorar. Podemos pensar na decupagem elíptica de *Lady of Shanghai*, na forma cíclica de *Out of the Past*, nas locações sinuosas e bizarras de *The Hitchhiker* (Lupino), ou na câmera subjetiva radical de *The Dark Passage*. Esta ploriferação de modos de narrar deixará seqüelas significativas, principalmente naqueles realizadores com a necessidade de forjar “o estilo” mais adequado ao perfil psicológico, social ou moral “de quem narra”.

Esta preocupação em marcar o narrado com as nódoas da personalidade de um personagem-narrador é a tônica em filmes modernos como *Terra em Transe* (Glauber Rocha/1967) onde o poeta e intelectual Paulo Martins dispõe-se a narrar no início do filme sua trajetória política em Eldorado. Tal como a imagem de Paulo Martins ‘a espera da morte no deserto a falar com Sara, sua interlocutura imaginária, o flash-back, ou projeção

do relato do poeta constrói-se através de “cortes bruscos, o som usualmente agressivo (...) coleciona momentos exasperantes, procura o excesso, exclui o relaxamento. Na tônica da subjetiva indireta livre, a narração sublinha uma atitude: seu estilo não é sinal de extravagância ou formalismo; é uma maneira de julgar o mundo e exercer a fala que considera adequada para tanto”.¹¹²

O interesse despertado nos diretores da *Nouvelle Vague* pelo cinema noir americano deve-se em muito ao fato de que o movimento francês percebeu no filme noir a articulação formal já avançada e desenvolvida para traduzir as vozes, idéias e psicologia dos instáveis heróis *hard-boiled* em imagens/som, rumo a um cinema de pensamento¹¹³. Susan Sontag, a propósito deste desejo moderno de dar conta das idéias, aponta que “...a consequência da desconsideração de Godard pelo cânone estético de ter um ponto de vista estável, é que ele dissolve a distinção entre primeira e terceira pessoa. Mas talvez seria mais acurado dizer que Godard propõe uma nova concepção de ponto de vista (...) em seus filmes recentes ele construiu uma presença narrativa, a do cineasta, que é o elemento estruturador central.”¹¹⁴

Se há um pólo organizador em Godard é importante ter claro que seu controle é menor e sua trajetória é descontínua e contraditória, a ponto de haver, sem dúvida, a presença de uma polifonia. No entanto, se o filme noir oferece mecanismos formais para a representação da subjetividade, é inegável que suas estratégias (às vezes excêntricas) desembocava numa outra espécie de dilema, beco sem saída de uma crise de representação. *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947), por exemplo, é um dos grandes momentos do filme noir, mas sua forma não deixa de ser mal resolvida dentro dos padrões clássicos. Quase todo filmado em câmera subjetiva, narra a trajetória do recém-fragido de uma penitenciária, Vincent Parry, que se embrenha pelas proximidades da prisão na primeira cena do filme. Ele consegue uma carona de um homem que o identifica. Acuado, conseguirá com a ajuda de uma bela jovem loira chegar à cidade de São Francisco e lá realizar uma cirurgia plástica: seu rosto é uma cárcere social que incentiva a paranóia

¹¹² XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 41.

¹¹³ Deleuze discute Godard em seu capítulo sobre cinema e pensamento, in *A Imagem-Tempo vol. II*, pp. 221-226, caracterizando a heterogeneidade dos filmes de Godard como ‘simuladora’ das categorias de pensamento.

aguda. Onde quer que vá poderá ser reconhecido e delatado por um policial à paisana ou por um pedestre apenas tentando cumprir seu dever de cidadão. No entanto a narração de *Dark Passage* é particular, pois até o momento da cirurgia realizada clandestinamente a narração ocorre através de uma câmera subjetiva durante cerca de 40 minutos de filme. Após a cirurgia, o filme ganha um aspecto convencional e equilibrado, terminando como uma simples história de amor com Lauren Bacall. Na primeira parte, porém, há identificação plena entre o que a instância narrativa nos dá a ver e o que Parry vê. A normalidade da vida americana da década de 1950 torna-se, vista por esta câmera, ameaça e perigo. O uso da câmera subjetiva transcende o uso circunstancial e pragmático dado a ela na orquestração de olhares do cinema clássico e caracteriza a idéia de uma identidade invisível em fuga, criando um senso de instabilidade causada pela ausência de um ponto de vista exterior ao personagem. E a possibilidade de uma iminente identificação pelo “olhar do outro” refere-se a uma reflexão em *Dark Passage* em torno da “impossibilidade de escapar da identidade (...) é especialmente através da forma da troca de olhares que *Dark Passage* desenvolve uma crucial relação entre o que se vê e identidade, sugerindo tanto a busca de liberdade e desejo de fuga por Parry quanto a força persistente de uma onipresença – de reconhecimento, captura e aprisionamento – do mundo em que ele se move (...)”¹¹⁵

Esta aposta num tipo de subjetividade que se restringe ao que se vê e ao que se *ouve* é sem dúvida sintoma histórico da ansiedade face à homogeneização da cultura norte-americana, com seus aspectos de paranóia política na esfera pública e doméstica.

No entanto, há casos ainda no domínio do filme noir (mais próximos do fim do ciclo, correspondendo a uma segunda fase, o que poderíamos designar de *alto noir*), onde a aposta na tradução de um relato verbal para uma narração constituída de sons e imagens ganha forma mais arrojada. Enquanto a reprodução da experiência do “ver e ouvir” dos heróis (caso de *Dark Passage* e de outros filmes que trabalharam com a câmera subjetiva) enfrentava os problemas de uma experiência que se quer contínua (problemas formais não resolvidos como em *Lady in the Lake*, de Robert Montgomery/1946). Nas narrativas de filmes como *The Lady from Shanghai*, *Kiss Me Deadly*, de Aldrich/1955, e *The Killers*, de

¹¹⁴ SONTAG, Susan. *A Susan Sontag Reader*, op. cit. p 240.

¹¹⁵ TELOTTE, J.P. *Voices in the Dark*, p. 123.

Robert Siodmak/1946, *tudo o que vemos é passado, ou um senso de passado* (caso de *Lady of Shanghai*). Ou, mesmo sem voz over, tudo é filtrado por um narrador implícito, uma narração contaminada pelo *private eye* do herói *hard-boiled*, no sentido sutil de *The Big Sleep* (de Howard Hawks/1946), onde o enigma é indecifrável tanto ao detetive Marlowe quanto ao espectador), e na intervenção plano a plano de *Kiss Me Deadly*, onde os jump-cuts, planos seqüências intermináveis, enquadramentos oblíquos, e faux-raccords constantes remetem a entrada do detetive Mike Hammer no coração de um apocalipse narrativo moderno, do qual, diga-se de passagem, não conseguirá sair.

Em *The Killers* (Robert Siodmak) por exemplo, baseado em conto de Hemingway, dois assassinos profissionais chegam a uma pequena cidadezinha interiorana dos EUA atrás de Swede. Um jovem percebe o objetivo da dupla e corre, por entre as casas, pulando cercas e pisando em jardins, para avisar Swede (Burt Lancaster) que estão à sua procura. Um plano seqüência dá conta da cena onde: o jovem corre pelo quintal da casa de Swede, entre numa das portas, a câmera recua e vemos que está posicionada dentro do quarto de Swede, onde vemos um corpo deitado na cama, e um rosto na escuridão. Ouvimos os passos do jovem nas escadas e vemos a porta do quarto, de repente, se abrir. O jovem avisa o homem que os assassinos estão chegando. Swede diz que os está esperando. O jovem diz que chamará ajuda. Swede pede que o deixe sozinho. O jovem pergunta por que estão atrás dele. Swede diz: "I did something wrong... once" (Eu fiz algo errado... certa vez...). O jovem desiste e vai embora. A câmera realiza um travelling in até o primeiro plano de Swede e vemos pela primeira vez o rosto nauseado de Burt Lancaster, que é a própria imagem da morte consentida de *Acossado* e *Pierrot le fou*. O herói não suporta a enigmática crise de culpa e rende-se.

Este filme noir de Siodmak seria refilmado por Don Siegel mais tarde (de forma curiosa no que se refere ao *casting*, pois, nele, Ronald Reagan, interpretando o *big boss*, manda matar Swede, representado por ninguém menos que um dos heróis de Godard, John Cassavetes). Os dois filmes são adaptações da novela de Hemingway. Nela, um homem consente o próprio assassinato. Motivado pela curiosidade de um acontecimento único, o assassino investiga a vida do homem e descobre que ele fora vítima de tramas envolvendo dinheiro, mas principalmente a manipulação de uma mulher interesseira, que o traiu no

momento em que supostamente deveriam fugir juntos. A expressão de renúncia de Cassavetes neste filme é muito próxima a de Belmondo em *Pierrot*.

Assim como o plano da morte de Swede em *The Killers* e diversos outros que Welles fez em *Citizen Kane* e *The Lady from Shanghai*, o plano sequência de Godard no apartamento de Marianne Renoir, antes da fuga do casal, trabalha com os jogos cênicos entre o que ocorre dentro de quadro e no espaço off. Siodmak trabalhava com uma tensão entre plano-sequência e as informações ausentes (o rosto de Lancaster), de modo que acaba por fazer um representação aguda do fatalismo.

No plano-sequência de *Pierrot le fou*, no apartamento de Marianne, Godard faz do espaço off um circuito de informações autônomo e enigmático até o fim do filme, pois situações dramáticas (como o encontro de Frank e Marianne) duram poucos segundos, enquanto a verossimelhança clássica exigiria mais que isso. Fazendo elipses dentro do plano-sequência, Godard ainda acentua a tensão entre presença e ausência tal como Robert Siodmak, em *The Killers*.

Neste sentido, o filme noir cumpre novamente o papel de ciclo inspirador, na medida em que um de seus grandes atributos foi o da alusão narrativa, do uso ostensivo do espaço off, e construção da abstração com imagens e sons.

Após a fuga: Marianne x Ferdinand.

Automóvel, gênero e fisionomia.

Após o embate com os anões terroristas, Marianne e Ferdinand partem juntos para o embate sempre mais complexo em Godard: o da relação amorosa. Um embate de outra natureza, é claro, sem perseguições e tropeços, mas com o mesmo sentido de fatalidade e esgotamento do filme noir.

Num primeiro momento, cruzam a França com um carro roubado. Depois o abandonam, atravessando a pé rios e florestas. Conseguem dinheiro contando histórias a turistas e viajantes. Roubam outro carro e partem rumo a uma ilha.

Nessa parte “insular” do filme, os dois personagens definem, como em *Acosado*, imaginários opostos, éticos e estéticos. Ferdinand tenta narrar momentos da história da

humanidade para conseguir dinheiro de transeuntes, Marianne imita Harold e Larry para se livrar-se de um frentista que quer chamar a polícia.

O rosto de Anna Karina inspirou a fuga, com no clássico noir *Gun Crazy*, onde a mulher tem vocação para o risco. Mas, em *Pierrot*, ela é também a razão de ser do fluxo de pensamentos de Ferdinand, pelo modo que a sussurrante narração a dois, a partir desse momento, passa a ter algo de comunicação e dependência, diálogo e embate. Como Marianne traz consigo um referencial do cinema de gênero, seja por olhares sedutores e convidativos para aventura, seja por seu desprendimento nos momentos que canta e luta contra opositores, *Pierrot le fou* passa a operar com alguns gêneros americanos como estilos da narração.

Os diálogos a dois em automóveis sempre cumpriram no ciclo noir um momento privilegiado para anunciar assassinatos, renunciar à vida doméstica, planejar fugas e cobrar antigos compromissos. O automóvel, como refúgio solitário e em constante movimento na noite americana, é em *Pierrot* retomado como cenário de uma relação que percorrerá os típicos e tortuosos caminhos desse cinema.

Tal como em *Acochado e Bande à Part*, o conversível, em *Pierrot le fou*, é ao mesmo tempo ferramenta de fuga e de auto-aniquilação, sonho de consumo e emblema fatal do capitalismo. O filme noir também tratava o carro como símbolo de liberdade, e às vezes, signo corruptor, como em *Angel Face*, onde a morte visitava o detetive desregulando freios. No cinema de Godard, o carro é o próprio “destino da modernidade”¹¹⁶. Nesse sentido, é ao mesmo tempo impulso de liberdade, aceleração e encontro inesperado com a morte. De modo que, em *Pierrot le fou*, temos mais de uma cena onde os personagens abandonam o carro, como se fazendo isso se despissem dos desejos culturais a ele atrelados. Marianne irá seduzir Ferdinand a roubar um Ford Galaxie 62, mas depois irão abandoná-lo no mar e vê-lo afundar, numa imagem tão emblemática quanto a cena anterior, em que abandonam o carro em chamas, com vítimas abandonadas ao sol e ao fogo. Quando, mais tarde, Marianne e Ferdinand forem obrigados a voltar à civilização em busca de dinheiro, a primeira imagem que nos será oferecida conterà carros de diversas cores notificando as boas vindas ao mundo moderno, e também às contradições do romantismo no século XX. No fim de *O Desprezo*, tal como em *Beyond a Reasonable Doubt* (filme noir de Fritz Lang), vemos a

¹¹⁶ ORR, John. *Cinema and Modernity*, Great Britain: Polity Press, 1993, p.139.

morte súbita de Camille (Brigitte Bardot) num acidente de carro na última cena do filme, que assume forçosamente um tom alegórico de derrocada do cinema clássico burguês. Em *Weekend* (1967), mais tarde, Godard lidará com burgueses em crise, para quem o carro não tem o aspecto invasor de *Pierrot le fou*, mas de emblema da cultura vencedora e onipresente, ainda que destroçada pelas chamas.

É por isso que, embora *Pierrot* seja filmado em locações e principalmente, dentro de carros, não poderíamos dizer que se trata de um exemplo de *road movie*. Em seu momento de apogeu nos anos setenta, o *road movie* se pautou por um realismo clássico que, influenciado pela contra-cultura, fez a elegia da motocicleta e do automóvel como ferramenta de liberdade e de rebeldia e, nele, a velocidade cumpria o papel de antípoda da vida sem graça e rotineira das cidades. À sua moda, associando juventude e auto-estrada, o *road-movie* filiou-se a uma tradição romântica de culto ao isolamento e marcou-se por uma atração pela morte. Evidenciando esse culto à mercadoria, *Pierrot le fou* torna o automóvel a “mercadoria do século XX”, e, sua presença na tela, data os personagens e seus anseios tipicamente modernos, impedindo que os vejamos como representantes do bucolismo ou alheios à sociedade francesa em vias de americanização. Desta forma, Godard torna o automóvel um objeto quase irreal e dialético, um ícone que permite o lirismo enganoso e necessário para a aproximação do casal (nas cenas à noite, quando as luzes dos faróis são francamente holofotes coloridos e circulares). O carro torna-se então o próprio fardo dos amantes quando precisam se livrar da geringonça, ou quando num gesto brusco em direção ao oceano, provar que são agentes da própria história.

Rumo a um estatuto da narração de *Pierrot le fou*.

Os “vilões” do filme são os anões que Ferdinand abomina ao lembrar de Velasquez. A narrativa sublinha as atitudes radicais do intelectual Ferdinand (como destruir o bolo na festa), explicita seus pensamentos (a quinta de Beethoven) e até imita seu olhar (fixado no rosto de Marianne). No entanto, a narrativa não se constrói a partir dele, como em *Acosado*. Por vezes, é a imaginação de Marianne que torna a trajetória de ambos um romance de aventura, já que ela diz no carro que “gostaria que a vida fosse clara e lógica como um romance”.

A câmera não oferece o primeiro plano como forma de leitura moral, ou a identificação entre personagem e espectador; ela prefere a opacidade da distância e das posições oblíquas, onde do personagem vemos mais o dorso que a face. A narrativa traça assim sua independência dos personagens e põe em foco a própria linguagem, as formas de representação que as atuações engendram, mais que os problemas de ordem dramática no interior do romance e do *amour fou*.

Godard põe em cena, tal como Fassbinder faria depois com mais ênfase, personagens que atuam numa sociedade de espetáculo, “a civilização da bunda” a que Ferdinand se refere. A gestualidade, as citações, as formas de procurar comunicação, ocorrem sempre através do imaginário do espetáculo e da narrativa, expondo assim as condições do pensamento e da subjetividade moderna frente à consciência de suas próprias origens e de seus trágicos desejos.

Ferdinand e Marianne isolam-se perto do mar. Num plano, vemos os dois jovens abraçados à beira do oceano, e em seguida, a narrativa insere um plano do mar refletindo o sol, imagem da eternidade que a poesia de Rimbaud citada no filme virá reiterar. A náusea sartreana de Ferdinand se atenua. No diário, ele pergunta a si mesmo se existe criatura que, frente a natureza, não crê na linguagem. Reencontrar a natureza e a paisagem dentro do enquadramento é reencontrar, no filme, a pureza da linguagem e da imagem cinematográfica. Godard imita o pintor impressionista, levando a câmera como um cavalete e buscando a interação espontânea com a natureza como caminho para o reencontro da linguagem e da experiência cinematográfica. “Buscar o espaço entre as coisas” torna-se, no universo do espetáculo, uma metáfora óbvia da busca pela própria existência, da própria vida “como ela seria” sem o espetáculo do consumo.

Mas a crise do casal é apenas adiada. Marianne se entedia com a vida monótona entre os animais e as flores, e com a passividade de Ferdinand. Os personagens tentam despir-se desta cultura citadina, encontrar isolamento e alguma forma nova e pura de comunicação romântica, mas isso apenas os afasta um do outro. Onde estaria o encontro pleno, representação inabalável do encontro entre pensamento e materialidade, sujeito e objeto, os dois acabam por encontrar a ausência das formas de linguagem que buscavam reinventar.

Os momentos de felicidade durante a fuga parecem distantes. Por exemplo, a cena em que fogem da polícia era intercalada pelo intertítulo “Vida”, antes de Ferdinand jogar o carro ao mar. O mundo proposto por Ferdinand parece aos olhos da narrativa, tão belo quanto breve ou mesmo improvável. Marianne é que engendra a paixão, a emoção, o movimento, as cores, “a vida como ela é”, nas palavras de Ferdinand. Mas Marianne, por sua vez, está entediada, e sem ela a vida de Ferdinand arrefece. Perde-se o ideal de cinema que as palavras do cineasta Samuel Fuller traduziam no início do filme e que Ferdinand compreendera com certo desdém: violência, sangue, lágrimas, conflitos, amor e ódio.

A harmonia cultural de Ferdinand na ilha deserta é, de certa forma, o desenrolar previsível de sua vida anterior. É preciso então uma nova mudança repentina no volante do conversível e descartar a hipótese que resolve a história ficando fora dela. Marianne não se adapta a essa vida bucólica, nem ao imaginário de Ferdinand que “a vê com idéias, enquanto ela o vê com sentimentos”.

Godard, em “Defesa e ilustração da decupagem clássica”, escreveria que “a condição da dialética cinematográfica é essa: é melhor viver que durar. De nada serve matar nossos sentimentos para chegarmos a idosos”¹¹⁷ Eles precisam reinventar a linguagem a partir de condições concretas, de suas próprias tradições, ainda que seja necessário o embate entre elas. Ao anunciar que vai abandonar a ilha, Marianne anuncia que começará um romance de intrigas, um romance policial. Ferdinand não permanece sozinho na ilha.

Neste sentido, o filme noir comparece na segunda parte do filme como gênero em sua dimensão de intriga e desconfiança no seio par romântico, mas também como possibilidade de reencontro do conflito, do perigo, da aventura, em suma, da própria História. O embate entre alta cultura e Hollywood se traduz na angústia de Ferdinand, um “flaneur baudelairiano”¹¹⁸ seduzido pela aventura de espionagem do universo popularesco de Marianne. Esta intertextualidade de Godard sugere mais propriamente uma concepção de história do cinema, que advém propriamente de um encaminhamento do cineasta Godard para um visão materialista dialética da história, que muito explica a guinada de sua obra

¹¹⁷ GODARD, Jean-Luc. “Defence and Illustration of the Classical Cinema”, in *Godard on Godard*, op. cit. p.29.

¹¹⁸ RUSSEL, Catherine, in *Narrative Mortality*, Catherine Russel, p. 165.

após *Pierrot le fou*. O choque entre gêneros industriais e alta cultura fazem do filme uma sucessão de cenas irreconciliáveis formalmente, como se a história das formas do cinema fosse beligerante e excludente. Essa visão de história lembraria até a definição que Fuller faz do cinema: *a battleground*. A grande indagação de Godard gira em torno da possibilidade de renovar o cinema e os meios da poesia fora da história desse cinema, a partir da pintura ou da literatura ou da sensibilidade romântica: como no momento em que Ferdinand queima o dinheiro, o carro (contra a vontade de Marianne) e, em seguida, enquadrados num plano geral, o par romântico, minimizado, caminha por um amplo descampado, mal percebendo os imensos postes de ferro pós-industriais estendidos pelo horizonte como se fossem gigantes ou moinhos de vento.

Nesse sentido, ao fazer uso de tantos gêneros culturais em duas horas de película, e contrapô-los intensamente, *Pierrot le fou* imita Ferdinand tanto na utopia de seu ato de isolamento da história, quanto na sua vencida mas visceral atitude de retorno a ela.

Nessa chave, segundo o raciocínio de Catherine Russel, o fim do filme poderia ser lido como ironia, na medida em que o poema de Rimbaud sobre o reencontro da eternidade após a “morte consentida” de Ferdinand promete uma harmonia, um reencontro entre sol e mar, que a trajetória de Ferdinand e Marianne contradiz. Ironia aos esforços de conciliar tradições da história da cultura? Ironia, sem dúvida, à uma impossibilidade de reencontrar a pureza perdida da poesia.

O rosto de Marianne: a *femme fatale* como emblema.

Talvez todas as cenas da ilha, onde o casal se refugia e, ao mesmo tempo, se desencontra, estejam dispostas em torno de um mesmo centro: o plano do rosto de Marianne.

A busca da pureza poética do cinema é desenganada pela incredulidade da imagem clássica, ligada à beleza e ao desejo. Os estudos sobre como a mulher é representada no cinema sempre provocaram conclusões sobre a forma que o papel feminino é forjado socialmente, a idéia de que, no cinema, a mulher “é sempre imagem contemplada”, enquanto o homem “é quem vê”, quem possui a potência do olhar, tal como a câmera

cinematográfica. Esta distinção histórica ilumina porque, em certa medida, o mito do mistério do feminino atravessa a obra de Godard.

Em *Pierrot le fou* é o uso do *close up* está associado a Marianne. Na ilha, Godard usa o *close* no momento em que Ferdinand pergunta a Marianne se ela jamais o deixará. Ela responde que sim. Ferdinand pergunta se ela tem certeza disso. A montagem corta para primeiro plano do rosto de Marianne e ela responde “Oui, bien sûr”, em seguida olha para a câmera, olha para Ferdinand repete com mais entonação “Oui, bien sûr”, olha novamente para o espectador. Godard provavelmente pediu para Anna Karina repetir algumas vezes a mesma fala, para na montagem escolher a ideal... ou apenas pediu que ela representasse estar sendo dirigida. O que de fato aconteceu, nunca saberemos ao certo. O que é decisivo é o primeiro plano utilizado por Godard no momento da dúvida, da confiança e da cumplicidade posta em cheque como em inúmeros filmes noir.

O rosto de Anna Karina é, ao mesmo tempo, sedutor e misterioso, belo e anti-ilusionista, na medida em que vemos na tela mais a atriz tentando representar do que a personagem representada. Godard irá refazer outro primeiro plano de Marianne mais tarde, quando ela, após ter abandonado Ferdinand, retomar a relação para melhor traí-lo mais tarde. Ferdinand pede que ela se explique, e toda a exposição de Marianne se faz num primeiro plano que indaga sobre o que existe para além de seu belo rosto.

Em *Angel Face* (filme noir de Otto Preminger), o rosto feminino constituía uma interrogação sobre a beleza (capaz de desviar um homem de seu curso natural) e sobre a compreensão da natureza dessa própria beleza. A jovem *femme fatale* manipulava os personagens ao seu redor e sua potência tinha um caráter fundamentalmente narrativo, ao manipular com frieza os elementos à sua volta.

Para Godard, o rosto feminino não é apenas a imagem da dúvida, como o era em *Acossado*, mas uma imagem ligada ontologicamente ao próprio cinema. Uma lenda, Godard nos lembra numa crítica de sua juventude¹¹⁹, diz que Griffith moveu a câmera para mais perto do ator e criou o primeiro plano porque desejava melhor mostrar a beleza feminina.

O rosto feminino traduziria então uma verdade mobilizadora mas enganosa em seus contornos superficiais. E esse estatuto explicaria tanto o fascínio de alguns gêneros pelo

¹¹⁹ GODARD, Jean-Luc, op.cit. p.30.

rosto feminino, quanto as premissas do ilusionismo clássico hollywoodiano. Se a mulher nos filmes de Godard cumpre frequentemente o papel de “porta voz” da cultura de massa, sua fisionomia é o estímulo à ilusão é inerente aos domínios de Hollywood e da cultura de consumo.

Desta forma, o rosto de Marianne Renoir concentra em si a dobra de *Pierrot le fou*: Godard está desencantado com o ilusionismo pérfido do cinema clássico, mas ainda busca a possibilidade de reencontro entre imagem e realidade. Entre estas duas facetas, Godard impõe o enigma, o silêncio, o olhar de Anna Karina e o filme noir como matriz inspiradora do cinema clássico.

Bazin (como intelectual católico) considerava a origem da arte como fruto do desejo humano de vencer a morte e o tempo, de mumificar o corpo: “preservação da vida na representação da arte”. A ausência da intervenção humana no dispositivo fotográfico, materializaria ironicamente o sonho demasiado humano de levar o realismo a sua plenitude. Desta forma, beleza e natureza seriam passíveis de representação no mundo da fotografia e do cinema. Mais do que isso, o cinema teria uma vocação ontológica para elas.

“Aqui, o problema da relação entre interior e exterior, entre aparência e o que ela pode esconder, é apagada como a presença da divindade é inscrita no mundo, na natureza e na alma, inscrita no rosto do homem. O cinema, então, em turno, encontra uma integração entre sua mecânica natural e sua habilidade para reproduzir. A clivagem entre cinema como superfície ilusória e mecânica reveladora da ilusão é apagada.”¹²⁰

Novamente a confiança do herói masculino é depositada na mulher; e, mais uma vez, esta aposta mostra-se um equívoco, um excesso, ao desencadear a traição fria da *femme fatale* Marianne.

Marianne, através de seu envolvimento com um obscuro tráfico de armas e com o mundo subterrâneo da política terrorista dos anos 60, constrói em torno de si um enigma que o filme ajudará pouco ou nada a resolver e que, de fato, irá confundir-se com o próprio enigma da personalidade e da face de Anna Karina. A amada de Michel Poiccard em *Acossado*, a jornalista norte-americana Patrícia Franchini, realizava movimentos parecidos com os de Marianne, com a diferença de que se uma, psicologizada pela narração, cometia atos bruscos e impensados, já a *femme fatale* de *Pierrot* toma atitudes de uma convicção

¹²⁰ MULVEY, Laura, in *The Hole and the Zero*, Minneapolis: Minnesota Press, 1995, p. 87

calculada e justificada para si, mesmo que suas idéias sejam opacas para Ferdinand e para o narrador.

Se Patrícia, em *Acossado*, cumpria bem o papel da personalidade moderna que Michel não conseguia decifrar, em *Pierrot*, Marianne desempenha papel semelhante, só que com muito mais precisão, pois Godard sabe melhor, em 1964, qual a fisionomia desta nova sensibilidade que apenas começava a se formar em 1959. No relatório anterior, alcinávamos esta sensibilidade de “moderna”. A cultura de massa como traço desse novo imaginário torna-se, após 1959 uma constante nos filmes de Godard, principalmente no que se trata do cinema americano. Marianne não é apenas o pólo que move a aventura, ao provocar sempre a peripécia e a ação, mas é, no casal, o pólo que tem como linguagem própria e como filosofia de vida justamente as formas dos gêneros popularescos dessa cultura emergente no século XX, como o musical e a gag burlesca. Enquanto Marianne dança como numa passagem de Vincent Minelli, Ferdinand cita Joyce, Melville e Rimbaud.

Em *Pierrot le fou*, o coração da crise de representação se revela na crise de subjetividade. Ela aparece como questão explícita na narração através da voz over de Ferdinand. Godard não mais necessita alegorizá-la, como em *Acossado*, pois a alegoria de *Pierrot*, embora inclua esta interrogação, estará desta vez em outro lugar.

No entanto, embora o problema da subjetividade, tal como *Pierrot* o apresenta, seja no fundo uma equação de variáveis novas: pintura, literatura, filme musical, anagramas... ele permanece a dar continuidade ao filme noir enquanto encenação e montagem. O filme noir ocupa em *Pierrot* não apenas o papel de “representante do gênero” da indústria americana, com a qual Godard já travava uma guerra cultural, ao liderar com François Truffaut a *Nouvelle Vague*, mas também o de inspiração inovadora no tato das imagens, das luzes e sombras, do tempo e do espaço.

Nesse sentido, *Pierrot* é a radicalização da subjetiva indireta livre que analisamos em *Acossado*. Se o filme de 1959 se aproximava do filme noir, ao imitar a anarquia e a circularidade de Michel Poiccard, o de 1964 representa de forma ainda mais plena a crise da subjetividade fraturada de Ferdinand. Dilacerada como o próprio Ferdinand, a forma do filme imita a identidade do protagonista, exacerbando sua náusea frente a busca da experiência e de uma linguagem capaz de forjá-la.

O fim de *Pierrot* adota o fatalismo que Ferdinand pressentia: sem alternativas para unificar a sua identidade dilacerada, a não ser através de Marianne, que o trai, Ferdinand segue-a até a ilha e atira nela e no homem que a acompanha. Ao mesmo tempo que mata Marianne, Ferdinand torna-se cúmplice dela, pois desempenha o papel de amante traído até o fim, como um filme noir ou um romance. Ferdinand pinta o rosto de azul e coloca em torno do rosto duas dinamites: uma vermelha, outra amarela. Envolvido nas cores do technicolor, Ferdinand explode o próprio cinema: acende as dinamites e, num ato ridículo de desespero, tenta apagá-las. Após o baque mortal, torna-se apenas fumaça na beira do abismo e do oceano, e materializa o que suas próprias palavras anunciavam: “sou apenas um ponto de interrogação no Mediterrâneo”. “O plano final de *Pierrot le fou*, a imagem “vazia” do mar e do céu com o poema sussurrado de Rimbaud sobre a eternidade, é uma alegoria da transcendência e um reconhecimento de sua não autenticidade. Logo, a liberdade do filme não é uma liberdade da história.”¹²¹

Marianne fecha os olhos pela última vez, inclinando a cabeça como nos filmes americanos: a morte é claramente uma morte representada para a câmera. Assolado pelo dilaceramento da própria subjetividade, Ferdinand busca livrar-se do peso da história e da condição de ser um “espetáculo” ambulante na sociedade do espetáculo. Mas o narrador permanece ali, a câmera distante mostrando a fumaça e a harmonia prometida: a ironia é de fato indelével, pois Ferdinand não pôde presenciar o maior espetáculo de todo o filme: o de sua própria morte.

Desta forma, Godard torna *Pierrot le fou* uma conclusão sobre as possibilidades de um cinema moderno que nasce de sua própria arqueologia, de sua própria história e, principalmente, de uma visão “beligerante” desta história.

¹²¹ RUSSEL, Catherine, op. cit., p. 166

Made in USA

Mal estar na civilização do clichê

Foi preciso um certo itinerário de desilusões do cinema moderno, e de imersão da Europa no mundo do consumo, para que Godard finalmente “revelasse” a identidade entre as cores da bandeiras da França e dos EUA. Um golpe “sujo”, para uma guerra que passaria a ser considerada como uma exigência do cinema. O jogo de palavras central do filme espelha a provocação com as cores, produzindo simetrias reveladoras, e multiplica os sentidos do título. *Made in USA*: um filme francês sobre os EUA, discutindo o que significa ser uma mercadoria *made in USA*, ou um filme *Made in USA* mirando a França? Em equações assim, o brechtiano Godard não nega associações. Instituindo de entrada um terreno de sobreposições geopolíticas, Godard procura, nos fragmentos de Paris, revelar Atlantic City.

Pode-se ler o título como ironia, mas até que ponto é ironia assumir que, como mercadoria, cada filme tem um pouco dessa condição *Made in USA*? Então, seria melhor encarar o título como um gesto de má consciência diante dos limites do próprio cinema enquanto técnica à mercê dos ditames da indústria cultural? Se o fator decisivo na análise forem as sensíveis mudanças que sofre a obra de Godard de *Acossado* a *Made in USA*, no que concerne ao cinema americano, é possível que essa seja a melhor premissa da leitura. *Made in USA* (feito no ano de 1966) seria então essa consciência final do filme mercadoria, a imagem como forma final da reificação, uma porta que se fecha para o passado, e outra que se abre para os anos politizados e maoístas de Godard, o grupo Dziga-Vertov, e a polêmica noção godardiana de morte do cinema.

Logo, a modernidade desse filme está no título, ao definir-se como subproduto industrializado, em série, confirmando a consciência do cineasta quanto à posição do cinema na indústria cultural. O título aponta não apenas para a condição do filme-mercadoria, mas igualmente a soberania dessa condição sobre a intenção autoral na equação de forças do filme. Constatação radical em suas conseqüências: basta lembrar que, em 1959, sob a égide da política dos autores, ela não era ainda possível, pois iria no sentido oposto do que trilhava Godard e a toda a *Nouvelle Vague*. Mas a progressiva passagem desse grupo para o centro do cinema francês e a transformação do gesto rebelde em

segmento de consumo (o que é hoje o mercado de “arte e ensaio”), acabou mostrando os limites das noções de autoria e de estilo: não tardaria para essas noções constituírem o último e mais vigoroso dos clichês.

Em *Made in USA*, o *slogan*-título sintetiza a condição de mercadoria do cinema e a onipresença técnica dos EUA, a paranóia política, o *kitsch* na cultura: o artificialismo do estilo-empobrecimento da linguagem.

Apesar dessa filiação assumida do título (*Made in USA*), é preciso lembrar que as teses neo-realistas permanecem fortes para Godard, notadamente a preferência pelo método despojado, franciscano, de filmagem, em que o cinema é uma criação compartilhada, “oferecida” pela vida, num filme que prepara a guinada política do cineasta nos anos seguintes. Até os seus filmes atuais (penso em *Hélas pour moi*) o modelo de *Viagem à Itália*, de Roberto Rossellini, parece persistir como a lição do coloquial para o cinema moderno: o filme do mestre italiano teve forte impacto na geração (Rivette escreveu sobre ele um brilhante artigo) e constituiu para a *Nouvelle Vague* a prova final de que era possível corporificar a forte tradição de reflexão europeia sem opulência e dispendiosas adaptações literárias, mas apenas com um casal num automóvel, lançados numa dinâmica intensa de locações. Saber escolher a locação torna-se, então, indício do prevalecimento da *mise-en-scène* sobre o roteiro, aspecto de produção que nos ajuda a entender como *Made in USA* foi concebido. Que essa opção despojada inclua filmes no formato cinemascope como *Made in USA* (ou *Uma mulher é uma mulher*) não nega a recusa pelo filme de grande orçamento, mas coloca um ponto de interrogação quanto à integridade dessa devoção ao realismo por parte de Godard.

No que se refere ao método de filmagem: filme *noir* e neo-realismo não são influências antagônicas: a preferência de Godard pelos filme B, para além dos recursos de estilo, é também um problema de método de filmagem, na medida em que as superproduções de qualidade não eram não apenas ultrapassadas do ponto de vista do estilo, mas consideradas obscenas no critério de orçamento.

Made in USA mantém um dos traços-chave do período 1959-1968, tema desta pesquisa de doutorado, que é o diálogo com o cinema americano, principalmente o filme *noir*. Em certa medida, o filme é o ápice dessa relação, e não apenas porque em seus anos

maoístas Godard praticamente abandonaria a interlocução, mas porque o exemplo individualista e durão de Bogart serve também de modelo crítico para Godard, que julgava que o problema eterno da esquerda “era ser demasiado sentimental” (ao menos, essa é uma das “conclusões” proferidas pelo jornalista Phillipe no final de *Made in USA*). Os personagens antigregários do filme *noir* servem de modelo para uma recusa à política, que não necessariamente se estabelece em termos críticos. O que não deixa de ser coerente, dado que a paixão pelo cinema americano sempre foi o grande motivo atribuído à despolitização da *Nouvelle Vague*, ainda que, por ironia, a escolha dos cineastas americanos para o panteão pessoal do grupo tenha sido denominado *politique*. Em *Made in USA*, pulsa a carga sedutora dos pequenos filmes B realizados seguindo o modelo célebre de Welles: a partir de um livro retirado acidentalmente de uma prateleira da série *noir*. No caso de Godard, o livro em questão é *Rouge blanc blue*, de Richard Stark. Nesse sentido, *Made in USA* é um filme constituído na escolha de locações (um legado tanto da série B quanto do neo-realismo), mas com fragmentos que recriam Paris e transformam-na em Atlantic City (um legado sem dúvida mais forte do filme *noir*; penso em filmes criados a partir da iluminação, fragmentos de cenário e enquadramentos como de *The Big Combo*, de Joseph Lewis).

Como em *Alphaville*, em que a história em quadrinhos era o berço de que saíra o personagem Lemmy Caution, perambulando de sobretudo para compor sua reportagem-investigação, em *Made in USA*, além da referência contínua aos quadrinhos, a protagonista Paula Nelson também comporá esse personagem híbrido de jornalista-investigadora. Diferente de *Alphaville*, em que a noção de autômato derivada do cinema alemão de Fritz Lang – bem como o espírito transitório da aventura em quadrinhos – eram matéria-prima da representação futurista, aqui Godard submete a *mise-en-scène* aos parâmetros do enredo de conspiração. A esfera do crime (terreno de alguns de seus filmes anteriores) é agora um dado inscrito no âmbito mais geral e difuso da política. É a política que interessa agora a Godard, como se o gesto do filme reproduzisse uma reconsideração recente de Godard sobre a *politique des auteurs*: “não sabíamos, mas a palavra mais interessante nessa

expressão não era autor, era *politique*¹²². Essa esfera política, certamente mais ampla e complexa, é, no entanto, representada por uma paradoxal procura do mínimo. A escolha de Godard é pelo minimalismo das locações subterrâneas, de enquadramentos que estabelecem geometrias, uso de cores e texturas.

Esse mergulho no submundo tem algo de mabusiano, o que mostra o quanto não se deve subestimar a influência da *mise-en-abysme* de Fritz Lang na visão política de Godard até 1968. Lang tinha uma visão política que não excluía o cinema, e partia de uma reflexão sobre a postura do diretor no jogo de forças social e sobre a função da imagem no controle das massas. Seria em *O desprezo* que essa influência se mostraria mais consciente e proclamada por Godard, em que Lang cumpriria não por acaso o papel de mentor. Embora Lang fosse o cineasta com maior poder e liberdade nas superproduções da UFA, seria após sua ida aos EUA que seus filmes menores dariam legitimidade à sua posição privilegiada no rol da *politique des auteurs*. De Lang, Godard parece ter herdado não apenas o exemplo moral (da recusa ao convite de Goebbels para dirigir o cinema nazista, segundo reza a lenda), mas a consciência crítica do papel do cinema no teatro da política e da guerra em seus filmes da fase alemã, notadamente os de crime e espionagem (além de *Alphaville*, no qual o modelo de Lang é claro, há algo dessa influência também nos adolescentes manipulados pelo Rei de *Tempo de guerra*). A referência de Lang parece feita sob medida para discutir política em contexto de Guerra Fria em *Made in USA*.

No contexto americano, há no ar uma densa nuvem de incompreensão, confusão e paranóia que confunde as posições no jogo. John F. Kennedy fôra assassinado em 1963, mesmo ano em que se instalava a “linha quente” entre Casa Branca e Kremlin. Ao mesmo tempo, a súbita aceleração de descolonização e revolução no Terceiro Mundo transforma a Europa num palco de ansiedades e incerteza políticas. Mas, para Godard, esse contexto de paranóia e medo só favorece o real foco de seu interesse crítico: as imposturas da esquerda francesa. O recorte político do filme é agora mais cirúrgico (o que torna a polêmica mais eficiente) e mostra um salto evidente na preocupação política de Godard, que procura intervir num terreno bem específico de disputa. A crítica já não ocorre nos termos da piada

¹²² GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: tome 2. 1984-1998*. Éditeur: Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 25.

caricatural de *Pierrot le fou*, em que o soviético e o americano encontram-se na Lua, cada qual com seu dogmatismo, mas complexifica as referências, introduzindo nomes de partidos e líderes políticos.

Outra diferença em relação aos filmes anteriores é que aqui se perde a tonalidade abertamente romântica, como a dos confrontos *chiaroescuro* de *Alphaville*, onde as muitas dualidades podiam enfim ser superadas pela vitória do amor. Alpha 60 era derrotada por Lemmy Caution e Natasha Nosferatu, pela reposição da poesia e de desconcertos (uma apologia a certos métodos de Godard) como vitória contra a lógica purificadora do vernáculo. Mas a city “made in USA” parece mais forte que a de Alpha 60, pois seu poder de atuação é menos visível. A desconfiança de Godard quanto às imagens e seu papel decisivo na manipulação dos desejos parece ser uma causa importante desse desaparecimento. Lá em *Alphaville* o conflito do indivíduo com o regime totalitário afirmava uma polaridade demasiado evidente, condição para sua fácil superação. As “formigas” de Alpha 60 e sua máxima organização lógica e instrumental respondiam a uma pulsão central que, se constituía grande ameaça, ao mesmo tempo dava condição ao gesto rebelde de “puxar a tomada” do computador-cérebro. Em *Made in USA* a guerra não está polarizada, mas disputada entre facções sob a égide da palavra “esquerda”.

Made in USA é um filme no qual Godard argumentará, por meio de imagens, contra a noção de “esquerda”. No fim do filme, a inserção chave será: “esquerda, ano zero”, uma referência clara à Alemanha destruída que filmara Rossellini. Em *Made in USA*, Godard filma uma esquerda em ruínas, uma esquerda que opera “à americana”, como Nixon e MacNamara, que são citados no filme. O filme não questiona a necessidade da esquerda (o próprio Godard se tornaria militante em breve), mas os métodos que os partidos comunistas e socialistas adotavam, no contexto francês (e não apenas), para resolver suas diferenças internas.

À parte o ataque dirigido aos comunistas, outras questões preocupam o cineasta. A própria impossibilidade de discernir dois lados, esquerda e direita, para além do “falso esquerdismo”, parece estar relacionado à falta de transparência do jogo político, visto como teatro deteriorado e ruína do visível. Essa idéia é reforçada, pois nunca chegamos a ver (seja por *flashes* ou fotos) o evento principal em torno do qual gira o filme, que está no

passado. É para esse espaço ausente que se volta a narração, num impulso notadamente welliesiano e que, como em Welles, não faz desse mergulho uma janela transparente para o passado. A narração se estabelece então na chave de “balanço de experiência” da tradição *noir* que, ao mergulhar no passado, obriga a juntar os cacos no presente, em forma de reflexão. Síntese de uma experiência de esquerda cuja validade o filme irá questionar, Richard está morto desde o início. A morte de Richard impulsiona Paula Nelson em uma jornada solitária, que é de investigação e reflexão, mas que se estabelece como interlocução com o morto. A lealdade com Richard torna a investigação um impulso para fora e para dentro, exploração do universo e auto-conhecimento. Esse “duplo movimento” marcará uma pendular postura da narração no filme que, ao fim, reforçará a idéia de Paula como objeto efetivo da investigação, no “quem sou eu”, que ela própria irá dizer.

A fidelidade de Paula ao militante Richard ocorre, paradoxalmente, como recusa da política (“como não vomitei em meio ao dinheiro, sangue e política”), e o filme parece mostrar o movimento em que a personagem individualista de Paula (na tradição *noir*) vai sendo assimilada e passa a usar desses abomináveis métodos para prosseguir o que seria “uma investigação”. No que se refere ao trajeto solitário de Paula, Godard aproxima-se de Samuel Fuller e de seus personagens alienados, antigregários, com forte aversão à política. Fuller desconfiava muito da política, inserindo em seus filmes personagens perambulando solitários, geralmente disputados ou ameaçados entre facções rivais. Em *Made in USA* Paula Nelson tateia no escuro da beligerância entre facções de esquerda. Consciente dessa filiação, Godard oferece no início do filme um crédito de homenagem: “À Nick et Samuel qui m’ont élevé dans le respect de l’image e du son”. O outro homenageado é Nicholas Ray, cujo primeiro filme, *They Live by Night*, entre outros motivos, já tinha dado inspiração para o tema musical de *Pierrot le fou*, que Antoine Duhamel havia feito inspirado em Schumann, sob orientação de Godard¹²³. Além disso, *Made in USA* explora a imagem do “manequim”, do corpo de plástico como imagem máxima da reificação (uma imagem que

¹²³ Essa hipótese é lançada por Alain Bergala, que traz a informação de que Duhamel, compositor de Godard, não conhecia o trabalho de Leigh Harline, compositor de Ray. Sem descartar a chance de puro acaso, Bergala lembra que tanto Duhamel procurara a cor musical de Pierrot em Schumann, o que bem poderia ter sido detectado por Godard quando viu o filme de Ray, também inspirado no compositor (BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999. p. 194).

assombrara igualmente os surrealistas). Num dos grande filmes de Ray, *Bitter Victory*, o tema amor-morte-traição era introduzido com sombrias imagens de bonecos que imitam a forma humana, durante os créditos, bem semelhantes ao boneco que Godard quando vemos o cadáver no consultório de Dr. Korvo.

Discursos que vampirizam personagens

A construção da investigação dá-se de maneira truncada, num emaranhado de informações conflitantes, em que as peças que faltam ultrapassam em muito as apreendidas. Como em *The Big Sleep*, de Howard Hawks, o percurso da investigação sugere um escalada de revelações que a narração nunca cumpre ou elide de propósito. A investigação de Paula Nelson não confere elucidação, mas explicitação cíclica da mesma lacuna original. Na primeira imagem de Paula, ela tem nas mãos o livro *noir* de Horace MacCoy, *Adeus, vida. Adeus, amor*. O filme *noir* (na chave comentada de *The Big Sleep*) não apenas oferece o modelo da intriga desfalcada, mas introduz o tema romântico do amor que floresce em meio a um embate contra um mundo corrupto. O filme começa sob o signo dessa ausência mítica, experiência do amor não encerrada pela morte: é ela que, de certa forma, legitima-o: “Eu amava Richard. Porém, mesmo com ele morto, eu tinha deveres com esse amor”.

Em suas críticas de juventude, Godard elogiaria aquele cinema em que, no fim, tudo poderia se resumir “a amar e morrer”. Em *Acosado e Pierrot le fou*, a morte final de Belmondo marcava o périplo de Godard pelas duas pontas desse rito afirmativo do próprio cinema. Para o cinema moderno de Godard, a fusão entre amor e morte é ritual de encontro com essa vitalidade, afirmação do tempo presente, noção de tempo que recusa tanto o cinema (clássico), quanto a vida feita de expectativas, nostalgias ou fé no progresso. Numa frase que muito marcou Godard, Rossellini dizia que era graças à presença iminente da morte em função da guerra, assim como da fome, que seus personagens conseguiam amar. O amor é visto então como forma para uma atitude moral diante do mundo, um sentimento guiado por seus deveres: entre eles, o dever, o luto. Um dever que irá contrastar com a felicidade prosaica, dissociada da noção de bem universal, mera satisfação promovida pela sociedade de consumo. A tristeza da personagem de Paula Nelson, com seu sobretudo

cáqui, contrasta bastante com as mulheres da academia e os adolescentes brincando de fliperama, espaços da atualidade que ela percorre no filme. De certa forma, ela não é feliz.

Essa relação com Rossellini reforça o apego à vida diante da eminência da morte, mas também é importante para compreender os parâmetros da política godardiana, e o momento, já em *Made in USA*, em que o cineasta encara a política de outra forma. Como afirma Serge Daney: “Godard viveu a política como um caso particular da linguagem [...]. Se Godard jamais provou sua lucidez política, ele reconheceu no mundo nascente da comunicação de massas, ao mesmo tempo, sua cruz e sua bandeira. [...] Nesse sentido, a política godardiana e a política rosseliniana e a ligação entre esses dois homens é de fato real. Mesma frivolidade quanto às convenções políticas (o medo de não ser de esquerda não assusta nem Godard nem Rossellini), mesma seriedade imperturbável na maneira deles de imaginar desesperadamente uma forma moderna de ‘viver com as imagens’”¹²⁴.

O problema de como “viver com as imagens” enquanto estas proliferam na sociedade de consumo é um dos problemas de *Made in USA*. A ausência “profunda” de Richard é um ponto de partida interior de Paula, que parte então para um universo precário, fora do mito, com o qual flerta o estilo de Godard, oscilando de tom. Era o que incomodava Bertolucci em Godard: a excessiva aceitação da vulgaridade em seus filmes. Talvez *Made in Usa* seja o filme mais arditamente construído a partir de certos traços deliberadamente exagerados do *kitsch*, em que a experiência estética falsificada está onipresente ao redor dos personagens (o uso de manequins é só uma dessas abstrações). Mais que fazer proliferar os objetos e a arquitetura do *kitsch*, Godard produz uma violência contra o que havia se tornado o pretense cinema de arte, com profundidade psicológica e espacial. *Made in USA* é um filme no geral sem profundidade de campo e obcecado pela planaridade da tela (aspecto reforçado pelo cinemascope).

Essa plasticidade rasa faz brotar personagens bidimensionais. A investigação leva Paula ao contato com as personagens grotescas da intriga (novamente os anões à Velásquez de *Pierrot le fou*, emblema do mundo “triste e degradante”, que descrevia Elie Faure, lido por Belmondo). Na primeira seqüência do filme, dentro de um pequeno quarto de motel,

¹²⁴ DANEY, Serge. “Godard, morale, grammaire”. In: *Jean-Luc Godard*. Turin: Centre Cultural Français de Turin, 1990. p. 17.

Paula Nelson ouve da arrumadeira que as esquerdas perderam as últimas eleições em Atlantic City. “Se ganhassem, confiscariam os banheiros da cidade”. Em *Made in USA*, Godard está particularmente preocupado em revelar o fosso entre a energia “política” gasta nos acertos internos dos comunistas e o desamparo político dos que continuam fazendo seu trabalho e reproduzindo as lavagens cerebrais. A funcionária sem consciência de classe serve para introduzir o contexto de incerteza que impera na visão de política que o filme possui: esta cena é quase uma versão retrabalhada dos autômatos de *Alphaville*. Novamente, acabando de chegar de um país exterior, o detetive depara-se com a alienação da arrumadeira do hotel. Com esses personagens rápidos, espectrais, que desaparecem após proferir uma linha do roteiro, Godard insiste em uma de suas formas mais eficientes, a de valorizar o discurso em detrimento dos personagens, dando a entender que os discursos têm mais autonomia que os seres que os produzem. As idéias vivem “através” dos personagens (como os “vampiros de almas” do filme de Don Siegel, que, a propósito, parece servir de exemplo para os vampiros de almas de Godard). Como em *The Invasion of the Body Snatchers*, *Made in USA* trabalha esse medo do espaço público que a invasão das mônadas de Siegel justificavam, e o uso do cinemascope é particularmente parecido, pois explora a asfixia de pequenos cenários cerrados. Godard parece ser consciente de alguma filiação ao cineasta americano que começou em Hollywood como montador de filmes documentais feitos na guerra. O personagem de Léaud, o “*petit Donald*”, chama-se, não por acaso, Donald Siegel.

Os personagens desaparecem, mas as falas continuam, as conversas afirmam sua autonomia. Após a primeira hora de filme, em *Made in USA*, uma fita com a voz do morto Richard (no modelo de *Double Indemnity*, de Billy Wilder) aparecerá em diversos momentos. Essa fita, com a reprodução mecânica da voz de Richard, só explicita uma característica já presente em diversos outros personagens, como a arrumadeira, com seus discursos regulados e manipuláveis. Godard aponta para a natureza “exterior” do discurso, e seu poder de circulação e auto-determinação.

No terreno do gestual, Godard trabalha em diversas cenas com “não-atores”, reproduzindo na *mise-en-scène* a máxima aprendida com Robert Bresson¹²⁵. Bresson

¹²⁵ BRESSON, Robert. *Notes sur le Cinematographique*. Paris. Gallimard, 1998, P.25

defendia para o trabalho de preparação de atores a idéia de que a maior parte dos gestos humanos são involuntários, produzidos quase mecanicamente por experiências de rotina. Godard segue o modelo de Bresson, trabalhando os gestos repetitivos, mecânicos, e explorando o aspecto estático de algumas posturas. Através dessa submissão dos personagens ao gesto e às palavras, a interrogação que Godard lança é também quanto à efetiva capacidade dos indivíduos para se afirmarem e serem sujeitos de sua própria história, quando os processos coletivos de intervenção na história ficam reduzidos à política feita secretamente entre quatro paredes, com espões, agentes, burocratas.

De todos os filmes já analisados, *Made in USA* é o filme mais inclinado a assuntos políticos. Por outro lado, como alguns analistas já apontaram, pode ser um engano trilhar o caminho do enredo para entender em que sentido o filme de Godard é político. Além de um engano, é quase impossível entender completamente o roteiro do filme, mesmo vendo-o diversas vezes. “Richard Roud, que estudou com perspicácia o filme de Godard, confessa que necessitou ver três vezes o filme e fazer a leitura dos diálogos para começar a compreendê-lo. Ian Cameron, que aponta as mesmas dificuldades, as enuncia de uma forma mais elegante dizendo que se trata de um filme ‘com pouco em seu centro e uma periferia muito forte’. Eu confesso que uma única visão de *Made in USA* reforçada pela posterior leitura do roteiro, me proporcionou uma visão de caos que justificaria o termo poética da incoerência que algum crítico já atribuiu a Godard”¹²⁶.

Mesmo com as dificuldades para interpretar o enredo na chave linear, é todavia preferível insistir num percurso de análise que abranja todas as operações formais do filme (imagem, som, palavra, narrativa), sem ignorar o enredo e sua função na equação de forças. Obliterar esse aspecto de narratividade, mesmo disperso, seria também um engano, se pensarmos que Godard sempre valorizou as dimensões “teatro” e “literatura” em seus filmes. Nas opções metodológicas desta pesquisa, é cara a argumentação de Christian Metz, para quem o cinema moderno era aquele que ampliava as possibilidades narrativas, não o que as eliminava. A tentação de encarar o filme de Godard como “não-narrativo”, orientando a análise apenas para os recursos de ordem plástica ou sonora seria também ignorar a ambigüidade da postura de Godard quanto à etapa do roteiro (mesmo

¹²⁶ GUBERN, Roman. *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1969. p. 91.

reconhecendo que a polêmica com Bazin posiciona o cineasta a favor da *mise-en-scène*). Seu cinema até 1968 trabalha com adaptações literárias mais como um exercício de intertextualidade que como desafio de fidelidade aos autores originais. A “dimensão enredo” em Godard não pode ser reduzida à esfera superficial dos diálogos e descrições de cena, pois o que chamamos de roteiro inclui o emaranhado de textos anteriores a Godard, com os quais o diálogo se estabelece, assim como as falas e situações elaboradas a partir desses textos.

Godard coleciona e analisa discursos que, fragmentados pelo enredo em arabesco, permite um filme político que não quer ter discursividade. Os personagens veiculam discursos (às vezes deixam de existir rapidamente se o discurso deixa de importar a Godard), mas nunca sabemos se um desses discursos revela a posição do cineasta. Como diz Paula Nelson, “me sentia num filme de Walt Disney com Bogart no papel principal. Ou seja, um filme político”. Um filme sem mensagens ou pedagogia, parâmetros que a fase maoísta, pós-1968, iria reconsiderar, introduzindo o didático e fazendo a passagem para o que Serge Daney chamou de “volta à escola”¹²⁷. Uma fase que começa em parte em *Made in USA*, espécie de início de passagem, onde a sala de cinema já começa a ser aquele “mau lugar, imoral e inadequado [...] da histeria fácil, do voyeurismo e da magia”, como fala Daney.

Novamente, Godard e Bazin

Um debate que gire em torno das possíveis ênfases para a análise de *Made in USA* encontra um elucidativo precedente nas próprias discussões e enfrentamentos que o cineasta viveu no período crítico dos *Cahiers du Cinéma*, mais especificamente nos artigos escritos na segunda fase (entre 1956 e 1958, pouco antes da morte de Bazin).

Made in USA não chega a adotar a paródia como registro. Embora o cômico seja um meio pelo qual desintegra outros gêneros, essa “adoção” não ganha hegemonia, na medida em que, sendo ela própria um gênero, a paródia tem suas convenções. Godard recusa o

¹²⁷ DANEY, Serge. *La rampe*, Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1996. p. 78.

ponto de vista estável. Tal postura rendeu ao cineasta a acusação de não ser um artista realista, naqueles termos bazinianos da engenhosa (e um tanto confortável) oposição entre “cineastas que acreditam na imagem e cineastas que acreditam na realidade”.

Para muitos que analisaram os filmes no frescor do lançamento, no início da década de 1960, Godard está no primeiro grupo, é um cineasta da imagem. Como o baziniano Amengual: “Godard está atolado de cultura – de mitologias como Barthes diria. Ele quer reencontrar um pouco desse mundo em transformação através de um registro fiel – rosseliniano – de alguns momentos de nosso tempo presente e, cada vez mais, nós o vemos jogar, posar como o entrevistador, o artista sociológico, o moralista dentro da cidade. No entanto, ele não é um realista. [...] Tudo se passa na obra de Godard como se ele não tivesse nada a dizer”¹²⁸.

Meu percurso aqui não é de defender o oposto – de que Godard é um cineasta que acredita na realidade – mas questionar a validade dos termos dessa engenhosa dicotomia, para um cineasta como Godard. Por isso, faço aqui um retrospecto desse debate, que em seus desdobramentos pensa a referência de Bazin como ainda cara ao Godard realizador, e permite situar melhor *Made in USA*..

O veredicto de Amengual talvez fosse justo para a primeira *Nouvelle Vague*, ainda demasiado impregnada do referencial baziniano em suas intenções, enquanto nos filmes fazia o contrário e abalava aquela noção de continuidade e representação orgânica do mundo que mantiveram viva a idéia de um cinema realista, na teoria de Bazin. É do prisma de uma arte realista baziniana que parcela da crítica julga Godard, encontrando para isso um ótimo álibi no próprio cineasta, que em suas entrevistas assumiria a interlocução com Bazin e sua proximidade com Rossellini.

É só com a abrangência desse debate, sob o impacto das ciências da linguagem, que Godard perderá “a suspeita” de ser um realista. É o momento em que o referencial baziniano não é apenas esquecido, mas frontalmente negado pelos críticos. Com o advento do estruturalismo, a semiologia e outras transformações que modulam o debate teórico sobre cinema na França (envolvendo os *Cahiers du Cinéma*, ainda ponto de encontro entre

¹²⁸ AMENGUAL, Barthelemy. “Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilization de l’image”. In: *Du réalisme au cinéma*. Paris: Nathan, 1997. p. 603.

os cineastas da *Nouvelle Vague*), o referencial do realismo fenomenológico elaborado por André Bazin (e também por Mitry e Henri Agel) será enfrentado decisivamente, num processo que se fortalece pela descoberta dos ensaios de Eisenstein sobre a montagem. A tônica passa a ser o ataque à metafísica de Bazin, uma “crítica aos velhos códigos de representação orgânica, porque esses códigos guardam relações com o projeto ideológico dentro do qual se originaram (o mundo clássico da tragédia, o mundo burguês do romance realista)”¹²⁹.

Godard, para muitos críticos, passa a ser então o cineasta exemplar, porque consciente da noção de onipresença do código e ruptura com o referencial baziniano. Para alguns, a radicalidade do gesto de Godard porá em xeque a própria noção de narrador. Como escreverá Serge Daney, já nos anos 70: “Godard nunca pergunta aos enunciados de que ele trata sobre sua ‘origem’, sua condição de possibilidade, o lugar de onde tiram sua legitimidade, o desejo que traem e encobrem ao mesmo tempo. Seu procedimento é o mais anti-arqueológico que há. Consiste em anotar o que é dito [...] e procurar imediatamente o outro enunciado, o outro som, a outra imagem que poderia vir contrabalançar, contradizer (dialetrizar?) esse enunciado, esse som, essa imagem. ‘Godard’ seria apenas esse lugar vazio, a tela negra onde imagens e sons viriam a coexistir, reconhecer-se, neutralizar-se, designar-se, lutar. Mais que ‘Quem está certo?’, a pergunta que o conduz é ‘Quem poderia se opor a isto?’”¹³⁰. Nesse tocante, vem no sentido oposto a noção de Christian Metz, para quem o cinema não anula o narrador, mas expande as potencialidade de narração. Para Metz, o cinema moderno mantém o objetivo rosseliniano de procura da verdade, mas “exalta a presença de um momento de verdade” (uma verdade extremamente difícil de definir, como diz) em algo que é interpretado por ele como manifestação de um traço geral do cinema moderno: a apresentação de um “certo tipo de verdade” aos espectadores. “Não se trata, com certeza, de não sei que objetividade de princípio, de não sei que realismo sem falha, que possam definir o cinema moderno, mas de aptidão de algumas verdades, ou

¹²⁹ XAVIER, Ismail. *Discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 1982. p. 119.

¹³⁰ DANEY, Serge. *La Rampe*. Op. cit. p. 88

melhor, algumas justezas que fazem o jovem cinema um cinema mais adulto, e do cinema antigo um cinema às vezes bem jovem”¹³¹.

Sem dúvida, Godard esteve sintonizado com esse debate. Em certa medida, seu artigo “*Montage, mon beau souci*”, escrito ainda nos anos 50, antecipa esse ressurgimento da montagem na pauta dos anos 60. Nesse ensaio, ele já enfatiza a montagem como mecanismo preferencial do cinema na construção do pensamento: “É possível que a expressão tão exata quanto evidente da duração de uma idéia ou de seu repentino surgimento no transcurso da narração não corresponda à *mise-en-scène* propriamente dita, mas à montagem”¹³².

Já André Bazin vê na montagem um obstáculo para sua vocação realista, derivada da possibilidade de reprodução mecânica da realidade, afirmação que está no célebre ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”. Godard, ao contrário, vê na montagem a condição de possibilidade para que o cinema seja um meio ainda à procura da verdade. Como diz Godard, “não existem duas partes da realidade, a ‘real’ e a ‘imaginária’, existe apenas uma”¹³³. O traço original de seu cinema é não ser mais possível imaginar o cinema como uma técnica neutra, capaz de registrar o mundo em sua essência: no cinema de Godard, enquanto captam o mundo, as imagens formam-no, como forças atuantes que estão dentro da realidade filmada, não fora dela. Enquanto Bazin vê na duração uma fidelidade ao tempo “real” da cena, Godard vê uma figura de estilo que traz implícita um visão linear de tempo.

É por isso que em seu cinema há um mergulho no fragmento, e as imagens ganham suporte físico, em revistas, cartazes, quadros pendurados nos lugares mais improváveis, neons etc.; de diversas formas, Godard explicita o universo do visual como uma força ao mesmo tempo inspiradora e ameaçadora. A realidade de que nos fala Bazin é propensa a milagres e revelações. Para Godard, a verdadeira revelação é possível (e a palavra é muito usada por Godard), mas desde que a montagem opere: “Eu, o que gosto bastante, é de duas imagens juntas para que haja uma terceira, que não será uma imagem, mas o que

¹³¹ METZ, Christian. in XAVIER, Ismail, *Discurso Cinematográfico*. Op. Cit. p. 119.

¹³² GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barral. Barcelona. 1971. .p. 36

¹³³ GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard, Les Annes Mao*, op. cit. p. 323

produzimos de duas imagens; exatamente o que faz a Justiça apresentando o ataque e a defesa, e depois os jurados ou a verdade”¹³⁴.

Para parcela dos críticos, durante esse debate, abandonar o prisma baziniano para julgar Godard significava incorporar a noção de código e ideologia até o fim para discutir o cinema, realizando um movimento análogo ao do próprio cineasta. Mas se, por um lado, o amadurecimento no trato do cinema enquanto texto-discurso oferece um salto qualitativo para a análise da obra do cineasta, algo todavia se perde quanto à contraditória permanência da influência baziniana em Godard.

No período da realização de *Made in USA*, o cineasta parece dialogar com Rossellini de outra forma, numa espécie de “bazinismo modernizado”¹³⁵, pois reflete criticamente sobre as condições de possibilidade do cinema, longe daquela noção de autor que estava nas origens da *Nouvelle Vague*. As noções de revelação e mistério, caras a Bazin, permanecem no vocabulário e nos filmes do cineasta. Godard quer fazer por outro caminho o propósito baziniano de revelação: “[a montagem deve] revelar a alma sob o espírito, a paixão de trás da maquinação, fazer que o coração prevaleça sobre a inteligência destruindo a noção de espaço em benefício da noção de tempo”. É claro, Godard dialoga ainda com Bazin mas esse diálogo ocorre atravessado pela ruptura da incorporação da montagem (os *faux-raccords* wellesianos) no cinema de Godard.

Enquanto elabora a crítica ao fascínio da imagem cinematográfica, reconsidera a intransigência da “política dos autores”. Será também no final dos anos 60, justamente, que Godard irá perceber o quanto a importância do contexto social na construção das obras (o “gênio do sistema” que Bazin via no cinema americano) era também aplicável ao cinema francês daquele período para explicar a forma como um revolucionário momento estético do cinema moderno enfrentava o desconfortável impasse de se tornar moda entre os jovens e o último dos clichês da indústria. Nesse tocante, reconcilia-se com o modo de operar de Bazin, em grande parte reatando com o pensamento do brilhante teórico francês a respeito do cinema americano: “Acho que a força do cinema americano nasceu, simplesmente,

¹³⁴ GODARD, Jean-Luc, *apud* TOFFETI, Sergio Toffeti. *Coté cour, coté Bazin*. In: Jean-Luc Godard. Turin: Centre Cultural Français de Turin, 1990, p. 11.

¹³⁵ XAVIER, Ismail. *Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. p. 123.

porque todo mundo comia no mesmo lugar. Nos grandes estúdios pagos por ano, as pessoas comiam no mesmo refeitório. Kazan se sentava ao lado de não sei quem, que estava sentado ali ou em outro salão do jantar [...]. Havia filmes que se faziam juntos, em um certo conjunto, e as pessoas que o faziam estavam a par”¹³⁶.

Num movimento de auto-crítica, Godard questiona a “ausência de sistema” da *Nouvelle Vague*, que naquele momento passa a fazer parte do *status quo* da indústria francesa, pulverizada em egos distantes. O ataque ocorre com a mesma virulência e honestidade que, uma década antes, a mesma *Nouvelle Vague* havia dirigido ao cinema de qualidade francês, com Truffaut na linha de frente. Para Godard, os ex-colegas haviam se isolado como consequência de sua despolitização e de uma defasagem imperdoável com a atualidade. Não se tratava de um problema criativo, de uma crise “autoral”, mas um sintoma das condições de trabalho, um problema relativo à posição social do cineasta na estrutura do poder.

A resposta a esse dilema está nos filmes da dupla Godard-Gorin, após 1968. Mas o impasse e o desconforto quanto ao Godard que quer “salvar” o cinema da cultura de massas, ainda no diálogo com Bazin, pode ser sentido em *Made in USA*. Após 1968, sim, trata-se então de fazer politicamente um cinema político, uma atenção ao processo, ao modo de funcionamento da equipe. O primeiro gesto, não por acaso, é renunciar às facilidades e aos propósitos do cinema de autor europeu, que vivia nos anos 60 seu auge, enquanto o cinema americano, pela primeira vez em sua história, claudicava. A parceria Godard-Gorin e a fundação do grupo Dziga Vertov abrem essa fase bem demarcada em que Godard passa a defender o trabalho em colaboração com gente que não vinha do cinema. “O Grupo Dziga Vertov”, disse Godard, “nasce do encontro entre alguém querendo fazer cinema (Gorin) e alguém querendo abandoná-lo (Godard)”¹³⁷.

Parte dessa fidelidade às idéias de Bazin explica-se não apenas pelo debate, mas pela gratidão ao mentor da *Nouvelle Vague*, pela forma paciente com que o crítico acompanhou o amadurecimento dos jovens turcos. Só mais tarde Godard voltaria atrás

¹³⁶ GODARD, Jean-Luc. “Fragmentos de uma conversa com Jean-Luc Godard”. In: ROSEMBERG FILHO, Luiz (org.). *Godard, Jean- Luc*. Taurus, 1985. p. 89.

¹³⁷ GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard. Les annes Mao*, op. cit. p. 342

quanto a alguma idéias que eram motivo de polêmica, na época, entre Bazin e a “política dos autores”. Bazin via certa inconseqüência nas críticas dos futuros cineastas, como na postura violenta contra diretores franceses do período. Na obra de certos cineastas que Bazin percebia um saudável desprendimento moral, Truffaut via o cinema aproximando-se do academicismo. Enquanto Bazin defendia o cinema de adaptações (o exemplo americano de William Wyler), Truffaut, Godard, Rivette, com sua “política dos autores”, defendiam a necessidade de um cinema-cinema, centrando os artigos na análise na *mise-en-scène* dos filmes americanos, ignorando a “sinopse” do filme e procurando nas recorrências formais, de estilo, o traço distintivo. Truffaut, particularmente, usava essa argumentação na linha de frente contra o cinema francês “de qualidade”, de autores como Dellanoy e Autant-Lara, que trabalhavam com roteiristas contratados, e que eram meros despachantes no momento de dirigir, enquadrando de modo convencional.

André Bazin tinha vários motivos para discordar de Truffaut e Godard. Primeiro, porque acreditava que o cinema entrava na sua época do roteiro e das adaptações. E, também, porque via nessa tendência “autoral” dos jovens críticos uma perigosa ênfase nos autores em detrimento dos filmes. “Para concluir, a política dos autores me parece possuir e defender uma essencial verdade crítica de que o cinema necessita mais que as outras artes, precisamente porque um ato de verdadeira criação artística é mais incerto e vulnerável no cinema que em qualquer outro lugar. Mas essa prática exclusiva leva a um outro perigo: a negação do filme em benefício do elogio ao autor. Eu tenho tentado mostrar por que os autores medíocres podem, por acidente, fazer filmes admiráveis, e como, por outro lado, um gênio pode cair vítima de uma igualmente acidental esterilidade. Eu sinto que essa útil e frutífera abordagem, à parte seu valor polêmico, deveria ser completada por outras abordagens dos fenômenos cinematográficos que restaurarão para o filme sua qualidade como obra de arte. Isto não quer dizer negar o papel do autor, mas simplesmente devolver-lhe a pressuposição sem a qual o não autor permanece uma concepção vacilante. Autor, sim, mas de quê?”¹³⁸.

Outro ponto que acirrou a polêmica é a qualidade singular da “política dos autores”, o fato de ser voltada para o cinema americano. Bazin era também um grande admirador do

¹³⁸ BAZIN, André. *Cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense. p. 104.

cinema americano, mas para a velha escola de críticos comunistas, como George Sadoul, essa era a evidência da total despolitização do grupo dos *Cahiers*. Na gestão da revista, Bazin contornava bem esses atritos, e, por sua vez, mantinha-se a meio-caminho entre as afirmações do realismo nas esquerdas (com quem tinha inegáveis afinidades, apesar do existencialismo católico que estava na base de sua reflexão) e do formalismo acirrado das gerações mais jovens e despolitizadas, representadas por Rohmer, Rivette, Godard, Truffaut. Bazin, com seu evolucionismo técnico, acreditava que a decupagem clássica havia encontrado sua maioria com Wyler e Lubitsch nos EUA, e Marcel Carné na França. A prova dessa maioria era a presença de certos procedimentos formais que progressivamente anulavam, segundo Bazin, a manipulação da imagem cinematográfica. Por isso, o elogio da duração e do plano-seqüência, teses que Godard refuta em outro artigo importante, “Defesa e ilustração da decupagem clássica”, com inúmeras provocações a Bazin. Nesse sentido é que escreve: “Esta é a condição da dialética cinematográfica: é mais importante viver que durar”.

Contra a noção de duração, Godard defende a “grandeza artificial” de Hawks, o balé de olhares de Lubitsch, e a noção de instante contra o de continuidade temporal. “Godard buscava certa expressividade vital e mundana contra o que ele via como tendência meio religiosa do cinema da época (o neo-realismo), em sua mistificação de certos procedimentos (o plano-seqüência, a profundidade de campo), como ideais de um cinema de duração e continuidade absoluta. Godard investia contra a sacralização do realismo fenomenológico”¹³⁹.

Não por acaso, a sintonia de Godard com a vocação do cinema para a reprodução da realidade ficará evidente na fase documentarista (em trabalhos como *Pravda*). Um momento em que, ironicamente, o cineasta radicalizaria o uso da montagem. É justamente no período Dziga Vertov, o mais politizado do cineasta, que, por vias tortas, Godard revelará a continuidade da interlocução com Bazin.

¹³⁹ MACHADO, Tiago Mata. *Godard polifônico: genealogias do cinema moderno*. Campinas, 2002. Dissertação de mestrado. Unicamp. p. 32..

De modo geral, a sintonia do cineasta, nos anos Karina, é fundamentalmente com outra frase de Bazin, que encerra um de seus mais célebres ensaios: “Por outro lado, o cinema também é uma linguagem”.

Mitologias femininas: com que cor você quer morrer?

Mais uma vez em Godard, uma mulher é protagonista. A situação *noir* inclui a dimensão do luto (o sobretudo que Paula usa não deixa cumprir aqui a função de vestimenta fúnebre, “um peso” que Anna Karina carrega nas costas). Mas Godard oferece a Paula Nelson características oscilantes: ora ela está com o controle da situação (os homens comportando-se como marionetes de sua perfídia), ora ela é Paula Nelson percorrida por outros mitos do feminino: a mulher maternal (quanto interroga o pequeno Typhus), narcisista (quando se olha no espelho repetidas vezes) ou indecisa (quando escolhe na sorte a arma que irá usar na cena final).

O filme político de Godard recupera do filme *noir* americano a obsessão pelo passado e pela perfídia feminina (presentes tanto em Welles quanto em Huston). “A guerra do Marrocos te tornou má, Paula”, dirá Typhus ao entrar no quarto, explicitando o referencial da malícia feminina, mas deslizando rapidamente da chave “séria” – clima apocalíptico de fatalismo – para um registro grotesco.

Paula Nelson recebe o agente Typhus. O aspecto sigiloso do encontro dá rapidamente lugar ao bizarro. Espião *free-lancer*, Typhus propõe a Paula rachar a investigação meio a meio, dividindo informações e dividendos. Dá a entender que outros já começaram a investigar (referindo-se a Richard Widmark e Donald Siegel, os mesmos que Paula viu da janela do quarto) e lembra que Paula não se saiu bem no Marrocos. Paula diz que a guerra acabou, mas Typhus lança a frase que será espécie de epítome do filme: “A guerra nunca acaba [...] Trafalgar, Sedan, Mers el Kebir, Leningrado, Okinawa, Berlim, Hanói, só muda o nome”.

Enquanto conversam, Paula mexe no chapéu de Typhus, enquanto este mostra-se submisso a seu poder de persuasão. Ela está com o controle. Paula aponta a arma para

Typhus, aperta o gatilho mas a arma não tem balas. Typhus tira o chapéu e, suando frio, arruma a mecha solta de cabelo. A encenação é infantil, mas a referência é a tortura. Paula, de arma em punho, é filmada em primeiros planos mesclados em *faux-raccords*. Typhus grita, mas sua fala soa baixa: ele não está perto do microfone (um valor de presença que explicita o documental e a impostura da ficção).

Mesmo obscuros, os diálogos remetem a grandes interesses em jogo, em desacerto com o liliputiano mercenário que perambula pelo cenário. A intriga conspiratória é logo desqualificada. O anão na verdade antecipa o tratamento formal dado às figuras corruptas, de meias-verdades, que transitam ao redor de Paula. Por outro lado, em meio a informações trocadas, fala-se em corrupção “dos altos escalões em Paris”, a primeira de muitas referências ao gaullismo neste filme. O General De Gaulle estava de volta ao poder desde 1958, e ficaria na liderança do país por mais de uma década. Os personagens aparecem como figuras de segunda mão, em trajés que remetem a um tempo e a um gênero de feição anacrônica, cujo efeito é cômico.

Numa cena em que Godard trabalha com ironia a imagem da figura feminina indecisa, Paula pergunta a Typhus qual a cor de sapato que ela deve usar. Aparentemente indecisa, eleita a cor por sugestão de Typhus, ela mata o agente com o tamanco do sapato: a morte não tem qualquer sabor de tensão ou espanto. A morte é associada à cor do sapato, como se ela perguntasse afinal, gratuitamente, com que cor Typhus prefere ter sua morte representada. Escolhe o azul. *Close* da mão de Paula com o sapato, o golpe brusco. A morte é resolvida por um truque de montagem, onde do *close* do sapato cortamos para o rosto de Typhus com uma marca vermelha.

No exato momento em que a cena atinge o clímax de violência, a cor vermelha do tapete do quarto é revelada. Paula puxa o morto através do chão na cor de sangue. A cena sobe outro degrau rumo a um registro assumidamente artificial, acentuado traços do filme-mercadoria, o que revela o grotesco em Godard como uma bem-sucedida “suspensão de verossimilhança”. A tática de metacinema prova prescindir de efeitos mais óbvios como revelar a própria câmera, este que se transforma em clichê de um certo cinema de arte e ensaio no período 1965-1972 .

Surgem novos personagens, aberta outra etapa da brutal *mise-en-scène*. O escritor David Goodis, “sobrinho” de Typhus, entra de robe de chambre, senta diante de uma máquina de escrever e começa a dedilhar, como criança. Pergunta a Paula se ela matou seu tio. Ela diz que Typhus não morreu. A conversa com Paula Nelson nivela a morte do tio a uma discussão sobre o amor (Paula acha que David deveria ficar mais tempo com Doris Mizoguchi, sua mulher). A investigação ganha um parêntese lúdico, quando todo o subtexto mais infantil dos personagens vem à tona, marcando uma encenação feita de pirraças, a “vontade” dos personagens contra a autoridade do narrador e sua ordenação clássica, esta cheia de subordinações. A encenação faz-se agressão ao narrador-espectador. A parataxe instaura-se, de maneira violenta, negando qualquer sentido que não o dado imediato da imagem, o instante em que se dá a representação. Violência redobrada, pois o dado imediato é de incômodo. As cores elementares, o espaço apertado, a composição chapada, os objetos do quarto padronizado do hotel: tudo conspira para situar o espectador na paisagem de segunda mão, asfixiante, sarjeta da cidade e do cinema. Escutamos o segundo movimento da “Renana” de Schumann: a música erudita entra fraturada, reeditada por Godard, como contraponto distante do enredo (afirmação da autonomia do som, cujo propósito aqui discutiremos adiante).

Os personagens interagem na cena, mas no limite de crianças auto-suficientes que brincam com seus próprios brinquedos. Doris Mizoguchi, a namorada japonesa de Goodis, dedilha alguma notas no violão, improvisando o fundo para a conversa com Paula Nelson. Nem a música de Doris, nem o livro de Goodis passam de mero “ensaio”, sentido do incompleto e circular que domina a cena. Para confirmar tal hipótese, Goodis puxa uma página em branco, diz que seu romance ficará inacabado (reflexo de uma cena inacabada), e que “não vejo minha imagem no espelho”.

Crianças com armas, não tiranizadas por nenhum gênero ou narrador: algo que Godard já evocara em *Tempo de guerra*, com seus adolescentes ingênuos e assassinos, colecionadores de cartões postais, de clichês da civilização. Goodis atém-se a datilografar, não sendo afetado pelo corpo ensangüentado do “tio”. A indiferença à morte e à banalização do atroz no *work in progress* de Godard são recursos cênicos constantes em seu estilo, como faceta de desconcerto face ao cinema de estúdios.

Quando realizou *Tempo de guerra*, Godard recebeu acusações de ser dispersivo em sua denúncia, não atacar nenhuma guerra em particular. O cineasta defendeu-se dizendo que se nenhuma guerra tinha sentido, então um filme sobre uma guerra era também sobre todas as outras, e como narrativa não poderia ter sentido. Em *Made in USA*, Godard também mistura todas as guerras e dilacera ao máximo o sentido da narração.

O tempo da cena prolonga-se. Sem a dinâmica da decupagem elíptica (tônica do assassinato de Typhus), os artifícios diluem-se, estabelecendo a verdade provisória de uma duração. Como os eventos não progridem, vemos os atores estacionados, trazendo à tona, em última instância, o modo de produção marginal de *Made in USA*. Um grupo de atores solitários, no espaço lacunar deixado pela noção de Paris-Atlantic City: uma alusão ao sentimento de exílio. O escritor e a música inserem na cena outra tonalidade, subitamente mais grave, reforçada pela canção de Doris Mizoguchi. Com Doris centralizada, interpelando a câmera, a moldura recupera a presença humana na cena de caricaturas, evocando o tema já explicitado das descolonizações (Marrocos, Argélia, etc.).

No teatro de discursos vazios, desgastados, imagens de segunda mão, espaço degradado da política e do cinema, o romance *noir*, com sua limpidez e clareza, aparece em *Made in USA* como fonte inesgotável de uma linguagem mais direta, instintiva. Tal como apresentados pelo típico narrador do romance *noir* (à moda de David Goodis), os protagonistas durões não estão contaminados com essa força exterior que vem da tirania política ou da cultura de massas.

Os personagens de *Made in USA* aparentam esgotamento com a presença hegemônica da cultura. Esse esgotamento se faz sensível pelas posturas cansadas dos personagens. Num dado momento, Godard agride os nacionalismos gaullista e comunista presentes na França nos anos 60, quando o personagem David Goodis afirma que é inteligente porque sabe falar francês. Essa mistura do *kitsch* americano com a língua francesa parece ser a própria expressão do intolerável. E a ausência total da natureza é um dos aspectos marcantes de *Made in USA*, ausência que só se faz mais sentir num filme em technicolor. As falas e as imagens desfilam abruptamente como as mitologias de Roland Barthes. Entre tantas mitologias explícitas, o único mito que parece aceitável, que requer aderência é o filme *noir*, com sua recusa total da política, das convenções e aparências.

Novamente, o filme *noir* também oferece o modelo das mulheres enigmáticas e dúbias, que Godard retrabalha em todos os filmes que já analisei como metáfora da condição da própria imagem cinematográfica e de sua dupla natureza (superfície erótica-segredo quanto às reais intenções).

Paula Nelson lê o texto que Goodis acaba de escrever: “Quem é a atriz, de olhos negros e pesados como um bosque? A japonesa tem ares de Manet para mim. Sem dúvida, ela, como eu, cansou de escutar tolices. Só usa palavras que conhecemos: you’ll miss me honey... some of these days” (texto em inglês no filme).

Diante da saturação cultural, explicitada via poesia (palavra), Godard produz o choque entre o mundo *kitsch* e o corpo da japonesa, a suavidade de seus gestos, evocando o mistério da imagem feminina como contraponto. Se a imagem está dominada pela cultura doente dos *outdoors* e da publicidade (a publicidade é uma forma de fascismo, dirá Paula Nelson), Godard relega ao som e à montagem o dever de sugerir uma outra noção de temporalidade, sem progresso ou finalidade. Dever da poesia: recuperar a noção de “presente” perdido pelo homem na civilização do progresso. É a mulher que oferece um novo centro de gravidade para o desejo, para as palavras. O texto continua: “Aliás, ela falava. Aliás, sempre. Eu imaginava o ouvinte. Uma mulher é uma porta que se abre para o desconhecido. Sempre como triunfo dos humildes. Lembra-se da canção? Do tom grave dessa letra?”.

A poesia é interrompida. Goodis admite que a rima não está boa, e o texto incompleto. Paula então completa, introduzindo outra tonalidade, mas ainda na chave do filme *noir*. O ciclo godardiano não se completa sem a traição: “Um dia, infelizmente, você vai embora, Alice. Com Lewis Carrol”. O som abrupto de avião interrompe a fala.

Sonâmbula investigação: colagem e violência contra perspectiva

Made in USA restabelece e radicaliza o que Godard já verificara funcionar em *Alphaville*: a construção de um mundo ficcional pelo mergulho no fragmento. Mas *Made in USA* radicaliza o trabalho de colagem de seus filmes anteriores.

“Hoje em dia a arte é em grande parte autônoma e preocupada com o aperfeiçoamento. A ira não consegue romper facilmente esses canais. O desafeto explode como caricatura, feiúra ou insulto e difamação – a forte rejeição dos intelectuais e artistas (comparável aos protestos franceses contra a situação na Indochina e na Argélia) [...] o trabalho em essência é irado – contra a guerra, contra o bombardeio, contra o Presidente Johnson etc. A colagem é grosseira, vulgar, desajeitada, feia!”¹⁴⁰.

Nas artes plásticas americanas de inclinação política dos anos 70, recuperou-se a colagem do cubismo de Bracque e Picasso (procedimento pré-Primeira Guerra, que Clement Greenberg julgou responsável por aproximar a pintura de sua superfície real¹⁴¹), como reação às noções de equilíbrio, forma e perfeccionismo que dominavam as artes, a crítica, o mercado de galerias e museus, constituindo-se como um meio ágil e eficiente de reação à atualidade. Como reação à noção romântica de artista, calcada no indivíduo, os artistas dos anos 70 (num traço que decididamente os afastava da colagem de 1911) adotavam como suporte a mais reprodutível e coletiva das técnicas: a fotografia. Fotografias de revistas, imagens de guerra, de políticos etc., justapostas, a produzir efeitos de contraste, subordinação, provocação. Nos final dos anos 60, como analisei, Godard percorreria um caminho similar, apostando no trabalho em colaboração e abusando dos efeitos de colagem.

No cinema, tal procedimento é sempre um pleonasma, pois, sendo arte da reprodutibilidade técnica e da montagem, a abertura para a atualidade já está, do ponto de vista de sua ontologia, resolvida em sua base fotográfica. Mas o cinema que compartilha a “ira” dos artistas plásticos diante de conflitos políticos da atualidade e contra a posição segura da arte teve necessidade de radicalizar ainda mais a heterogeneidade de seus materiais e proceder com a colagem. Para tanto, precisa sair do contraste entre oposições internas à profundidade de campo (as que tanto chamavam atenção de Bazin no cinema de William Wyler, uma imagem contínua e holística do mundo) e procurar novas oposições

¹⁴⁰ GOLUB, Leon, “The Artist as an Angry Artist”, *apud Modernismos em disputa: a arte desde os anos 40*. São Paulo: Cosac/Naify. 1998, São Paulo. p.11.

¹⁴¹ GREENBERG, Clement. “A revolução da colagem”, in *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 95. Jorge Zahar e Funarte. 1997, Rio de Janeiro.

entre som e imagem (explicitação dos materiais e do processo, em detrimento do produto acabado), radicalizando a montagem vertical. *Made in USA* é um título que remete ao processo.

O mergulho nos materiais, a revelação do processo, é condição da verdadeira atualidade, no período 1966-1970. O uso de *faux-raccords*, a filiação ao valor documental da imagem neo-realista, e a parceria com o fotógrafo de documentários Raoul Coutard convergem na economia e agilidade do trabalho de filmagem. A filmagem passa a ser, em teoria, regulada apenas pela atividade criadora do cineasta, viabilizando a imediata resposta do cinema face ao mundo. Assim radicaliza o movimento do cinema moderno, que, desde o início, procurou enfrentar o que teria afastado o cinema de sua natureza de registro, quando procurou verdades fora de si, na literatura (roteiro) e teatro (direção de atores psicologizante). O interesse de Godard por religar o cinema com a atualidade é claro em seu primeiro filme, *Acossado*, e permanece ao longo de todo os anos 60, sendo um dos traços que permanece e acentua-se nos filmes políticos do Grupo Dziga-Vertov.

Com essa radicalização som-imagem, o cineasta pode então recuperar o valor da montagem descontínua elidida pelo cinema clássico. O desafio do cinema moderno é devolver as fraturas, não apenas nos intervalos entre planos, mas dentro da própria duração. No entanto, o gesto radical exige o enfrentamento contínuo dos novos clichês, e a revisão permanente dos antigos pressupostos. Entre eles, a noção de autoria.

Então, mais que um filme antibaziniano (por neutralizar a profundidade de campo), *Made in USA* é um filme anti-*politique des auteurs*, pois agride a intocável noção de *mise-en-scène*. Encontra-se em diversos de seus filmes anteriores (destacam-se *Viver a vida* e *Pierrot le fou*) a opção pela contenção da profundidade, mas com momentos em que o recurso era utilizado. Mas é em *Made in USA* que faz sua primeira incursão radical num estilo rigoroso de luta contra a perspectiva.

Os planos de passagem tornam-se assim justaposição entre o fundo *kitsch* (Disney) e o corpo de Ana Karina. Onipresente, ocupando inclusive as cenas de transição, o fragmento *kitsch* instaura a claustrofobia que reforça o cenário precário e isolado do mundo em que se dá a política entre os rivais de esquerda.

Após o motel, a câmera enquadra Paula Nelson contra um muro cheio de propagandas, cartazes e anúncios políticos. Nelson está de sobretudo, ela própria um decalque artificial, bem de consumo descartável. Se a tomada interna (no motel) era claustrofóbica e violentada pelas cores primárias de Disney (o tapete vermelho era particularmente ilustrativo da intenção redutora de Godard), as tomadas exteriores acentuam a agressiva bidimensionalidade de Atlantic City quanto às cores – uma lição que por certo Godard aprendera com Frank Tashlin, que tinha entre suas marcas de diretor (antes fora cenógrafo) o ofício de “encenar” a rarefação do movimento, a coisificação da vida, através do violento encontro entre objetos realistas e cores do desenho animado¹⁴².

Quanto ao uso de cenários podemos pensar novamente na possível influência do gênio *designer* de Fritz Lang. A metáfora de Dr. Mabuse como *metteur-en-scène* do mundo confere a Lang pioneirismo na noção de indústria cultural, filme mercadoria e o papel cumprido pelo cineasta na manipulação das fantasias públicas. Ele próprio um exímio manipulador do visual, o cineasta vienense, em seus filmes realizados na República de Weimar, parodiara o *kitsch* arquitetônico da burguesia alemã. Disseminando a paranóia total entre personagens (e espectadores), fôra pioneiro em suspender a crença na imagem cinematográfica, já nos anos 30 explorando sua dimensão de artifício. Trinta anos antes da célebre frase de Debord, “a imagem é a forma final da reificação”, essa má-consciência ou câmera cínica, já instalava o simulacro, a noção de “cópia sem original”¹⁴³.

“Dr. Mabuse pode ser lido como pastiche da revolta (Expressionista), já no início da década imitando o dandismo fingido dos intelectuais, políticos e artistas com suas abertas posições públicas de duplicidade e deslealdade em relação ao que ficou conhecido como *Vorbehalttsdemokratie* (democracia do ‘sim, porém...’)”¹⁴⁴. A descrição da República de Weimar tem um paralelo com o gaullismo dos anos 60 (contexto de Godard) no que se

¹⁴² Em *Cinderfella*, um de suas obras-primas, Tashlin apresentava a mansão familiar como uma penitenciária, as cores ocupando a função ambígua de projeção infantil de Jerry Lewis e serviço a ordem da casa, onde Lewis mais que filho, era empregado, e a mãe, patroa.

¹⁴³ O próprio Lang entrara no debate com seu ensaio *Kitsch. Sensation. Kultur und film*, de 1924.

¹⁴⁴ ELSAESSER, Thomas. *Weimar Cinema and After. Germany Historical Imaginary*. New York: Routledge, 2002. p. 185.

refere à fragilidade da democracia, a luta entre facções de esquerda, violentos arroubos nacionalistas e a manipulação violenta da opinião pública (a lavagem cerebral, tema caro a Lang).

Godard, como Lang, parece particularmente empenhado em revelar no cinema a civilização do clichê e a estetização da política. O fundo contra o qual está Paula Nelson é uma parede preenchida pelos resíduos de publicidade, proliferação dos discursos que, na soma desvairada, esvazia sentidos, e não gera pistas ou qualquer avanço da investigação. O fundo sujo apenas se afirma enquanto resíduo melancólico de disputas, teatro abandonado da política, das greves. Sem o campo aberto de disputas, predomina a “guerra suja”.

O corpo de Paula está em permanente embate contra a imobilidade dos fundos. Às vezes ela se rende, e torna-se objeto, estátua a mais na coleção de segunda mão de caricaturas grosseiras, que o cidadão Kane bem poderia adquirir para sua *kitsch* coleção. Parte viva, parte morta, caminhando sonâmbula, Paula Nelson pertence a essa galeria de personagens modernos entregues à vigília, ao luto sem fim.

Como nos *slogans* criados pelo gênio visual de Lang, Godard trabalha diversos tipos de *closes* de Paula, elaborando máscaras. Numa das mais expressivas, ela move seus grandes olhos naquele movimento pela órbita que sugere temor, atenção, paranóia.

Na articulação som-imagem, Godard opera com extremo minimalismo, espécie de dogma da parcimônia que o filme segue, cujo efeito é a representação indireta da violência, gesto que dispensa o uso de palavras, pois o sangue é incomensurável. A perplexidade do cinema diante da vitória da civilização do espetáculo é total, pois ela devora inclusive o cinema, “a ficção já leva a melhor sobre a realidade”. Sinalizações abruptas da música sobre *faux-raccords* e repetições de imagens: Godard repete alguns segundos da música de Schumann sobre o *close* de Paula Nelson, que atravessa a longitude do quadro *scope*, contra um fundo inteiramente vermelho-sangue (novamente a menção às guerras, ao terceiro mundo: a cor vermelha desempenhará esse papel no filme). A montagem repete igualmente o manear de Paula Nelson, reiterando a concretude máxima (imagem + som) do desespero silencioso (vermelho + nota de Schumann).

Resposta ao “adeus vida, adeus amor”, título do livro *noir* do americano Horace McCoy na mão de Paula Nelson, o estilo lacônico, minimalista é contaminação com a

parcimônia do luto da protagonista. Num certo sentido, mesmo sem valorizar o enredo, a narração contamina-se com o ascetismo de Paula. Num filme disposto a criticar o uso que a política faz da estética, a solução para a representação da violência é o caminho pelo abstrato, e constitui aqui resposta moderna aos dilemas da geração de Godard quanto à representação do horror, da tortura e da violência, notadamente aquela que trazia de volta a memória recente do holocausto, e, mais recente ainda, a guerra da Argélia, os grevistas, jovens ativistas, estudantes, militantes. As cenas de tortura em *Pierrot* e *Le petit soldat* escapavam da hipócrita moral clássica, mas abusavam da amenidade lúdica e paródica. Em *Made in USA*, com o intuito de representar a violência como dado central no filme (nos outros mencionados ela era periférica), Godard está à procura de novos parâmetros formais para sua estética da violência (inevitável aqui a referência ao cinema paramétrico de Bordwell e também ao cinema de Glauber – penso no uso das cores em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, lá inspirados nos *western spaghetti*).

Talvez por frustrar seus esforços graduais na aproximação ao mundo da política, ou pelo empenho sempre tácito de Godard em “avançar mais” no terreno formal, *Made in USA* é um filme que abandona em parte a herança neo-realista, que aqui parece estar mais diluída do que em todos seus outros filmes. *Uma mulher é uma mulher*, como analisamos em relatório anterior, contrapunha o mundo musical de Ângela ao resistente mundo documental ao redor, situando os personagens no bairro de Montmartre, que era cientificamente mapeado como nos filmes neo-realistas ou nos documentários de Rouch. Em *Alphaville*, a cidade noturna era reinventada, mas não deixava de ser Paris, o que conferia ao filme um forte enraizamento no presente, apesar de futurista.

O esgotamento da epítome “*image juste*” (Rossellini-Bazin) no período 1959-1965, para o predomínio da “*juste une image*” é acentuado pelo fato de Godard ter entrado em um terreno que não julgava propriamente o seu, conforme se lê em entrevistas. Usando uma divisão do próprio Godard, nada mais que uma reelaboração da divisão de Bazin, *Made in USA* é realizado à moda dos que fabricam o filme na câmera (Bresson, Antonioni), diferente dos que procuram o filme fora dela, na realidade (Rossellini). Godard: “Em *Deserto vermelho*, eu tive a impressão de que as cores não estavam diante, mas dentro da câmera. Ao contrário de *Le mépris*, onde as cores estão na frente da câmera. Temos mesmo a sensação de que é a câmera que fabrica *Deserto vermelho*. Para *Le mépris*, havia de um

lado a máquina, de outros os objetos, que se encontravam fora dela. Mas não sei fazer um filme desse tipo. Mas talvez eu esteja começando a ter essa tentação. *Made in USA* é a primeira manifestação dessa tentação”¹⁴⁵.

À procura do “instante perdido”, no bar

As pistas de Typhus conduzem Paula Nelson ao consultório de Dr. Korvo (nome encontrado na mala do agente assassinado no quarto do motel). Já comentamos a agressiva redução da “passagem” entre os dois espaços, reduzindo o trajeto à cor vermelha, abstrata conjectura que remete “aos países encharcados de sangue”.

Em diversos momentos do filme, a voz *over* de Paula Nelson recupera a dimensão confessional do empreendimento. Mas Godard não desenvolve a subjetividade da personagem e o *kitsch* das imagens como uma oposição direta. A própria voz contamina-se com o filme *noir* e outros gêneros, como a fala desta cena: “É mesmo você que encontro morto? Oh, Richard, oh meu rei!”.

A voz refere-se ao corpo encontrado por Paula. No consultório, um cadáver de plástico acentua a intromissão violenta do artificial no mundo “natural” do enredo, “a ficção” que “já leva a melhor sobre a realidade”. Marcando a intromissão do artifício, o cadáver de plástico, corpo sintético, envolvido em ataduras e sangue, lembra os corpos acidentados dos carros incendiados em *Pierrot le fou*.

Mesmo incluída no *kitsch*, a voz se estabelece como interlocução com o morto (como muitos filmes *noir*), a ausência que justifica a investigação. O fato de Paula comunicar-se com alguém que nunca vemos (chegamos a ouvir mais tarde a voz de Richard), ressalta o compromisso dela com qualquer coisa anterior ao visual. A entonação da fala é não por acaso hamletiana, pois o mundo em que Paula está, sob a égide da morte de seu Rei, é de podridão, usurpação do poder, sentido do trágico.

¹⁴⁵ GODARD, Jean-Luc. In *Godard par Godard*. op. cit. P. 323

De sobretudo, à moda de Bogart, Paula Nelson carrega um dicionário Larousse. O dicionário serve de esconderijo para a arma, uma tática usada por grupos guerrilheiros e clandestinos nos anos 60. Depósito dos significados, a presença do dicionário num mundo vazio deles é ironia. Num filme que recusa o vernáculo do cinema e da língua francesa, o dicionário é adereço grotesco, peça *fake*, item a mais no mundo *kitsch* que Godard inventaria ao redor de Paula Nelson.

O filme sugere assim que a verdadeira investigação dá-se efetivamente em outro plano, para além da morte de Richard, pois, se não podemos afirmar ser um mero “gancho” (é a morte dele que condiciona o luto), pouco parece importar quem de fato o matou. É uma exploração da civilização do clichê, sociedade do espetáculo, como confirma o próprio Dr. Korvo: “Hammet e Chandler são melhores que os novos métodos de investigação audiovisual”.

A cena do consultório é logo interrompida, sem levar a qualquer nova pista, muito menos revelar a relação do misterioso cadáver com a investigação, e também sem justificar a presença da enfermeira transitando por ali (funcionária tão inerte como as comentadas arrumadeiras de Godard).

A montagem leva-nos abruptamente a um plano geral, disperso em sua composição. Plano de resquício de acontecimento que Júlio Bressane usaria bastante em *Matou a família e foi ao cinema*. Vemos Paula Nelson descer uma escada até ser subitamente chamada por Typhus (que se revela vivo, ao contrário do que parecia na cena anterior), retornando. Mesmo interrompendo a tática de não mostrar planos abertos, que ofereçam classicamente um alívio, o filme mina qualquer especificação de percurso de Paula nesse plano geral.

Ainda nessa dinâmica, a montagem introduz rápidos planos de neon de um bar-café, que definem a veemente postura de identificar o mundo diegético à técnica. A cena começa com as imagens em neon, ocupando todo o quadro, onipresença do ícone pop. Escutamos uma canção doce, que fala de crianças e inocência. A contraposição entre a saturação visual e a limpidez da música é nítida: oposição que define papéis distintos para som e imagem e abre uma importante cena do filme.

É uma cena de quase dez minutos, filmada em três longos planos-sequência. Nela Godard faz a mais violenta desintegração da narração dos filmes que analisamos, no

período 1959-1965, minando a noção clássica de tempo e diluindo qualquer ação. Um mal-estar paira sobre a cena, pois nada é dito, nenhum diálogo é efetivado, evidenciando a própria duração do plano (no Brasil, Andréa Tonacci e Rogério Sganzerla fizeram prodigioso uso desse procedimento, bastante inspirados em Godard).

No começo, um operário, Thomas, toma seu vinho no balcão, enquanto o *barman*, Paul, pergunta a Paula sua idade. Paula diz que tem 22. “Daqui a 22 anos você terá 44”, diz Paul. “O dobro”. Ao que ela responde “Eu terei 26”. Thomas afirma que 22 e 35 não somam 40. “A não ser na guerra”, completa Paula. Na guerra, “ $70 + 14 = 40$ ”, diz ela.

O jogo de palavras nega qualquer perspectiva de troca de informações, mas oferece alusões, evidente na menção que Godard faz novamente à guerra, aos jovens que, comandados por velhos, vão ao *front* (como em *Tempo de guerra*). A menção é ao ano de 1940.

O luto (presente no gesto de vestir o sobretudo) encontra outra referência no minuto de silêncio incluído nessa cena. A linguagem é colocada em suspenso numa operação que encontra eco na postura reclusa de Doris Mizoguchi, que estava, nas palavras de David Goodis, cansada de escutar tolices. Ela só queria escutar frases como “you’ll miss, honey, some of these days”. O mesmo ocorre com a americana loira, sentada no canto do bar, ao lado de um homem de terno. Ela pede que ele diga qualquer coisa. Ele responde “estou cheio”, e sai.

Povoada de sentidos prévios, a linguagem é motivo de desconfiança em *Made in USA*. Usada pela política, pela propaganda, ela ganhou vida própria, um sentido ulterior às coisas que deve nomear, como sugere o letreiro em neon que interrompe a cena: “Soldados armados protegem os 505 candidatos”. Paula e Thomas discutem, no começo da cena, se as frases são vazias de sentido ou oferecem sentido completo às palavras. Thomas quebra a noção de frase e recupera a força das palavras e dos objetos. Solicitado pelo *barman*, que quer inventariar o estabelecimento, Thomas começa a descrever o bar: cinzeiro, janelas, paredes, *barman* etc. Em seguida, diz: “O chão esmaga-se sobre o cigarro. O teto está na lâmpada. A janela observa a senhora. O telefone tem quatro bares...”.

A fala do *barman* opera com um método próximo da escrita dos surrealistas. Encabeçada na França por poetas e intelectuais como Breton e Éluard, a poesia surrealista

se insurge contra a forma de mercadoria que objetos e palavras acabavam assumindo no capitalismo, amortecendo seus efeitos. Uma das formas de controle sobre a linguagem é a narrativa. Contra esse efeito de amortecimento, o surrealismo quer devolver às palavras seu estranhamento original: recuperar a matéria como negação do sujeito. Na verdade um método que opera por montagem, por ordenação das palavras. É o que discutia Frederic Jameson, em seu ensaio sobre Schiller e Marcuse: “Eis porque o surrealismo se apresenta, acima de tudo, como uma reação contra o intelectualizado, contra a lógica no sentido mais amplo do termo, incluindo não só a racionalidade filosófica, mas também o interesse corrente do mundo burguês dos negócios e, em última instância, o próprio princípio de realidade”¹⁴⁶.

Embora a visão dos surrealistas trouxesse implícita uma recusa do consciente, que é impensável em Godard, é possível aproximar o cineasta da teoria surrealista, que, como ressalta Jameson, resistiu atual, “enquanto a prática deixou de sê-lo”. Godard não é um cineasta surrealista porque uma noção de fluxo contínuo de imagens (produzidas pelo inconsciente) está distante da descontinuidade radical de seu cinema. Mas a recusa total da narrativa por parte dos surrealistas parece, no caso dessa cena de *Made in USA*, um modelo evocado. “A imagem surrealista é, assim, um esforço convulsivo para rachar as formas de mercadorias do universo objetivo, fazendo-as colidir umas com as outras com imensa força [...] uma interconexão violenta e arbitrária de duas realidades tão distantes e não-relacionadas quanto possível”¹⁴⁷.

Desordenando as frases, num recurso repetido, Thomas parece fazer com o idioma francês o que Godard faz com as imagens. Também num processo repetitivo (Deleuze chamaria isso de gagueira), Godard procura aquela associação distante e justa entre imagens, recuperando o valor instantâneo – fora da estrutura de roteiro – de certas cenas. Enquanto o personagem desintegra a linguagem, no plano verbal, Godard insiste no plano-seqüência, contaminando-se pelo gesto do personagem.

Num artigo discutindo linguagem e literatura, Octavio Paz refletia sobre a noção de tempo na poesia. A poesia, para Paz, nascia, entre outras coisas, como resposta à clivagem

¹⁴⁶ JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 80.

¹⁴⁷ JAMESON, Frederic. *op. cit.* p. 81.

violenta entre sujeito e realidade, uma separação universal que nos expulsa do presente. A perda da experiência holística, aquela em que a criança constrói “pontes afetivas que a unem ao mundo e aos outros”¹⁴⁸.

Falando de sua própria experiência, Paz comenta que o processo de clivagem é também o de desalojamento do presente. “Desde então o tempo começou a se fraturar mais e mais. E o espaço, os espaços”¹⁴⁹. As marcas da cultura, da civilização, aceleram esse processo de consciência e perda “do presente”: “Uma notícia qualquer, uma frase anódina, o titular de um diário, uma canção de moda: provas da existência do mundo de fora, e de minha irrealdade [...]. A poesia está enamorada do instante. Quer revivê-lo em poema. Separa-o da sucessão e o converte em presente fixo”¹⁵⁰.

Sartre, por sua vez, escreve que os poetas são homens que se negam a utilizar a linguagem. São duas culturas distintas, prosa e poesia, dois universos incomunicáveis¹⁵¹. Num filme cuja matéria-prima não deixa de ser a saturação da cultura e da atualidade, e a noção de tempo delas derivadas, a insistência da montagem em procurar o descontínuo ocorre como busca desse instante. “No cinema, mais importante que durar é viver”, escrevera Godard no citado artigo; ele estabelece essa outra noção de tempo, não utilitária, à procura do presente.

“A prosa é utilitária por excelência. Eu definiria desde já o escritor de prosa como alguém que usa as palavras. O senhor Jourdain fazia prosa para pedir suas chinelas. Hitler para declarar guerra à Polônia”¹⁵². Os dilemas de Godard aproximam-no de Sartre, uma relação que discutiremos no final desta análise.

¹⁴⁸ PAZ, Octavio. “La búsqueda del presente”. In: *El ensayo hispano americano del siglo XX*. Ciudad de México: Tierra Firme, 1994. p. 434.

¹⁴⁹ PAZ, Octavio. op. cit. p. 435.

¹⁵⁰ PAZ, Octavio. op. cit. p. 435.

¹⁵¹ SARTRE, Jean Paul. *O Que é literatura?* p. 134

¹⁵² SARTRE, Jean Paul. op. cit. p. 135

Em seguida, enquanto escutamos a canção em inglês que fala de crianças e lágrimas, entram no quadro Donald (Léaud) e Widmark (Kovacs). Os dois ficam de costas para a câmera, de frente para Paula.

A música dura alguns minutos. Nesse ínterim, há planos fixos de olhares imóveis de Widmark e Donald. Paula encara-os, enquanto eles, de modo infantil, abaixam os olhos. O silêncio reina na cena, coroando a desintegração da linguagem. A música é triste, fala de inocência, enquanto vemos um personagem-emblema da inocência a serviço do poder (Donald). O garoto, com seu *videogame* na mão, acompanhando Widmark, participa do jogo político. A presença do adolescente Donald confirma a tese de que $70 + 14 = 40$.

Por outro lado, é impossível atravessar a cena sem um *close reading* voltado para um importante detalhe político que Godard insere. É o operário que, no bar, consegue operar a desconstrução da linguagem. É o único personagem disposto a lutar contra a frase e seu sentido completo, finalista. É ele que, em sua posição fora do jogo de intrigas, traições, pode voltar a nomear, e negar a linguagem. Ironicamente, é em nome dele que as muitas facções rivalizam em *Made in USA*, mas sem esse mesmo poder de “negação” da linguagem que possui o operário nessa cena. Ao contrário, são os partidos que promovem as centenas de discursos “cheios de sentido” que Godard fragmenta ao longo do filme. O *barman*, que era incapaz de perceber que estava dentro do bar, quando é feito o inventário de “partes do bar” percebe sua situação com a ajuda do operário. O *barman* não vê a si mesmo. Ironia, no mundo do predomínio do visível: as pessoas deixam de ver a si próprias. De maneira quiçá “baziniana”, o *barman* confunde realidade e campo visível: esquecendo o ponto de vista, deixou de perceber a clivagem fundamental entre ele e o mundo.

As metamorfoses de Paula Nelson e os emblemas da atualidade: cinema, nudez, apocalipse

Paula Nelson agora está num espaço híbrido, mistura de academia de ginástica e salão de beleza. A primeira imagem é de uma sauna com hidromassagem. Uma voz estridente chama as clientes pelo auto-falante (o recurso do som “estourado”, negação da

sonoridade *low profile* naturalista, é comum nos filmes Godard, e aqui particularmente violento).

Paula caminha entre as mulheres que fazem exercício de bicicleta. Como no caso do estúdio fotográfico em *Acossado*, do *strip-bar* de *Uma mulher é uma mulher*, ou do posto de gasolina Esso de *Pierrot le fou*, Godard privilegia os espaços-emblema da modernização e explosão da sociedade de consumo. Dimensão da “investigação audiovisual”, cuja matriz em Hammet e Chandler oferece a Godard algo do estranhamento face à urbanidade. Mas o cinema *noir* americano, até os anos 50, manteve seus espaços tradicionais, ligados às primeiras ondas de migração a grandes metrópoles como Nova York e Chicago ao início do crime organizado. Os espaços percorridos pelos detetives permaneceriam os mesmos, os *music halls*, a mansão rica na beira da praia, a delegacia, as vielas sujas, as lutas de boxe, enfim, espaços mais associados ao imaginário urbano anterior à terceira revolução industrial nos países desenvolvidos.

De fato, quando nos anos 50 o cinema americano de estúdios viu sua era clássica sucumbir à televisão, era vítima de sua defasagem com a atualidade. Uma defasagem que já acumulava algumas décadas de fixação em melodramas e outros gêneros, nos quais o envelhecimento das estrelas era a única garantia de qualquer renovação. O envelhecimento dos gêneros é faceta do desajeito norte-americano na avaliação dos novos tempos, do isolamento, auto-segurança e conservadorismo das apostas dos grandes estúdios. Um conservadorismo que foi se estabelecendo progressivamente, conforme Hollywood ganhou mais poder, e que minou pouco a pouco antigos impulsos mais “arriscados” dentro da indústria. Nos anos 30, foi exemplar a forma bem-sucedida como o cinema policial reagiu à Depressão e internalizou nos filmes inúmeras situações ligadas à atualidade na América. Filmes como *Public Enemy* (William Wellman) e *America* (Frank Capra). São fatores motivadores do fim desse ciclo mais ousado a instituição do Código Hayes de Moralidade, a participação americana na guerra e a sensação de segurança por parte das *majors*.

Todos esse fatores não determinaram mas facilitaram o terreno para a televisão, que rapidamente usurpou do cinema o reinado na cultura de massas. Não à toa, a *Nouvelle Vague*, em sua origem, foi de imediato confundida com um movimento ligado à televisão.

“Nesse ponto, Godard aproxima-se da televisão. Se Fuller estava mais próximo do jornalismo romântico dos anos 30, Godard estava mais próximo da reportagem televisiva. Caberia ao cinema-*verité* de Rouch (*Chronique d'un été*, 1961) e Marker (*Le jolie mai*, 1962) oficializar esse casamento entre o cinema e reportagem televisiva e a *Adieu Phillipine* (1963), de Jacques Rozier, assumir a relação entre a *Nouvelle Vague* e a televisão – tratava-se de encontrar, nesse casamento, a ‘verdade de direito’, diria Rivette, celebrando, em sua crítica sobre *Les 400 coups*, de Truffaut, a seqüência em que Jean-Pierre Léaud é entrevistado pela psicóloga: nela, escrevia Rivette, o cinema reinventa a televisão e esta, por sua vez, consagra o cinema. Se a *Nouvelle Vague* pôde retardar por alguns anos a crise do cinema, na França, foi porque, de certa forma, ela foi confundida com a televisão”¹⁵³.

Antes de Godard, também interessaram-se pela TV aqueles cineastas que, não por acaso, estariam depois no panteão dos cineastas da *Nouvelle Vague*, aqueles que de certa forma prefiguraram o cinema moderno. Jean Renoir fez uma aproximação à televisão vendo no novo veículo a possibilidade de redescoberta do primitivismo, do gesto artesanal que o cinema perdera com sua hegemonia industrial. Roberto Rossellini via no meio a possibilidade de uma disseminação do saber em larga escala, um legítimo empreendimento pedagógico¹⁵⁴.

Para Serge Daney, por esse motivo Samuel Fuller foi aceito pela política dos autores como um autor moderno, já que ele era aficcionado pela idéia de atualidade¹⁵⁵. “Mesmo quando contava um acontecimento do passado, ele sabia dar esse sentimento da ‘primeira vez’, do cinema em seu começo. Há em Fuller um jornalista de guerra e um educador louco que parte da idéia de que o espectador não sabe de nada”¹⁵⁶.

¹⁵³ MACHADO, Tiago Mata. op. cit. p. 97.

¹⁵⁴ Glauber Rocha, no Brasil, em seu programa *Abertura*, mostraria ser influenciado por esse interesse do cinema moderno pela TV, já em sua origem. A tese é defendida por Regina Motta, em seu livro *A épica eletrônica de Glauber*.

¹⁵⁵ DANEY, Serge. *La rampe*. Op. cit. pp. 153-154.

¹⁵⁶ DANEY, Serge. *La rampe*. Op. cit. pp. 153-154.

Em *Made in USA*, Godard, apoiado por sua personagem Paula Nelson, investiga essa nova urbanidade que explode com a sociedade de consumo. Um universo em constante mutação, marcado por novos espaços e personagens, que o impulso jornalístico-documental de Jean-Luc Godard procura captar.

Outro aspecto notável no *travelling* que acompanha Paula através da academia é o contraste entre a seminudez das mulheres que ali treinam, e o sobretudo que veste a mulher detetive. Godard havia tirado a roupa de Anna Karina (no espaço *off*) em *Uma mulher é uma mulher* e *Viver a vida*, havia insistido na nudez de Bardot em *O desprezo*. A nudez era, para Godard, herança da própria descontração e ausência de puritanismo do grande cinema francês que precedera a *Nouvelle Vague* – influência de filmes como os de Roger Vadim, que, segundo Paulo Emilio Salles Gomes¹⁵⁷, contribuíram para a história do cinema com “a descoberta da cama”.

Na tradição americana, até os anos 60, a nudez é monopólio da pornografia e o erotismo é sempre algo comedido, o corpo da mulher sendo prometido sempre como um “mais a ver” para o espectador *voyeur*. No cinema francês de Vadim, a nudez aparece como um traço de estilo, uma forma de restituir o corpo aos personagens, dimensão física que era negada pelo cinema clássico norte-americano, dada sua gênese puritana.

Em *Made in USA*, o cineasta esconde o corpo de sua esposa-atriz sob o pesado fardo do filme *noir*. Não deixa de ser curioso o fato de que este seja o último trabalho da parceria Godard-Karina, um filme realizado, ao que parece, pouco antes da separação definitiva do casal. Não desejo aqui sugerir que a relação pessoal de Godard com sua esposa-atriz interfira em seu trabalho como cineasta, nem quero produzir ilações frívolas como as que acusam Orson Welles de ter oxigenado Rita Hayworth, em *Dama de Shangai*, por vingança.

Mas o fato é que Godard sempre demonstrou grande empenho em metamorfosear Anna Karina, e Welles, nesse sentido, não deixa de ser um modelo no caso *Shangai*. Ali, Welles acentuava a dimensão de artifício da composição de Elsa Bannister, explicitando a atriz como estímulo à falsa ficção engendrada por seu corrupto marido. Na teia de intrigas

¹⁵⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. A descoberta da cama. *Suplemente Literário*.

para corromper do marinheiro O'Hara (interpretado por Welles) Rita cumpria um papel de agenciadora e estimuladora do desejo por narrativa. O papel cumprido por Rita Hayworth (e a forma como Orson Welles a dirigira) elucidava não apenas a intriga do filme, mas trazia à tona a metamorfose de Rita Cansino, verdadeiro nome da atriz antes de se tornar *starlet*, antes de ser a Rita Hayworth que conhecemos. Eram as mesmas fissuras entre corpo e *performance* que atrairiam depois Godard nas cenas com Anna Karina. Como escreveu André S. Labarthe: “Godard só retém os momentos débeis de sua atuação. Intuição notável, pois são, por natureza, os mais reveladores. Alguém que se trai não é alguém que se revela? Todo esforço de Godard consiste em boa lógica, em multiplicar os obstáculos para obter um gesto imprevisto, uma mímica descontrolada, uma entonação involuntária, em todo caso: minutos extraordinários de verdade”¹⁵⁸.

Godard segue o exemplo de Welles ao concentrar a metamorfose no penteado da atriz. Ao insistir com sua câmera no rosto feminino, introduz no filme uma relação entre superfície e segredo. Num filme extremamente superficial, o rosto de Anna Karina induz a crer em algo além das texturas chapadas, um sentido oculto. Como no filme *noir*, “uma superfície sedutora implica algo escondido”¹⁵⁹.

Além do trabalho de transfiguração física da atriz, no filme de Welles a função desempenhada por Rita era equivalente a certos procedimentos da indústria cultural no estímulo ao consumo: uma promessa de satisfação para sempre adiada. Se, em *Uma mulher é uma mulher*, a relação crítica com a idéia de nudez da atriz dava-se na chave da comédia conciliatória, aqui o cineasta parece particularmente engajado em obliterar o corpo de Karina.

O sobretudo cáqui que veste Paula Nelson não deixa de ser um vestígio da “referência absoluta da moral”, que proclamava a própria personagem na cena do bar. Ícone do filme *noir*, a roupa pesada indica os deveres para com o amor de Richard. Espécie de castidade, que liga Paula a “seu rei”, coloca novamente a personagem na chave do mito. Mito do cinema americano e mito da castidade feminina, submissa à vontade do seu Deus. Embora não se trate de um luto nos termos da castidade cristã, tem algo de seu ascetismo e

¹⁵⁸ LABARTHE, André, *apud* MACHADO, Tiago. op. cit. p. 108.

¹⁵⁹ MULVEY, Laura, *The Hole and the zero*. p. 79.

rigor. Na saturação da sociedade do clichê, o refúgio de Godard parece ser a mitologia do filme *noir* e de certa mitologia feminina ligada à sedução, maternidade-independência, mitos que “atravessam” Paula ao longo do filme. A decisão de não mostrar o corpo constitui um gesto de reclusão: trata-se aqui, em um filme que discute o visual, de uma sensível recusa de ver a personagem ser devorada pela visualidade do consumo e de oferecê-la como brecha de vida (mulher-mãe) capaz de enfrentar a “coisificação do espírito”, hegemonia dos mortos-vivos que a cerca. Paula mantém seu corpo “fechado” pela mitologia do cinema americano, adquirindo características masculinas e femininas: a faceta individualista dos heróis não corrompidos pelos poder, comuns ao filme *noir*, e a dimensão enigmática e indecisa das figuras femininas, também comuns a esse cinema.

Ao se contaminar com o *kitsch*, o filme explicita o mal-estar na civilização do clichê. A recusa da personagem em se tornar uma imagem a mais no desfile de artifícios encontra apoio no diagnóstico da relação cultura-sociedade de consumo nos termos de algumas idéias que Herbert Marcuse explorou nos anos 60, ainda que seja importante ressaltar que Godard não recuse completamente a cultura de massas como a Escola de Frankfurt. Ao contrário, o cineasta introduz em seu estilo aspectos do cinema americano.

Marcuse produziu uma leitura crítica de Freud, centrando fogo na tese que propõe uma relação direta entre o progresso social e a repressão do psiquismo individual. Para Freud, é dessa repressão “necessária” socialmente que se torna possível o desvio de energia para a produtividade do trabalho. Mas Marcuse pergunta: “o progresso está necessariamente fundado na infelicidade e na insatisfação?”. Refutando Freud, o teórico da Escola de Frankfurt defenderá que inclusive numa ordem social de trabalho não repressivo – uma sociedade industrial avançada, com liberdade sexual e total abundância dos prazeres – esse pode ser perfeitamente um impulso conservador. Uma sociedade satisfeita seria perfeitamente compatível com uma sociedade civilizada¹⁶⁰.

Num regime de abundância relativa, a felicidade delimita seus territórios e coloca seus arames farpados. A academia em Godard não deixa de ser o espaço dessa satisfação em larga medida. E é nele que o fardo carregado por Paula Nelson parece sob esse prisma

¹⁶⁰ MARCUSE, Herbert. “A noção de progresso à luz da psicanálise”. In: *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

uma espécie de renúncia mais justificável, um resquício que, independente da vontade de Godard, tem algo do puritanismo americano, o que o aproxima de outra forma (mais inusitada, talvez) dos cineastas da resistência católica como Roberto Rossellini e Bresson.

É nos fundos da Academia que Dr. Korvo, o médico legista que fez a autópsia no corpo de Richard, conversará com Paula Nelson. Essa conversa é interrompida pela imagem de um nanico executivo falando num telefone vermelho (outro pequeno mercenário a serviço da linha vermelha entre Kremlin e Casa Branca), ao lado de um matagal. Godard sintetiza nessa cena curta etapas distintas do processo de poder (academia, medicina e economia, PCF). A síntese não tem por objetivo a economia na narrativa, mas o poder de associação imediata entre genocídio e cosmética, felicidade e poder, conspiração política e dieta feminina, entre jogo de cena e bastidor.

Nos moldes da intriga *noir*, mas numa chave de rigor ao longo de todo o filme, Godard insiste em trajetos que dirigem Paula para os “fundos” das locações, dos espaços abertos de convivência, recusa total da esfera pública. Num quarto branco, Dr. Korvo alega que Richard morreu de ataque cardíaco. “Também em Treblinka, em Auschwitz as pessoas no fim morriam de ataque cardíaco”, retruca Paula. Os trajetos são igualmente deslizos entre atualidade e memória. Pois em Godard o imperativo da atualidade nunca se dá em detrimento de detalhes da história. Memória do cinema, presente na mitologia hollywoodiana encarnada por Paula Nelson, memória da Europa na referência a Auschwitz.

Um ataque “fulleriano” ao PCF

Após a conversa com Korvo, Paula segue uma pista que a leva a uma região periférica da cidade. Ela recebe um golpe. Desmaia e acorda numa garagem. A cena é resolvida com poucos planos, todos compostos com certa elementaridade inspirada em desenhos de gibis policiais. Algumas interjeições típicas desses gibis são utilizadas no momento do golpe. A cena resolve-se no registro dos quadrinhos, da violência indolor. Em seguida, vemos Paula deitada, ao lado de uma chave inglesa vermelha e outra ferramenta azul, num plano de composição.

Nesse plano há uma simetria total entre o rosto de Anna Karina e os objetos. Seu rosto é um item a mais no depósito. Inanimada, meio viva, meio morta, nessa cena rapidamente a personagem passa da faceta mais dinâmica (típica da ação) para a imobilidade total. No chão, com sangue no rosto, Paula é uma personagem derrubada do terreno caricatural da ficção para a sarjeta fria da locação realista. Godard transforma a resistência inverossímil dos heróis do cinema (que sobrevivem a tantos golpes e desmaios) em representação da “agonia lenta” a que se referia a personagem de David Goodis, o mal-estar na civilização do clichê. Paula diz: “[...] países encharcados de sangue. A vida é matar menos que na guerra”.

No contracampo dessa imagem, aparece Widmark (Kovacs), jogando fliperama. Ele vira-se, e fazendo uma careta cômico-agressiva, expressão que mistura o bizarro de Jerry Lewis com o violento de Lee Marvin, diz: “what’s the matter, sister?”. O trabalho de direção de ator com Kovacs recupera a tradição clássica de tratar os vilões na chave do traço grosso. Assim como Donald, que anda com um jogo na mão, Widmark está brincando no fliperama. Godard associa os dois vilões desastrados ao mundo *kitsch*, infantilizado, da indústria cultural. Disney, na época do filme, talvez fosse o maior emblema dessa infantilização. É o encontro entre duas tendências contrárias do cinema americano. Disney (infantilidade e sentimentalismo) + Bogart (velhice e frieza) = filme político: é a equação que o próprio Godard lança no filme.

É ainda nesse tom de brincadeira que Paula dará um giro de 360 graus na garagem à procura da pista quente para a investigação. Enquanto ela procura, Widmark vai dizendo

“frio, morno, quente, quente” (Bogart, Bogart, Disney, Disney), a pendularidade é marcada entre fliperama e garagem suja. A narrativa, em *Made in USA*, continuamente interrompida, recomeça sempre como jogo, confirmando a parataxe. Ela nunca chega a acumular ritmo, voltando sempre à estaca zero. A tática lúdica permite que Godard passeie pelas mitologias do cinema americano, sem aquele aspecto mais solene, elevado do mito. Ao mesmo tempo, sem o aspecto desqualificador da paródia. Brincando com suas crianças (não é Donald um filho à procura de sua “mamãe”? É o que ele gritará na morte...), Paula Nelson assume ar maternal e paciente, até quando mata “seus” pequenos mercenários.

Nessa e em outras cenas, o narrador recupera cenicamente a equação de guerra, $14 + 70 = 40$, que o filme introduzira na cena do bar. Cenas nas quais os personagens comportam-se como crianças brincando no parapeito de um prédio. O fliperama na garagem reforça a imagem da inocência perdida, roubada pela guerra, o que justifica a canção doce da americana, que fala de crianças brincando, canção que voltará, não à toa, durante a morte de Leáud. Essa cena trabalha com deslizamentos súbitos entre a tonalidade lúdica e a dinâmica mais seca do realismo, onde a locação da garagem aparece com toda seu potencial para espaço de tortura. Há momentos em que os personagens conversam e outras passagens nas quais os atores (Karina e Kovacs), encarando a câmera, falam indiretamente as linhas dos personagens.

Enquanto passeia pela garagem, um *travelling* em plano-seqüência acompanha Paula. A garagem transforma-se em palco da investigação, que se dá agora de maneira lúdica. Conotando em seu movimento a circularidade da investigação, Paula termina a cena onde começou: Widmark joga fliperama e é no bolso dele que Paula irá encontrar a fita com a voz de Richard.

Essa fita, ao contrário do que se poderia esperar de uma prometida “prova reveladora”, pouco revela. Ela vem introduzir, de maneira dúbia, um diagnóstico obtuso do presente político, mas sem estabelecer os posicionamentos que definem cada lado no jogo do enredo. A fala de Richard no gravador é estourada, de modo agressivo, e por diversas vezes ela pára uma frase para recomeçar. Todas as vezes que o nome de Richard é mencionado por algum personagem no filme, o sobrenome Po... (Politzer) é interrompido

por algum som de avião, tiro e telefone. Assim continua, até o fim do filme, sublinhando “o grande segredo” envolvido na eliminação do dissidente político de esquerda.

A fala comenta as ações de um presidente ancião e personalista. O ataque ao General De Gaulle, desde 1958 de volta ao poder na França, é ainda mais claro em outras passagens. Nos anos 60, após o fim vergonhoso da Quarta República, De Gaulle fez um governo nacionalista que proclamava retoricamente a “auto-determinação dos povos”. herdando da Quarta República um histórico de impasses e sucessivos fracassos na condução dos conflitos da França com as colônias, o General herói da resistência operou politicamente para uma independência da Argélia, após 6 anos de guerra contra os rebeldes da FLN (Front de Libération National) e contra os colonos revoltosos sublevados contra a intenção gaullista de progressiva independência de Argélia (o terrorismo dos *pieds-noir* na OAS). Uma das conseqüências políticas desse processo doloroso de descolonização havia levado a França ao fim da Quarta República, um sistema parlamentarista povoado de microfacções e que jamais conseguira 2/3 da Assembléia para intervir na situação argelina.

A fita com o discurso de Richard revela um cenário político fraturado em facções, imobilidade, alianças espúrias, traições partidárias, falência da democracia. O General De Gaulle tinha como metas a conquista da energia nuclear (mencionada por Richard em *Made in USA*) e o estabelecimento da França como grande potência. Um dos motivos da confusão entre comunistas e governistas era, como sempre, o nacionalismo. A volta do nacionalismo na França, nesse período, foi encorajado por De Gaulle, que desconfiava dos EUA desde o apoio (mais tarde encoberto) do Presidente americano Roosevelt ao colaboracionismo de Vichy. Muitas vezes em seu governo, De Gaulle assumia inadvertidamente muitas posturas antiamericanas. É claro que, desde a II Guerra Mundial, entre a URSS e os EUA a França realizara uma clara escolha pelos fundos do Plano Marshall. Mas, nos anos 60, a invasão cada vez mais nítida dos produtos americanos, do cinema e da publicidade voltada para os EUA, associado a um *boom* econômico, criavam um clima forte de rejeição à bipolaridade da Guerra Fria. Num impulso de crescimento que viveu toda a Europa, fortalecia-se a autoestima e a recuperação dos nacionalismos. Em 1966, a saída parcial da França da OTAN, exigindo reformas imediatas na estrutura da organização (onde se via com participação menos influente), foi um claro gesto nesse sentido. O Partido Comunista

Francês tinha quadros no governo e total simpatia pelos ventos nacionalistas que voltavam a soprar no país.

Por esse motivo, a esquerda fraturava-se em facções que rivalizavam entre si e com a postura contemporizadora e conservadora do PCF. O governo de De Gaulle adotava um tom paternalista que gerava cada vez mais aversão entre os estudantes, uma geração que havia entrado no ativismo político durante a guerra da Argélia, e era politicamente mais organizada que qualquer outra da Europa. Outra crítica generalizada contra De Gaulle atacava o controle estatal exercido sobre as TVs, a imprensa, a mídia em geral, com troca de favores e tendência corporativista da burocracia.

O filme de Godard é de 1966, dois anos antes dos maiores confrontos entre polícia e estudantes na história do país, desencadeando greves que quase derrubariam De Gaulle do poder. Os anos que precedem essa explosão de maio de 1968 são de crescimento de partidos minoritários de esquerda radical, contrários ao PCF que engalfinhara inúmeros quadros no aparelho burocrático do Estado.

Mas o interessante é que o alvo preferencial de Godard não é o gaullismo conservador, mas os métodos reacionários de certa esquerda. A querela de Godard com os comunistas não acontecia apenas no campo da arte, com a adesão provocadora ao cinema norte-americano. No período das intensificações dos conflitos em Algiers, o uso de tortura por tropas francesas chegou à opinião pública, mas não provocando a comoção que esperava a FLN. “Inclusive o Partido Comunista não assumiu a causa dos direitos civis em Algiers, e certamente nunca atacou a conduta da guerra, porque não podia suportar o confronto com os sentimentos anti-árabes da massa de trabalhadores franceses”¹⁶¹.

Num primeiro momento, podemos acreditar que, na chave do *thriller* americano, trata-se de uma conspiração governamental operando secretamente. Mas o que fica claro em *Made in Usa* é que Donald e Widmark atuam por facções (talvez dissidentes) do PCF, que, no fim, é indiretamente responsabilizado pela morte de Richard. Nada poderia ser mais fullariano que um filme em que comunistas conspiram, queimam arquivo e alcançam seus objetivos de maneira maquiavélica – exatamente como Samuel Fuller fizera em *Pickup on*

¹⁶¹ HOLLAND. R. F. *European Decolonization – 1918-1991*. London: Macmillian Press, 1985. p. 169.

South Street, um dos filmes prediletos de Godard, protagonizado pelo ator americano Richard Widmark (o que justifica o uso do nome para o agente – além de revelar a exímia consciência do cineasta quanto ao objetivo da intertextualidade em sua obra, qualidade rara em outros diretores).

Na última de suas falas, Richard dá o veredicto: “o Partido Comunista tem medo de que a verdadeira esquerda chegue ao poder”. Sem deixar claro o ponto de onde ataca (talvez pretendesse uma adesão a facções radicais, que pipocavam na Europa e em todo o mundo), o ataque é tanto aos que ele chama de “falsos republicanos progressistas” quanto aos “membros do PCF”.

A chave do ataque é em diversas frentes, inclusive cômicas: “Você já viu comunistas sonhadores?”, pergunta Widmark a certa altura do filme. O violento ataque (agora, sim, de Godard-narrador) é feito contra a política como jogo de espionagem, intriga entre quatro paredes, fora do espaço público, tradição de política que certos partidos comunistas da Europa aprenderam com o stalinismo. Para as massas, resta o teatro da política e a estetização das disputas, a conversa na chave do mito, o filme de Walt Disney, sem Bogart para revelar o esquema no fim.

Nas cenas seguintes, o foco do filme concentra-se nessa dimensão política, digamos, da intriga, na qual se acentuam as informações relativas à França e aos EUA, do contexto histórico do filme. De volta ao motel, Paula Nelson e Widmark encontram outros membros da polícia (cujos departamentos, territórios e zonas proliferam-se ao longo do filme). Paula dirá que entende o uso do adjetivo “paralelo” usado para a polícia. Doris Mizoguchi e Typhus foram assassinados. Ela, no banheiro, com uma camiseta onde vemos o rosto de Beethoven; ele sobre a cama, com uma tesoura no pescoço. Os policiais são interpretados por atores do tipo “WASP”, americanos de olhos azuis. Paula Nelson é algemada, e depois, no jardim, ganha liberdade pelo detetive Aldrich. É com ele que, na cena seguinte, irá conversar num café, de costas para o mar (imagem da natureza) desenhado num papel de parede cinzento. Paula dirá que “odeia a polícia”. O mar de *Pierrot le fou* é impossível em *Made in USA*.

A visão da política em Godard ocorre nessas cenas, como desfile de fragmentos de tortura, interrogatórios, óculos escuros, imprensa sem acesso ao jogo real da política. *Made*

in USA não é um filme de espionagem, mas um filme em que a política é feita como nos filmes de espionagem, com o esconde-esconde de informações e atuação da “polícia” burocrática.

Entre essas cenas do “miolo político” do filme de Godard, alternam-se máquinas de escrever produzindo relatórios, *tapes* secretos. No fim do filme, se descobrirá que Widmark eliminou Richard, possivelmente por ser um crítico interno do Partido Comunista. A polícia paralela seria, então, um braço do próprio Partido Comunista (referência à KGB), em sua tendência mais stalinista, o que justifica o telefone vermelho na mão do nanico executivo a dar ordens secretas a pedido do Dr. Korvo.

No entanto, apesar da provocação direta aos comunistas, Godard evita qualquer discursividade, ou um cinema de contra-propaganda. Na chave da polícia paralela, os esquerdistas misturam-se a outros personagens-espectros, Richard Nixon e Robert MacNamara, a dimensão “*made in USA*” do filme-paranóia. Quando o personagem do jornalista, já no fim do filme, num carro do canal “Europe 1”, afirmar à guisa de conclusão que esquerda e direita são parecidas, esta será também uma menção aos métodos da polícia política da esquerda, em tudo semelhantes às operações paramilitares da direita.

Voltamos então às simetrias reveladoras do início, quando as cores das bandeiras eram reveladas: EUA e França, quisessem ou não os nacionalistas, as duas nações estavam unidas como potências imperialistas, ligadas pelo consumo, pela democracia como um sistema desacreditado. Eis porque é preciso e justo realizar um filme *made in USA* na França. Ao mesmo tempo, do lado do cinema, outra simetria é tentadora: Godard não deixava de ser o “camarada” de Samuel Fuller, desde *Pierrot le fou*. Fuller nos EUA e Godard na França atuam num mesmo sentido político.

O depósito do cinema: fantasmagorias e espectros

Em outra cena-chave de *Made in USA*, Paula Nelson visita um depósito de cartazes de filmes. Nesse caminho, Paula é filmada contra um portão amarelo de saída de caminhões, ficando seu rosto praticamente colado e minimizado face à superfície.

O parâmetro nessas cenas de passagem é filmar em “baixo relevo”, configurando um mundo de transições estreitas, transformando o espaço tridimensional em bidimensional, ou, em última instância, chamando a atenção para a dimensão real da imagem cinematográfica, verdadeiramente bidimensional.

Quando filmadas frontalmente, as locações tornam-se texturas rasas. É um mundo sem presença da natureza, tão povoado pelo *design* do consumo que, em última instância, é este que forma sua matéria originária, seu ponto zero. Essa ausência da natureza é reforçada pela insistência em planos fixos, com pouca variação interna das relações câmera-*personagens*, pouca *mise-en-scène*. Como escreve Roman Gubern, a respeito do uso de planos desse tipo no mesmo período que analiso, 1959-1968: “Os planos fixos em Godard costumam caracterizar-se por sua composição ascética e frontalidade, com paredes lisas, brancas ou monocromáticas. Suas cenografias são com frequência apartamentos literalmente inabitáveis por sua austeridade (a vila sem móveis de *O desprezo*, a torre de *Bande à part*, o apartamento de *Pierrot le fou*). [...] Considerados como material plástico, são apartamentos que por um lado remetem à plástica de Mondrian e de Klee e por outro ao convencionalismo do cenário teatral. Esse efeito complementa-se com o uso de luzes planas e de iluminação neutra por reflexo (salva em raras exceções como os *chiaroscuros* de *Alphaville*), assim como um calor que vai se transformando em excessivamente *fauve* e anti-naturalista em seus filmes”¹⁶².

Paula Nelson entra no depósito de cartazes de filmes americanos. Há cartazes de desenhos da Disney, *westerns* e filmes policiais. Nos filmes que analisamos, Godard já fizera menção a inúmeras facetas do cinema americano: as posturas, os olhares, os movimentos, procedimentos formais, além de homenagens explícitas a inúmeros autores. Não raro, revelou permanentemente em seus filmes as marcas do processo cinematográfico.

Mas é em *Made in USA* que Godard revela o cinema em sua dimensão industrial, passando de uma atenção ao mundo do consumo (terreno de vários filmes anteriores, como *Une femme Marrie* e *Une femme est une femme*) para os espaços do processo produtivo, no caso, locais terminais das mercadorias (garagens, depósitos, lixos, ou espaços abandonados). Godard ensaia o passo para a visão mais ampla, menos “sintomática”, da

¹⁶² GUBERN, Roman. op. cit. p. 34.

produção de mercadorias, que será dado apenas com *British Sounds* (1969), *Pravda* e os filmes de sua fase marxista. Enquanto os trabalhadores braçais carregam grandes cartazes de um lado ao outro, Paula Nelson procura a informante que lhe prometeu novas pistas, mas o trajeto é desprovido do senso de homenagem ao cinema clássico que possuíam, nitidamente, os cartazes de *Acossado*.

Auge da consciência do filme-mercadoria, *Made in USA* mergulha de modo semi-documental numa das etapas decisivas do processo cinematográfico, o *marketing* dos filmes, com seus cartazes e anúncios. O momento escolhido por Godard – representado pelo espaço da cena – é o da fusão do cinema com a discursividade e gigantismo comuns à propaganda. Se a “publicidade é uma forma de fascismo” e “o fascismo é o dólar da moral”, como dizem os personagens, pode-se presumir que a publicidade “é o dólar do cinema”. É justamente a dimensão publicitária do cinema que ganha relevo na cena.

Nela, os cartazes movem-se sozinhos em dado momento, no quadro vazio, após Paula abandoná-lo. Como fantasmagorias, os cartazes ganham aquele movimento que vimos Paula Nelson perder progressivamente ao longo do filme, com suas quedas, sua incorporação ao cenário fixo. A coisificação das pessoas é parte de um processo no qual a “vivificação das coisas” ganha forma. Enquanto as pessoas tendem a ganhar a imobilidade de objetos, essas imagens mortas ganham vida repentina. Investidas de um valor dado pelo mundo externo, que instrumentaliza o visual para a retórica política ou estímulo ao consumo, essas imagens ganham vida própria.

Passando pelos cartazes, Paula atravessa uma tela enorme, onde há uma suástica nazista, menção clara à forma como o nazismo estetizou a política transformando os comícios de Hitler em grandes jogos de cena, e dando ao cinema um espaço privilegiado na comunicação de massas. Era o que Godard diria anos mais tarde, no episódio 1A dos *Histoire(s) du cinéma*: “a ficção, que tantas vezes encenara a vingança nos filmes de Fritz Lang, não conseguiu evitar a vingança da realidade contra o cinema”.

Laura Mulvey, referindo-se ao filme seguinte de Godard, e que o cineasta realizou como complemento à *Made in USA*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, escreveu: “Enquanto Godard dirige atenção para a transformação da mulher em mercadoria, tanto nos

anúncios publicitários do capitalismo consumista como literalmente na prostituição, ele também dirige atenção para a erotização da mercadoria”.

O efeito é paradoxal: as imagens vivem, mas a cena evoca a noção de morte do cinema. O tipo de vida que têm essas imagens agora é alheia ao que era a força do cinema, para Godard: a possibilidade de pensamento, de expressão de uma idéia. Com a cultura de massas, o pensamento chegaria às pessoas sem que ela precisassem pensá-lo. “É preciso que o pensamento volte a ficar perigoso para o pensador”, diz Godard nos *Histoire(s) du cinéma*. Ao mesmo tempo em que a cena revela a onipresença e vida própria dos cartazes, o depósito parece igualmente um cemitério de imagens, um banco visual onde as imagens estão à deriva, conforme o poder para acioná-las.

A cena é reveladora mas o efeito não é de assombro, pois os cartazes estão a uma distância curta dos personagens interpretados por atores no filme de Godard. Alguns dos outros personagens têm a profundidade dos cartazes ambulantes desse depósito. Como no cinema do cenarista Lang, os autômatos espirituais antecipam o futuro homem fascista. Para esses autômatos, espectros controlado pela política mabusiana, talvez a palavra “personagem” não seja adequada, pois promete complexidade, adensamento psicológico, qualidade de que o jovem Donald Siegel (Léaud) está totalmente desprovido.

Alguns personagens são na verdade espectros, decalques que perambulam à procura de uma narrativa ausente, do mito que irá lhes dar um desejo provisório. Roman Gubern chama esses personagens de “ectoplasmas”¹⁶³. Sem interioridade, enfeitiçados, sua construção tem algo do já discutido mergulho na infância (que tem em *Tempo de guerra* talvez sua primeira incursão). Mas também são corpos destituídos de espírito, meras extensões de máquinas ou engrenagens.

O caso do “pequeno” Donald é exemplar como espectro sem densidade psicológica, seguindo o périplo do comparsa mais velho, apenas carregando seu jogo portátil. A passagem de Donald pelo filme é definida por posturas e, mais tarde, por uma repentina e extraordinária revelação (reencarnação), no momento da morte.

¹⁶³ GUBERN, Roman. op.cit. p. 92.

A respeito dessas posturas e do estatuto do corpo na *Nouvelle Vague*, Deleuze escreveu: “a *Nouvelle Vague* levou bem longe, na França, esse cinema das atitudes e posturas (do qual Jean-Pierre Léaud seria o ator exemplar). Os cenários costumam ser feitos em função das atitudes do corpo que eles comandam e dos graus de liberdade que lhes deixam [...]. Os corpos que se abraçam e se batem, se enlaçam e se espancam”¹⁶⁴.

Paula Nelson dizia, no fim da cena do bar, que, “continuando a viver, eu ficaria mais presente em Richard, em mim mesma”. De certa forma ela expressa uma preocupação consciente no próprio cineasta Godard, que em conversa com os *Cahiers du Cinéma* diria: “há pessoas que estão muito dentro, e outras que estão muito fora e que não conseguem mais entrar em seu próprio corpo [...]. Você não pode falar com pessoas demais, senão você fica muito fora de si mesmo”¹⁶⁵.

Muitos dos personagens de Godard são meras encarnações de uma idéia (como o executivo no telefone vermelho). Outros são destituídos de qualquer movimento próprio, “seus espíritos desencarnaram”. Seus gritos são onomatopéias coloridas – consequência da opção proclamada de Godard pela matriz de Walt Disney e dos *comics magazines*

A única personagem que ganha relevo é Paula, ela que, no universo de cores artificiais, presença irremediável da cultura do clichê, é a única brecha para um sentido godariano de natureza. Que sentido de natureza é esse? O que mostra o quanto o mito já estava presente em Godard bem antes dos anos 80, o mito do cinema encarnado em suas mulheres. Não é à toa que Godard enquadra Paula no jardim, reconciliada com a natureza. A natureza aqui é o espaço do cinema num modelo de harmonia e beleza pastorais. A mulher e sua dicotomia superfície-mistério têm uma relação análoga com a ontologia da imagem, que traduz a ansiedade de Godard quanto à persistência do cinema no mundo em que imagem, solta pela caixa de Pandora (de *Kiss me deadly*) “vence” a todos. Mas a posição da imagem no capitalismo não é apenas análoga à da mulher, ou mesmo metafórica. É o que aponta Laura Mulvey: a posição da mulher (que vende seus serviços quando prostituta) é idêntica ao do cinema em termos de posição social, quando vende seu corpo.

¹⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 232.

¹⁶⁵ GODARD, Jean-Luc. In: ROSENBERG FILHO, Luiz. Op. cit. p. 84.

Última operação de salvamento do cinema, arte insuportável

O discurso de Richard na fita magnética deixa clara que sua militância, antes da morte, era clandestina e perseguida por facções rivais. “No lugar de sanar a moeda com uma nova equipe econômica”, como diz um dos seus parágrafos na fita, Richard preferiu a dissidência radical. A enumeração de facções que disputam o poder político, o desfile de acusações revelam a política como terreno de discursos esvaziados, o que abre terreno para a irracionalidade. Tal como a narração de espionagem, que nunca chegamos a elucidar, essa política parece manter-se intacta em grande parte por seu obscurantismo, premissa para sua eficácia enquanto processo de conservação da ordem. Os muitos dilemas da política nacional que a democracia discute – economia, juro, estatísticas –, compõem uma sinfonia tautológica, que inclui Richard. A política de gabinete, feita entre quatro paredes, conduz a uma deformação da linguagem, que a voz estourada de Richard explicita em sua sonoridade agressiva. A altura da voz de Richard só ressalta seu incompreensivo discurso político. Sua nebulosa posição ganha luz num trecho particular que Godard repete algumas vezes ao longo do filme: “A razão principal desses erros é que os homens auto-denominados de esquerda ainda consideram aceitar as vozes comunistas que formam alianças com os representantes da reação. Pergunto a vocês, de que progresso se pode tratar com os Piney, Pleven, que dizem que se não fossem os antiamericanos do poder nada de essencial os separaria da sua política? Como se pode querer a derrota do atual poder se assim só tenderíamos ao seguinte resultado: ou a sobrevivência do gaullismo, mesmo se a UNR não obtiver maioria na Assembléia, ou uma nova desconsideração do regime democrático, se o poder obtiver maioria englobando parte da esquerda não comunista e esses falsos republicanos progressistas”.

Richard debate com seus “camaradas”. Parece defender uma posição polêmica dentro do Partido Comunista, diante das iminentes eleições (as que precisam de escolta, segundo o anúncio eletrônico). A posição do líder dissidente parece, de imediato, contrária a setores abertos à coalizão com forças do governismo e do centro. Sua argumentação, segmentada em parágrafos, parece propor uma alternativa mais radical para a esquerda.

Mas nunca chega a ficar claro que caminho é esse, e se Paula, de alguma forma, representa: “é para obstruir o caminho, camaradas, que o Partido Comunista envida esforços para uma verdadeira vitória da esquerda. É o que temem os autores de operações anticomunistas”.

Ao ouvirmos “operações anticomunistas”, uma mão introduz uma foto (publicitária de um filme) com silhuetas agarrando e espancando uma vítima. As “operações anticomunistas”, produzidas por gente da própria esquerda, voltará a ser ouvida no momento em que Paula assassinar o “pequeno” Donald (Léaud), na cena seguinte. Paula Nelson trilha pistas finais para sua investigação. Antes do encontro com o mercenário Donald, ela tira a sorte na hora de escolher a arma que irá usar no encontro. Godard introduz novamente o mito feminino da indecisão, novamente de maneira irônica, pois antecede sua decisão de assassinar Donald, como antes fizera com Typhus.

Donald, na garagem, assume ter assassinado Typhus e, descontente por Widmark tê-lo despedido, confirma a existência de uma casa de atividades clandestinas. Enquanto Donald gesticula e fala, não escutamos sua voz. Ouvimos no lugar Paula narrando no pretérito a ação que vemos presentificada na tela: “Ele não acreditava em intriga ou mistério político. Queria dinheiro, e em troca de dois milhões me propôs levar até a casa... Ele procurava um tesouro... Queria partir para a América do Sul e liderar um grupo de mercenários para liquidar os judeus, negros, indianos...”.

Quando Paula atira em Donald, ele se contorce e gira pela garagem antes de desfalecer. A estilização da morte em Godard é um traço que percorre diversos de seus filmes, nas mortes de Poiccard, Ferdinand, Nana. Era também essa verdade enfática do gesto que atraía, no período dos *Cahiers du Cinéma*, Godard, Rivette, Truffaut para o cinema americano de Howard Hawks, Ernest Lubitsch, Anthony Mann. Era nesse cinema americano que Godard percebia uma capacidade artificial de produzir momentos cujo efeito era “o conhecimento total de uma paixão”¹⁶⁶, fosse na moleza como John Wayne e Dean Martin seguravam suas armas em *Rio bravo*, fosse no giro de 360 graus que realizava o corpo de Wayne, nas curvaturas que a espinha atingia no choque do tiro, ou na herança expressionista do jogo de olhares na comédia rápida.

¹⁶⁶ BARTHES, Roland. *Mitologias*, p. 12.

A morte de Donald abre um precedente novo para a análise da personagem de Paula Nelson, que sem uma análise mais detida pode deixar despercebido o que há de mais perturbador na sua construção. O dado comum em todas as cenas com Paula Nelson é que ela sempre se sai melhor das situações. Um a um, ela vai eliminando seus obstáculos e inimigos. De certa forma, sua indecisão acaba sendo fatal menos para ela mesma que para os outros: ela parece dominar o terreno visual como nenhum outro personagem. Em sua guerra particular contra as pistas falsas, em nome do amor ao rei Richard, ela sabe camuflar-se nessa superfície visível, como já descrevemos em muitas cenas. Em muitas dessas imagens que funcionam como paredes, becos sem saída, onde o rosto de Paula é item a mais no inventário de objetos, ela parece um soldado tateando à procura de saída no labirinto. Mas, no fim, ela encontrará a saída, deixando para trás um saldo de várias mortes.

Na cena seguinte, filmada num jardim, raro momento da natureza no filme, seu rosto praticamente “desaparece” entre as plantas. É o momento em que o investigador Aldrich avisa Paula que as dúvidas sobre ela foram arquivadas. Ordens superiores. O diálogo desvenda o enredo na chave da comédia do absurdo. Paula estaria fora de suspeita. Agora, um certo Marc Dickson seria o suspeito principal do assassinato de Typhus. “Você já o prendeu?”, pergunta Paula. “Não, ele está morto há dois anos. Um incêndio em Agadir. Se não o acharmos será condenado à revelia...”. O motivo? Acerto “entre veteranos do Marrocos”.

Nessa mesma conversa absurda, mas reveladora da visão kafkiana da política, Aldrich faz menção ao passado de Paula, que, pela primeira vez, aparece sob suspeita. Quando ela responde, sons de buzina (num recurso comum à narrativa de *Made in USA*) impedem que se escute o que ela diz, o conteúdo de seu percurso anterior. A única parte que se consegue escutar é o momento em que Paula comenta que, em algum outro lugar do universo, galáxias novas acabam de nascer. Quinze anos antes das preocupações mais francamente religiosas de Godard quanto à mulher, a respeito do mistério e do milagre (a partir de *Passion*), a personagem de Paula Nelson, numa cena prosaica, introduz a dimensão cósmica, mistério da criação. Afinal, quem é Paula, esta personagem com quem somos convidados a nos identificar?

A cena revela o lado maquiavélico dessa personagem, ao mesmo tempo em que aparece sua faceta mais mítica, num plano em que seu rosto confunde-se com a imagem da natureza. Nessa imagem, Paula parece reconciliada com sua dimensão de mito: como mulher ela concebe a única possibilidade de origem, num mundo povoado pela morte. Seu pulsão de vida faz-se, paradoxalmente, pela morte dos meninos, Donald e David Goodis: é pelo ritual da morte estilizada dos rapazes que ela nega a civilização do clichê e, paradoxalmente, afirma sua noção de vida, como uma mãe praticando eutanásia em seus filhos, protótipos de fascistas. Não à toa, nessa cena, Paula Nelson demonstra preocupação com a origem das galáxias. Seu rosto (imagem da sedução e traição) carrega também as ambigüidades da imagem cinematográfica e da face feminina: as dicotomias superfície-segreto, beleza-traição que traduzem a condição da imagem no processo industrial do cinema. Ao contrário das arrumadeiras sexuais de *Alphaville*, ou das amas de leite treinadas em academias para manter os seios e pernas adequados para o consumo de *Made in USA*, Paula Nelson tem algo das mulheres de Manet, como a japonesa Mizoguchi, nas palavras de David. “Com Malraux, Godard aprendera que, antes de Manet, a realidade interior era mais sutil que o cosmos”¹⁶⁷ e o rosto das mulheres de Vermeer e da Vinci, diziam “eu, eu, e o mundo depois”. Em *Histoire(s) du cinéma* Godard irá retomar esse pensamento para dizer que “com Edouard Manet começa a pintura moderna, isto é, o cinematógrafo, isto é, formas que caminham para a palavra, mais precisamente uma forma que pensa”.

Revelação do processo cinematográfico, e ao mesmo tempo reposição de seu mistério. Para Godard, o cinema americano “está salvo” da crítica por ser a síntese dessa experiência historicamente provedora. Paula Nelson, com seu sobretudo, seu périplo típico de um filme *noir*, tem um pacto de sangue com esse mitológico cinema anterior à estetização da política, em que o filme *noir* tem sempre espaço garantido, continuando uma espécie de “segunda natureza” na obra de Godard. Quando falo em mito, não digo no sentido negativo, de algo que mereça ser desmistificado, mas nos termos de experiência capaz de condensar e prover.

De certa forma Godard realiza ainda o percurso crítico que começa nos textos que escreveu. Em *Made in USA*, de certa forma, ele encerra um ciclo de elogio ao cinema

¹⁶⁷ MACHADO, Tiago. op. cit. p. 216.

americano (outros virão), périplo que aqui é praticamente uma “operação de salvamento”, em meio à crítica feroz da civilização do clichê.

Esquerda, ano zero

Mas o périplo de Godard é também de reposição da política para o centro das preocupações (como nas críticas que escrevera no começo dos *Cahiers du Cinéma*, antes da época formalista). Na conversa com Aldrich, o momento é supostamente de revelações. Hora da verdade. Paula, sem o sobretudo, está de costas para a natureza. Mas assim que Aldrich sai de quadro, ela muda de postura sorrateiramente, volta a assumir a feição tensa de antes. Não por acaso, veste de novo o sobretudo. É nesse sentido que outro aspecto que interessa no cruzamento entre a mitologia feminina e visão da política em *Made in USA* é a figura da dissimulação.

As dissimulações de Paula acabam contaminando a construção da política no filme, e atribuindo às negociações um sentido de encenação permanente. Ou seja, Paula encontra no jogo político um terreno fértil para seu teatro. É o que revelará o quadro seguinte, ao mostrar Paula e Widmark, lado a lado, numa simetria de atitudes face à câmera. Plano-sequência, o quadro parece insistir num regime final de equivalências entre Paula e Widmark. É o momento em que a verdade sobre a morte Richard deve finalmente aparecer. Cada um contará sua versão. Mas ambos falam ao mesmo tempo, atropelando a fruição do sentido. Essa forma como a cena acontece é ainda mais importante que as informações nas falas: no fim, a política dessa esquerda que o filme ataca reduz-se a essas conversas conflitantes, sobrepostas, impossíveis de discernir. Fragmentadas, as confissões revelam um filme já conhecido, começando com a de Widmark: “Se tiver que matar Paula não quero testemunhas... o Partido queria pôr tudo nas costas dos socialistas... Richard matou Lacroix... isso lhe convinha... há dois anos decidiram sabotar a aliança de esquerda... tudo começou aí...” Paula: “Foi um incêndio criminoso... fazia reuniões clandestinas... fugir, quanto a mim... não vou sair daqui... devia ter voltado a Paris... agora vou até o fim... representar, fingir, ao invés de ir ao mar...”.

Na etapa final do filme, a narração abre duas temporalidades: uma que presentifica a ação do enredo e encena as situações como num tradicional filme de investigação. E outra

em que cenas alternam-se com discursos indiretos sobre os eventos, na qual os personagens contam o que aconteceu ou opinam sobre a violência das guerras. Num desses quadros, Paula diz não saber “como conseguiu respirar por tanto tempo num mundo de dinheiro, sangue e política”.

Paula Nelson, pouco a pouco, vai eliminando seus adversários. Ela, como vimos, confunde-se com a paisagem, literalmente, mas não apenas. Ao usar os mesmos métodos dos seus adversários, ela adota o estilo de fazer política que é foco de *Made in USA*. Queima de arquivos, chantagens, manipulação. Quando ela é avisada pelo burocrático detetive Aldrich de que seu caso foi arquivado na polícia, ela sorri, na chave da perfídia. Mais uma vitória de sua inteligência ardilosa.

A crítica do filme passa a incluir Paula no diagnóstico duro. A estratégia inicial da jornalista-detetive era de infiltrar-se e investigar, mas no fim, sujeito e objeto da investigação confundem-se. Descobrimos que Richard, Paula, Widmark representam facções diferentes da esquerda lutando por poder.

Rumo ao final, Godard aumenta as intervenções narrativas, como a inserção da expressão “Liberté” sendo metralhada. Em outro momento, há a inserção de uma roupa branca ensanguentada. As intervenções mais explícitas da narração acabam favorecendo um deslocamento de Paula do centro de gravidade, onde ela estava protegida como guia do filme, e aparentemente alheia e crítica aos métodos fascistas da política e da espionagem. Nas últimas cenas do filme, Paula parece demasiado contaminada com esse mundo, ela própria não consegue lembrar exatamente quanto tempo permaneceu dentro dele. A pergunta importante, feita pelo investigador Aldrich, que ela não irá responder é, afinal: em quem votou nas últimas eleições?

Essa cena apenas prepara o irônico final em que Paula e Widmark realizam uma aliança, e, numa estratégia tão bizarra quanto burocrática, decidem assumir juntos a culpa por crimes “que não cometeram”, assinando duas cartas de confissão. “Não conseguiremos nada nos vigiando o tempo todo”. Espécie de *détente* infantil, o acordo promete pôr fim à investigação e à disputa de informações. Ninguém chegou a conclusão alguma e, por meio dessa aliança em confissão, podem neutralizar seus fracassos. É o que diz Widmark, numa

fala particularmente engraçada: “Se você jurar pelas obras de Lênin que lá fora está fazendo sol, eu irei lá fora para confirmar se está fazendo sol!”

A situação é teatralização da política de bastidores, na chave do *conspiracy theory* que é marca do cinema norte-americano. A matriz conspiratória desse cinema oferece um modelo para a não-representação da política, na medida em que os espaços públicos constituem mera maquiagem à verdadeira luta por poder. Aqui Godard parece particularmente irônico quanto à forma que, no fim, dissolvem (por um acordo de assinaturas) o emaranhado de disputas políticas, na esfera pública, e intrigas, vinganças, ódios, na esfera privada. Nesse tocante, a ação de Paula não é diferente da polícia que “fazia ela entender o significado do adjetivo ‘paralelo’”. Igualmente a história política resolve-se no arquivamento constante: os arquivos não deixam de ser a lata de lixo de uma história sem reais rupturas.

Mas o teatro dura pouco, pois tanto Paula quanto Widmark tem “planos B” traçados para sabotar a paz. A aliança dura alguns segundos, e é Paula quem, de novo, sai-se melhor. David Goodis, que havia sido cooptado para a investigação logo no começo do filme, mata Widmark.

Em troca, Goodis queria ajuda para terminar seu romance inacabado. Agora diante “da verdade”, diz ele, pode terminar seu livro. A verdade que dá inspiração para Goodis é a morte de Widmark, que ele descreve de maneira poética. Novamente a cena desliza para a observação antiespetacular da morte, pois o corpo de Widmark não é dado a ver. Ele agora pode observar a morte de perto, no espaço *off*.

Mas é Paula quem vai dar a verdade final, selada com seu revólver. No cinema, não há lugar para a poesia, nesse teatro cruel que finalmente a anula. A única beleza possível para o cinema parece surgir das lágrimas arditamente artificiais de Paula (após matar David), estas que revelam a condição material de superfície (Paula-cinema) e de discurso. A cena coroa todo o esforço de Godard no filme, ao trabalhar as cenas sem perspectiva, produzindo um elogio ao artifício: “a superfície artificial da beleza feminina pode esconder um interior que pode apenas ser desvendado para revelar o perigo da *femme fatale*. Mas superfície artificial da ilusão cinematográfica pode esconder um interior que pode ser desvendado para revelar a verdadeira beleza de sua materialidade e seu potencial para

analisar a realidade política”¹⁶⁸. Godard escreveria no artigo sobre Douglas Sirk: “descobre a verdade do prazer por detrás do convencionalismo das lágrimas”.

O cinema e poesia terminam irreconciliados, se pensarmos que a procura da poesia é feita seguindo o método de David Goodis, dentro do filme: o artista em crise, sentado em sua máquina, de robe, à procura de uma arte individual, produzida para a contemplação. Não é à toa que Godard constrói o personagem de Goodis à mercê da investigação de Paula: e, ainda assim, ele merecerá ser morto.

No fim, Paula leva a melhor sobre todos os outros agentes. Enquanto, inicialmente, ela parecia vulnerável, tateando no emaranhado criado por um ente exterior, no fim, o grande estratagema é montado pela própria Paula. Como diz a própria personagem: essa verdade não poderá ser revelada. Paula assassina Goodis, com um tiro na testa, que lhe diz “oh, Paula, você roubou minha juventude...”, antes de desfalecer.

Num processo em que Paula torna-se parte da guerra suja, não é de estranhar que, na última cena, seja a voz de Paula que apareça no toca-fitas que antes veiculara a voz de Richard. Como nos filmes *noir*, a voz da personagem aparece no fim, como se fechasse um balanço de vida. O tom é existencial, e aparecem os temas do filme: “Quem sou eu? Sou esse idioma que fala onde as idéias deslizam? Sou essa vida que sinto dentro de mim?”.

A crise de identidade da personagem justifica-se pelas mudanças que ela sofre ao longo do filme. Mas a interrogação atravessa a personagem e lança-se sobre o conjunto de preocupações que atravessa o cinema de Godard de ponta a ponta. O diálogo crítico que Godard estabelece com o mundo da política não se reduz aos gestos de agressões, aos ensaios de denúncias, aos parágrafos de Richard. É um relação complexa, que inclui o dado do cinema como agenciador de desejos, e a reflexão sobre a responsabilidade do cineasta no capitalismo tardio. As palavras de Paula no bar ainda ressoam: “eu sou responsável, eu sou responsável”.

É senso de responsabilidade, dever com o passado, que lança Paula numa aventura que irá, de certa forma, devorá-la. *Made in USA* é um filme que acusa e revela o gangsterismo de forças políticas “de esquerda”, de comunistas mais próximos do crime

¹⁶⁸ MULVEY, Laura. op. cit. p. 77.

organizado. É o que torna possível gerar equivalências entre Richard Nixon, Robert MacNamara e os comunistas que queimam arquivos e pessoas. É uma esquerda *made in USA*. As distorções da vida política são produzidas por condições históricas específicas mas também pelas decisões e gestos de indivíduos, que são responsáveis por seus atos. Responsáveis inclusive quando ingenuamente acreditam em sua própria autonomia e livre arbítrio. É aqui que voltamos aos parâmetros de Sartre: “saber porque Richard morreu é o mesmo que saber porque eu permaneceria viva”, diz Paula.

Como discuti acima, a carreira de Godard trilha o caminho de uma progressiva politização, que acompanha uma indagação genuína quanto ao seu papel de cineasta no contexto sócio-político ao redor. E Godard sempre parece estar disposto a pagar o preço por levar essa discussão até o fim, até as últimas conseqüências. A noção de engajamento, mesmo não proclamada, parece então um termo cada vez mais próximo, o que torna natural a reflexão nos termos sartreanos, a política como um problema de linguagem e discurso. A crise da noção de autoria, paradoxalmente, faz ressurgir o problema da responsabilidade, pois demarca melhor os limites onde o cineasta opera, estabelece a matéria contra qual se choca o sujeito-artista. O imperativo do filme mercadoria estaria então na gênese dessa possível interlocução com Sartre. Como escreveu Frederic Jameson: “No contexto de *O ser e o nada*, todos eram responsáveis, de alguma forma, pelo seu próprio momento no tempo e por todo mundo ao redor: a guerra que tenho dentro de mim é a minha guerra, nem que seja apenas no sentido de que eu tenho que interiorizá-la de alguma forma e reagir a ela, no sentido de que eu não sou livre para não fazê-la minha por alguma espécie de reação”¹⁶⁹.

A excessiva preocupação com as noções de moral e responsabilidade, por parte de Paula Nelson, um indício de que um guinada violenta na carreira do cineasta. É esse imperativo moral que isola Godard da *Nouvelle Vague*.

Na cena final, na qual Paula pega carona com um jornalista, tudo ocorre como se o filme recomeçasse. Paula diz que terminou “um caso”. É dia. A cena é o primeiro plano-sequência, com profundidade de campo, e locação “pública” externa, do filme inteiro. A música de Schumann toca ininterrupta, climática, ao contrário do resto do filme.

¹⁶⁹ JAMESON, Frederic. op. cit. p. 183.

O final parece otimista, naquele tom construtivo do “resta muito por fazer”. Há a inserção de um quadro: “esquerda, ano zero”. A esquerda, como a Alemanha no pós-Guerra, precisa reconstruir-se. E o cinema também, a exemplo do neo-realismo de Rossellini. No sinal, a luz passa de vermelha para verde, o carro parte. “O fascismo passará”, diz Paula, “mas antes precisa passar dentro de nós”.

História(s) do cinema

Nos diversos lançamentos de cada capítulo - e principalmente no lançamento definitivo da série *Histórias(s) do cinema* em 1998 - o empreendimento foi recebido pela crítica com entusiasmo, como se Godard finalmente atendessem à uma longa espera por uma obra renovadora e impactante (como seus primeiros filmes, que tornaram-se referência obrigatória em qualquer curso de história do cinema). A obra foi recebida como se o cineasta fizesse um acerto de contas com a demanda criada desde a época áurea da *Nouvelle Vague*.

Pela veiculação em TV, e pelo lançamento dos vídeos com os livros pela Gallimard, a obra ultrapassou barreiras usuais. Na esfera do debate, tornou-se assunto que deverá ainda se prolongar, seja pelo interesse não estritamente cinematográfico do projeto, seja pela superação do que vinha sendo interpretado como uma postura melancólica e deprimida dos longas-metragens dos anos 90, que seriam demasiado auto-referentes (como se na série não persistisse algo dessa postura). E, finalmente, pelo abrandamento da idéia de “morte do cinema”, que ocupa um lugar importante, mas menos central, na série. Embora a série considere encerrada a forma como o cinema se deu até quase fim no século XX (a imprecisão é de Godard), as 4 horas e meia finais são uma demonstração de permanência e vigor do cinema moderno.

Ao se apropriar da idéia de História, e deslocá-la para o domínio das imagens, com a autoridade de quem sempre teorizou sobre a relação entre imagem e historicidade, mesmo sem a sistemática de um teórico acadêmico, Godard criou nova movimentação e curiosidade em torno de sua obra. Criou interesse sobre algumas experiências formais que Godard já trabalhara em filmes anteriores, sejam os realizados enquanto a série era produzida (*Forever Mozart* e *Helas pour moi*), ou oriundos dos anos Karina. A dimensão monumental da obra e a falsa promessa de didatismo implícita no título - aliada ao fato de ser realizada por um cineasta ancião e isolado - diminuiu a resistência. Não deve-se subestimar, entretanto, que o relativo sucesso tenha sido favorecido também pela crise que passa a própria teoria da história e pelo interesse que o cinema adquiriu como disciplina universitária, gerando dois públicos segmentados e catalisadores.

Godard permite incursões interdisciplinares e mostra consciência de suas influências. Existem artigos sobre a série - como os de Dominique Païni e Youssef

Ishagpour - que mostram como Godard compartilha com Walter Benjamin certos procedimentos metodológicos e poéticos, ao trabalhar sobre o fragmento da memória e ao refletir com imagens sobre o próprio ato de pensar. Jonathan Rosenbaum, por sua vez, explora a analogia com o fluxo de imagens fragmentadas e enigmáticas de James Joyce em "Finnegans Wake", que Godard cita de forma passageira no fim do primeiro episódio. Philippe Forest opera uma comparação de Godard com princípios de Joyce e de Ezra Pound, notando em ambos a idéia de que o conhecimento não é cronológico. Numa outra conexão, agora entre literatura e pintura, Forest e outros autores abordam como o cineasta cita longamente Georges Bataille e seu ensaio "Manet", que contém uma frase muito utilizada: "o que conta, nas tela de Manet, não é o tema, mas a vibração da luz". Nesse sentido, pensando na captação das vibrações da luz e no farfalhar das folhas dos primeiros filmes dos Irmãos Lumière, Godard irá defender, na série, que o cinematógrafo nasce com a pintura moderna.

Outras conexões importantes aparecem nos textos lidos. O ensaio de Marie José Mondzain explora conexões com as novas teorias da história após L'École des Annales, a idéia de que a história é escrita por toda a humanidade, "pelos símbolos, as modas do cotidiano, a ocupação do espaço, os regimes de filiação, as figuras do amor (...)"¹⁷⁰, menos que pelos eventos e grandes personagens. Para a autora, Godard seria de fato um historiador, tese polemizada por outros articulistas, como a professora de história Anne-Marie Bonnet, que sente-se incomodada com uma marca de quase toda a obra de Godard, a "confusão entre ficção e documento."¹⁷¹

Pelos anos de investimento, pela dificuldade, pelo volume do empreendimento, não resta dúvida que a obra foi concebida para ser um marco, desde a visão inicial de Godard quando foi convidado a palestrar em Toronto-Canadá no lugar de Henri Langlois, que acabara de falecer. Vemos as intenções de intervir decididamente no debate cinematográfico, como tantas outras vezes na obra de Godard, mas agora com um desejo mais nítido de estabelecer os próprios termos da discussão. Daí a dificuldade e o desafio de discuti-la fora dos termos que ela mesma oferece e tematiza.

¹⁷⁰ MONDAZIN, Marie-José. "Histoire e Passion", in *Art Press Hors-Serie Nov-98*. Paris, 1998, p. 94.

¹⁷¹ BONNET, Anne Marie, in "Histoire d'images", in *Art Press Hors Serie Nov-98*, p. 61

Na série *História(s) do cinema* há de início uma afirmação radical de um método de trabalho, onde meditação e montagem são as etapas destacadas do processo cinematográfico. São, não por acaso, as duas etapas onde o cineasta encontra-se só. A ilustração de método de historiador é, no entanto, também uma encenação - peça chave da série. O dado que gera estranhamento, em *História(s) do cinema*, é justamente a imagem constante do recolhimento de Godard, cineasta de herança neo-realista, cujo horizonte foi sempre o contato inovador descontraído com o imediato, com o acaso e com a locação. Para o filósofo Alan Badiou, a imagem, na série, “não nos envia jamais a qualquer referente, todo mimetismo está excluído”¹⁷². A imagem do cineasta na caverna de suas lembranças, para o autor do artigo, confirmaria um platonismo anárquico de Godard.

O novo método elimina o contato entre câmera e mundo exterior, ao recusar a dimensão da *misé-en-scène* (aqui reduzida ao próprio cineasta que observa o passado mediado pelas imagens de outros filmes). O estranhamento está presente, e a contrapartida do método não é menos importante: o diretor reduz sua equipe e a tarefa de controle cotidiano. Obtém um relaxamento em condições de produção muito particulares que geram, por sua vez, um encontro original entre o trabalho manual, meditação pessoal e câmera.

A série possui uma orientação ensaística, subjetiva e livre - e é radical no uso da montagem que estilhaça o contexto de origem das imagens. Num esforço de descontextualização das imagens coerente com a visão de Badiou, que vê na série uma dimensão platônica. Teríamos de fato o cineasta na caverna de sua memória, projetando imagens documentais para ilustrar uma visão auto-biográfica do cinema? Ou, as imagens mantêm algo de sua coletividade, historicidade e referência, e o esforço de Godard tem como objetivo solicitar que as imagens ficcionais recebam a percepção que é dada historicamente aos documentários.

A série é guiada por uma montagem que abrange e relaciona imagens de diferentes suportes (cinema, fotografia, pintura, desenho), por bandas sonoras também de diferentes origens, e por uma locução que, como contraponto, dá algum resquício de unidade à radical heterogeneidade narrativa. Trata-se da voz do próprio cineasta recitando um longo texto cuja natureza permanece até o último minuto indefinida entre ensaio e poema, numa entoação marcadamente lírica. Duas dimensões da obra são sugeridas por dois subtítulos:

¹⁷² BADIOU, Alan. “Le Plus de voir”. In *Art Press Hors Serie Nov. 98*. P. 90.

“uma história única” - a que parece ter Godard como centro - e “todas as histórias”, as que ultrapassam o cineasta.

Sobre a entonação lírica reinante na série, Philippe Forest¹⁷³ recupera a definição de Ezra Pound: “Uma epopéia é um poema que inclui a história”, ao que Pound acrescenta “ninguém pode compreender a história a menos que tenha compreendido o que é a economia”. Forest sugere não ser casual o fato de Godard, entre tantas possibilidades, tenha decidido começar a série com a história do modo de produção hollywoodiano, como já se discutirá.

O ponto que corre sempre o risco de passar despercebido, quando vemos a série é a presença de dois fios narrativos: um, se dá a ver de modo mais aparente, ensaístico, conduzido pelo cineasta, e que nos convida a escutar suas idéias enquanto projeta centenas de fragmentos, alguns cuja origem é sempre um desafio descobrir. O ponto alto deste caminho crítico - onde ele melhor se realiza - é no livro que acompanha os vídeos. Ali, o leitor folheia a série seguindo o tempo do texto, da página relida, como um ensaio, pois não há o tempo da montagem. O tipo de análise que o livro sugere parece mais propício ao entendimento porém sem grande atenção às imagens e à forma propriamente dita em que o ensaio se desenvolve. A dificuldade, em *História(s) do cinema* é enfrentar um sistema fechado sobre o qual o cineasta aparenta possuir total consciência.

Se penetrar sem retorno nesse emaranhado de citações e formulações verbais é uma forma legítima de penetração, é também um modo de reduzir a importância do que é a particularidade da série, ou seja, as noções de ritmo, os sobressaltos narrativos, os jogos na montagem, que parecem convidar para uma aventura da apreensão, do estímulo e reconhecimento - dimensões do ensaio, sem dúvida - mas também, do equívoco, do esquecimento e das vibrações (temas da pintura moderna). O olhar no retrovisor, em *História(s) do cinema*, não é contemplativo e exige um engajamento fora do comum.

Ausência de molduras: o desafio do *close reading*

Algumas características gerais da série são reconhecíveis de imediato:

¹⁷³ FOREST, Phillipe. “La Rose dans la Poussière de l’acier.” In *Art Press Hors Serie Nov. 98*. P. 14

- a) o entrecchoque constante entre imagens de ficção e imagens de filmes de atualidades.
- b) Para além dos filmes, o cinema é discutido como idéia, lenda, anedotário, mito e essência. Há - na dimensão verbal e lírica - uma investigação de caráter francamente metafísico, “Nem arte, nem técnica: um mistério” é uma das definições oferecidas como essência do cinematógrafo. “Como a literatura para Maurice Blanchot, o cinema, em Godard, parece caminhar na direção de sua essência (que é igualmente desaparecimento)”¹⁷⁴

Qual o estatuto narrativo num filme em que as imagens tem estatuto duvidoso e foram retiradas de outros filmes? Num filme sem personagens, enredo, como dar uma descrição de cada imagem, se a posição delas na sucessão é uma evidência pouco significativa? Dizer, por exemplo, que há treze minutos vemos uma imagem de dois segundos onde uma caveira de cartola tira uma máscara - sucedida por um trem que despenca de uma ponte - é uma forma de descrever um trecho apocalíptico de *História(s) de cinema*, mas, talvez, cometendo um deslize na descrição, ao “tematizar” uma imagem.

Como Godard leva ao limite a tarefa de aproximar imagens “que antes nunca haviam sido aproximadas”, nos termos de Robert Bresson, para discernir forma na desordem da serie é preciso um fôlego exaustivo para os detalhes e também para os movimento gerais e submersos.

“Reparamos com que frequência pouco habitual Godard nos mostra personagens em movimento em direção a um lugar fora de quadro que nos aparece como o fim invisível da mesma deambulação de sonâmbulos? Eles correm, eles caminham, eles fogem (...) para onde vão todos estes personagens agora que desapareceram as histórias que davam um sentido diferente à errância deles?”¹⁷⁵

Este é um ótimo exemplo de descrição, que ocorre com sucesso pois aceita a dimensão escorregadia do estatuto das imagens e sequências. E respeita só até certo ponto as molduras estabelecidas pelo próprio Godard, buscando, em alguma medida, a dimensão

¹⁷⁴ FOREST, Phillipe. op. cit, p 25

¹⁷⁵ FOREST, Phillipe. op. cit. P. 25

da organização narrativa, o poder enigmaticamente discursivo destas imagens. E fundamentalmente, aceita a dimensão da repetição de certas formas visuais, de certos ícones.

Como aponta Jean Douchet¹⁷⁶, essa poética já estava sugerida num dos primeiros textos de Godard para a Gazette du cinéma: “por um cinema político”: “Lemos ali uma frase que prefigura o projeto de *História (s) do cinema*: ‘Como o l’éthicien de Kierkegaard, um cinema político se posiciona sempre no terreno da repetição: a criação artística não faz que repetir a criação cosmogônica, ela é o duplo da história.’”

O cinema e seu duplo: os aviões de Hitler, Hawks e Hugues

Como ponto de partida, desejo discutir o modo como Godard estrutura um jogo narrativo na desordem geral da série. A série possui momentos de convencionalismo narrativo, onde as imagens apenas ilustram o que a voz over aponta, como numa projeção de slides guiada por um professor¹⁷⁷. Mas estes momentos são menos frequentes e, como predomina uma forma mais rica e menos evidente, o que me interessa é reter alguns momentos desta última, por ser mais representativa da totalidade do empreendimento.

No episódio 1 A (chamado de *Todas as Histórias, Uma História Só*), já se estabelecem os cânones, no que se refere ao trabalho de montagem. Retenho deste primeiro capítulo três sequências.

A primeira é uma sequência de três imagens onde vemos câmeras de cinema numa mesma situação - o cineasta detrás do aparato, e a atriz na frente. Uma situação de bastidores tradicional tanto no cinema clássico quanto no moderno, onde são poucas as cineastas femininas (não a toa, mais a frente Godard vai oferecer o contraponto da atriz/cineasta americana Ida Lupino, que realizou inúmeros filmes noir).

Em seguida, vemos imagens de Chaplin, Bergman, Fellini e dele (Godard), cineastas que casaram com suas atrizes. Gostaria de frisar aqui não apenas a idéia (implícita nesta sequência) de que o cinema foi marcado nesta relação entre rosto feminino e desejo masculino - mas fundamentalmente a insistência na imagem do aparato cinematográfico,

¹⁷⁶ DOUCHET, Jean. In *Art Press Hors Serie Nov. 98*. P. 4

¹⁷⁷ Como a parte em que Godard diz que “do ditador a Lubitsch, os filmes foram feitos”, no episódio 1 A.

que está sempre em quadro e em destaque. Esta imagem do aparato irá pontuar quase toda a série.

A segunda sequência vem mais adiante no mesmo capítulo, onde vemos fotos com jovens moças de braços apoiados em luxuosos carros, sorrindo para a câmera, como em fotos publicitárias. Estas imagens vem após uma foto de Howars Hugues - magnata e aviador americano que comprou a RKO - e de uma outra imagem de um avião decolando. Há, logo em seguida uma sobreposição (procedimento típico na série) entre Paul Muni com a metralhadora de *Scarface* sobre uma imagem de um avião sobre Nova York e, em seguida, outra imagem de quatro belas meninas abraçadas de maiô, sorrindo para a câmera.

A terceira e última imagem que desejo reter é de um outro avião em chamas, na sequência dedicada à segunda guerra mundial e à ocupação nazista em Paris. Godard, na voz over, introduz o ano de 1943, a ocupação alemã da França, e o filme *École de Femmes*, de Max Ophuls, que não chegou a ser feito. Nesta nova sequência, a narração insere uma nova imagem de avião atingido, soltando fumaça, seguida de uma imagem de atualidades onde vemos uma mãe com duas crianças em meio a uma cidade destruída.

O primeiro aspecto a discutir, a partir desta três sequências, é a relação entre anedota (função da voz over) e imagem, nas *História(s) do cinema*.

Em seguida à imagem de Howard Hugues, Godard faz uso da cartela *Only Angels Have Wings* (filme de Howard Hawks), sobre a imagem de Rita Hayworth. O rosto de Rita - alegre - é colocado em fusão com outra imagem da atriz, mais séria. Uma das histórias envolvendo a atriz, não explícita na voz de Godard, é o fato de que Hayworth fora uma das descobertas de Hawks, justamente neste filme em que Cary Grant é um aviador, *Only Angels Have Wings*. Rita Cansino se tornava então Rita Hayworth. O próprio Hawks (que perdera o irmão num acidente de avião) era um esportista e um aviador, mantinha a atividade como um hobby ousado e ostentoso, como Howard Hugues.

A voz over apenas nos diz que Hugues pedia para os automóveis andar a dois quilômetros por hora, para não trepidar os seios das atrizes (uma anedota). Mas a duplicidade das duas Ritas (Hayworth e Cansino), dos dois aviões (de Hitler e Hugues), dos dois Howards parecem apontar numa direção de outra dicotomia mais importante. O jogo de relações entre as imagens não é apenas binário (a imagem em relação à seguinte) mas seu sentido depende de uma rede de conexões entre ícones, gestos e narrativas que criam

uma forma estruturante sob as anedotas da voz over. Não estamos lendo um ensaio tradicional sobre o assunto.

Godard, em artigo de 1957, defenderia ardentemente a idéia de dualidade do cinema. Em “O cinema e seu duplo”, um dos seus melhores ensaios sobre Hitchcock, o crítico analisa detalhadamente o estilo do mestre do suspense e escreve que “cada plano decisivo de *The Wrong Man* tem, em feito, um correspondente, seu duplo, que o justifica no terreno da anedota, enquanto “redobra” sua intensidade no terreno dramático”.

A série estabelece a relação entre uma anedota aparentemente insignificante - e esse é um procedimento comum - e um fragmento de imagem que é responsável pela imersão desta anedota numa cadeia mais ampla (e mais dramática) de relações (sugerindo relações históricas e sociais mais profundas). A montagem está sempre conectando o que as anedotas parecem banalizar e atomizar. A imagem do avião usada na sequência sobre o nazismo parece sugerir que a euforia do avião de Cary Grant, na fábrica de sonhos, veio a tombar na segunda guerra mundial. Ou seja, a duplicidade das Ritas, dos aviões, traz à tona a duplicidade da fábrica de sonhos e do próprio cinema. Godard explora muito a idéia de que Hitler - ao roubar o bigode de Chaplin - tenha invertido a dialética entre imaginário e realidade que imperava até a segunda guerra mundial. O que parece importar a Godard, em suas declarações, é que “por quase cinquenta anos, na escuridão, o povo das salas escuras, queima o imaginário, para aquecer o real, agora este se vinga e quer lágrimas verdadeiras e sangue verdadeiro (...) os grandes realizadores de ficção foram incapazes de controlar a vingança que vinte vezes colocaram em cena”¹⁷⁸

Na crítica de 1957, Godard parece revelar mais que a forma do filme, mas sua própria modalidade de pensamento: “citemos em desordem: as duas provas de escritura na delegacia, as duas discussões com Rose na cozinha, os dois juízos, além dos créditos: Stork aparece duas vezes, Manny vai duas vezes na clínica, duas vezes ao advogado e duas vezes com dois inspetores em duas tendas para identificação, a janelinha que dobra o retrovisor, a companhia de seguros e no mesmo mesmo edifício a oficina do advogado, os dois milagres que se operam sobre o rosto de Fonda, a partitura de Bernard Hermann se faz a partir de duas notas, etc.”¹⁷⁹

¹⁷⁸ GODARD, Jean-Luc. *Godard por Godard*, op. Cit. p. 113

¹⁷⁹ GODARD, Jean-Luc. “El cine e su doble”, in *JLG-JLG*. Barcelona: Barral, 1971, nota da p. 52

Mas o ponto chave para Godard parece ser que “Hitchcock nos prova que um grande efeito técnico resulta não se não tem sua correspondência dupla em uma conquista formal cujo crisol se forjará no molde que chamamos estilo”¹⁸⁰.

Na série, na cena que discutimos aqui, o jogo entre dois aviões parece dar eco a uma duplicidade das trepidações positivo/negativo da montagem, e no capítulo como um todo. Insistência nas imagens de mulheres, na primeira parte dedicada à Hollywood. E insistência em imagens de mortos nos filmes de atualidades da segunda guerra mundial. A máquina permanece: está lá o avião sobrevoando as duas cenas, mas do erotismo das meninas passamos à morte dos soldados, crianças, mulheres. A insistência nas imagens de erotismo e morte ao longo destas sequências apontam na direção de duplicidades tão escorregadias e artificiais quanto as divisões entre atualidade/ficção e real/imaginário, utilizadas por Godard.

Quando as imagens mostram homens e mulheres, como é frequente, o dado importante é que mudam os humanos, ou manequins (ou modelos, como dizia Bresson), mas permanecem alguns gestos, fragmentados pela montagem e sublinhados enquanto forma. Nesse desfile de atores anônimos da história, cujas fisionomias oscilam da euforia ao pavor, é importante, a todo momento, que a montagem dê ênfase às máquinas, em particular ao cinematógrafo. Creio que parte do desconforto que a série gera deve-se ao fato de que, quando Godard não chega a elaborar formas de conexão, as imagens desfilam mortas, fora de suas narrativas, o que gera um aspecto mórbido de passeio num cemitério.

Godard proclama fazer história, logo no início do capítulo, mas, ao acentuar a dicotomia erotismo/morte, como dualidade desse processo, parece procurar as origens históricas das suas convicções cinematográficas. Nas três sequências, temos imagens de câmeras de cinema e duas imagens com um avião em circunstâncias diferentes. A expressão circunstância é usada aqui nos dois sentidos: dentro da imagem e dentro da sequência.

Um dos efeitos desta forma de projetar rapidamente as imagens, é o potencial de ícone que as imagens recebem. Potencial de continuidade, de exigência de conexão, de fragmento síntese. Os dois aviões, as duas imagens ecoam uma na outra. Este tipo de procedimento, baseado em repetições, é uma estratégia, entre outras, comum à série. O

¹⁸⁰ GODARD, Jean-Luc. Op. cit. , p. 53

mesmo se verá com certas expressões, olhares ao céu, figuras monstruosas, expressões de alegria, planos detalhes de mãos e imagens de mortos.

Um poeta incendiário face ao monumento da história

A constatação aparece já no episódio 1A: “A arte é como um incêndio: nasce daquilo que queima”. Neste caso, Jean-Luc Godard toma o cuidado, em *Histórias do cinema*, de desfazer possíveis ambiguidades na leitura da definição, Trata-se de fogo interior, diz ele logo em seguida, e não de fogueiras de livros (justamente uma das imagens que Godard inclui em sua coleção de eventos trágicos da Europa).

O cuidado de aclimatar é raro, tratando-se de Godard, mas coerente com um momento da cultura onde o cineasta se percebe num contexto diferente daquele em que começa a realizar, no fim dos anos 50. A imagem do cineasta na trincheira é sugestiva da posição de Godard atualmente, e a série é cheia das trepidações de Serguei Eisenstein, usadas na famosa passagem da metralhadora em *Outubro*.

A cena de Eisenstein, feita para filmar a máquina da morte (tanto da repressão quanto da ruptura revolucionária), oferece um dos procedimentos mais usados na série, a justaposição trepidante de duas imagens, apostando no confronto de grafismos e superfícies. Me parece sintomático que o procedimento usado por Godard venha dessa cena de Eisenstein, notadamente pela duplicidade da violência na forma e conteúdo da cena e também porque a violência num processo político de ruptura (como no episódio que *Outubro* narra) é vista como necessária.

Uma das cenas mais interessantes no episódio 4 A, é uma trepidação da imagem de Merylin Monroe, colorida, com uma imagem dos pássaros de Hitchcock irrompendo num efeito rápido de íris. O efeito parece sugerir uma simbiose entre mito e natureza, entre a ameaça mortal dos pássaros e a sexualidade transbordante da estrela. Novamente, uma forma trepidante de sinalizar a relação trágica entre dois mitos, implícita na concepção de imagem da série, e uma intervenção de Godard, sintonizada com os melhores resultados da pop art.

É sintomático que Eisenstein tenha usado a trepidação para filmar uma metralhadora. A dúvida que paira aqui, sem resposta fácil, seria em que sentido Godard é violento, neste e outros procedimentos. A agressividade face as imagens - cara ao espírito

modernista - não ocorre apenas através da montagem mas também através da perda de definição do vídeo.

Para relativizar e complicar a questão, a herança de Eisenstein é apenas parcial nos filmes de Godard. O estatuto da montagem no conjunto de obra é, de *Acosado a História(s) do cinema*, atravessado por uma procura de esvaziamento de sentido, de desordem. A referência que ilumina este contraponto na visão de montagem que Godard leva à cabo é Robert Bresson, amigo de Godard, que se tornou cada vez mais presente nas entrevistas e menções. Bresson havia escrito em “Notas sobre o cinematógrafo”: “se uma imagem, observada à parte, exprime nitidamente qualquer coisa, se ela comporta uma interpretação, ela não se transformará ao contato de outras imagens. As outras imagens não terão nenhum poder sobre ela, e ela não terá nenhum poder sobre as outras imagens.”¹⁸¹

Outra forte influência na visão de história de Godard, presente em toda sua obra - e que a série confirma - é um dos quatro fundadores da cinemateca francesa, criador do Museu do Cinema, Henri Langlois.

Raymond Lefevre cita uma declaração de Godard numa sessão de filmes onde Andre Malraux estava presente, que parece sugestiva de como a anarquia das conexões de Godard pode ter algo da programação de Langlois na Cinemathèque. “Digamos somente que, graça a Henri Langlois, nós sabemos..., que a profundidade de campo não data de *Cidadão Kane*, mas de Griffith, certamente, e de Gance, o cinéma vérité não data de Jean Rouch mas de John Ford, a comédia americana vem de um cineasta ucraniano, e a foto de *Metrópolis* é de um operador anônimo francês contemporâneo de Bouguereau. Nós sabemos também que Alain Resnais ou Otto Preminger não progrediram em relação a Lumière e Griffith”¹⁸²

Langlois realizava colagens inusitadas em sua arte de programar filmes: um tipo de associação provocativa e endiabrada que irá permear a obra de Godard. Como diz David Robinson “Langlois esboça a história do cinema como um pintor, utilizando os recursos da

¹⁸¹ BRESSON, Robert. *Notes sur le cinematographe*, p. 23, Folio, France, 2002

¹⁸² Jean-Luc Godard, em ocasião de uma mostra de filmes inéditos de Lumière na cinemateca, in *J.L Godard*. LEFEVRE, Raymond, p. 9.

cinemateca para criar sua própria colagem. Sua exposições não tem datas e etiquetas, são fundadas em justaposições inesperadas mas significativas...”¹⁸³

Como ilustra o depoimento de Bernard Eisenschitz, historiador de cinema que foi solicitado a trabalhar com Godard na pesquisa de *História(s) do cinema*, foi a presença estimulante do mestre que levou Godard a formular a imagem do incêndio, “Langlois pensava tanto em termos de criador como de arquivista, ele venceu essa contradição até o fim, fazendo de seu museu uma obra, recusando todas as cartelas pedagógicas. Godard disse primeiro a ele (Henri Langlois) que era necessário queimar seus filmes, sem ser muito preciso, a um momento em que o passado já não tivesse mais nada a oferecer. De lá a idéia de que não é exatamente o passado que conta mas o que fazemos com ele. Enfim, a provocação tornou-se uma reflexão sobre o fogo interior.”¹⁸⁴

A arte nasce daquilo que queima. Metáfora do fogo interior e da verve lírica da série - possivelmente - mas também imagem sugestiva do método de Godard: a violência com que o cineasta trata as imagens da história do cinema ao deslocá-las do contexto e inseri-las num caleidoscópio cuja ordem é enigma, ainda que regido pela mão de um narrador metódico. Como aponta Hans Belting, em entrevista a Anne-Marie Bonnet: “para compreender Godard é preciso entender sua polêmica com o cinema comercial, que, segundo ele, torna assépticas as imagens. Ele diz que seria necessário começar a queimar certos filmes, para extrair as imagens escondidas sob as intrigas. Não podemos esquecer que o programa de Godard é liberar as imagens da servidão ao roteiro, às histórias...”¹⁸⁵

Godard sabe ser o cineasta da ruptura com o passado do cinema clássico mas, recentemente, vem dizendo pertencer à casa que Griffith construiu. Talvez, coerente com a idéia de que uma etapa da história das imagens se encerrou, ele se percebe mais perto do primeiro cinema mudo que do cinema posterior à *Nouvelle Vague*: cinema clássico e cinema moderno parecem conectados diante da televisão e dos acontecimentos do século XX e pela definição de imagem cinematográfica que Godard explora na série. Em *História(s) do cinema*, Godard parece ver a ruptura da história (guerras, genocídio,

¹⁸³ Apud ROUD, Richard. *Henri Langlois, L'Homme de la Cinématèque*. Paris: Belfond, 1985, p. 185.

¹⁸⁴ EISENSCHITZ, Bernard, “Une Machine a Montrer le invisible”, in entrevista à revista Cahiers du Cinéma, número 529, p 54

televisão) face ao cinema, como um evento mais importante que a ruptura da *Nouvelle Vague* face às convenções do cinema clássico.

O personagem que Godard assume na série não é mais trágico que o personagem de Michel em *Acossado*. Lá também havia um personagem profundamente enamorado e romântico, anárquico e radical, que precisava em parte ver sua morte encenada. Agora, se trata de uma morte simbólica (a do cinema), e algo da visão auto-irônica e distanciada de *Acossado*, *Bande à part* e *Pierrot le fou* parece ter desaparecido.

Também, como indica Dominique Païni, havia um museu de cinema no primeiro filme de Godard (esse museu era Paris)¹⁸⁶. Em *Acossado*, uma certa tradição do cinema precisava ser incendiada.

No fim dos anos 70, num encontro com Pauline Kael nos Estados Unidos (transcrito em *Godard par Godard*, vol. I), o cineasta não aderiu ao esforço liderado por Martin Scorsese no sentido da criação de películas coloridas. Perguntado sobre suas razões, articulou uma defesa da Kodak, dizendo que não era sua função salvar filmes, e seria o caso de passar os filmes ameaçados para o vídeo. Já nessa época, a idéia de que os filmes morram um dia não parece aterrorizar Godard.

No “personagem Godard” criado para a série há esta situação de alguém que, isolado em seu estúdio, parece julgar o mundo inabitável. E, recluso, proclama fazer a história, “a única, a verdadeira”. O pathos da série reside no fato de que Godard interpreta um historiador num momento onde “a sua história” já é dada como encerrada. Quando fala em “fazer história” refere-se tanto ao papel do historiador quanto ao sentido de ser um agente nessa história. Como sugere o início do capítulo sobre a *Nouvelle Vague*, ser agente é, em algum momento da trajetória, interpretar o passado, para, em seguida, encontrar um sentido nessa história e cumprir nela um papel.

“A sorte que vocês têm é de ter chegado suficientemente cedo para herdar uma história que era já rica e complicada e movimentada”, diz Godard irrompe no capítulo 2 A, dedicado a *Nouvelle Vague*. Há um momento importante, em que a voz over, ao falar de Truffaut, talvez ilumine a série como testamento do impulso utópico de toda a geração da

¹⁸⁵ BELTING, Hans. “Histoire(s) d’images, entretien Hans Belting et Anne-Marie Bonnet, In *Art-Press Hors Serie* Nov 98, p. 65

¹⁸⁶ PAÏNI, Dominique. “Que peut le cinéma?”, in *Art Press Hors Serie* Nov 98, p. 5

Nouvelle Vague: “Diderot, Baudelaire, Malraux / eu coloco imediatamente depois/ Truffaut uma linha direta/ Baudelaire falando de Edgar Poe / é o mesmo que Malraux falando de Faulkner/ é o mesmo que Truffaut falando de Edgar Ulmer ou de Hawks / só há franceses / que fizeram / história / eles duvidaram / que estavam numa história / eles quiseram saber / qual história era a deles na grande / a grande na deles”.

“Se vocês querem a história do cinema e da televisão isso apenas poderia vir de alguém da *Nouvelle Vague*”. Cabe ao próprio cineasta revelar que esta história mistura o “eu” de Godard com a história do cinema, ou seja, o cinema moderno. Nesse sentido, o capítulo abordado que afeta a série e recebe como resposta um tom sombrio e melancólico parece ser a derrota do cinema moderno e cinematografias nacionais face ao domínio do cinema americano, como ilustrado na parte mais didática da série no primeiro episódio (do qual já fiz uma breve análise). “Godard trata tanto o século XX e a história do cinema (história do modernismo) como efetivamente encerradas”¹⁸⁷

Livre da conotação dada no capitalismo, a idéia de fracasso está presente, cultivada como valor, desde *Le Petit Soldat*, o segundo filme que, ao naufragar comercialmente, neutraliza sucesso de *Acossado*. A partir dali, o cineasta inverte o sentido comum da expressão, defendendo para si a necessidade do fracasso, como prova de independência e afirmação moral face a outros rumos, como o de François Truffaut. “... e madame de Staël / nos disse como / ela escreveu a Napoleão / a glória, senhor / é o luto estridente da felicidade/ a glória / a luz do sol / os oscars / os festivais”¹⁸⁸, é dito em *História(s) do cinema*, mostrando a permanência desta idéia. De modo que se trata de uma outra concepção de fracasso, coerente com outra concepção de regozijo. O fracasso que assombra a série e define sua tonalidade e senso de fatalismo não é o fracasso comercial de Godard - cuja carreira apesar dele é prolífica - nem a diminuição de filmes modernos ou do número de autores. Se trata, num âmbito maior da História, de perda de um horizonte de transformação histórica que calou fundo na geração de Godard. Voltamos então ao conceito do historiador Antoine de Baecque evocado no começo deste trabalho, para quem a *nouvelle vague* foi sobretudo o retrato de uma juventude.

¹⁸⁷ WILLIAMS, James S., “Dossiê Godard”, *Screen*, Autumn 1999, p. 309

¹⁸⁸ GODARD, Jean Luc. “Histoire(s) du cinéma - 2”, p. 194, Ed. Gallimard-Gaumont, Verone, 1998

A forma como a derrota se consolida, em termos de forma cinematográfica, é a impotência atual da montagem como espaço da ruptura. Uma das grandes inovações de *Acossado*, no coração da *Nouvelle Vague*, foi, como bastante discutido, a adoção da descontinuidade e fragmentação face uma intriga escrita nos moldes clássicos por Trauffaut e uma encenação que ficava a meio caminho entre filme noir e neo-realismo. Ali, a ruptura estava na montagem - o que é coerente com o fato de que Godard tenha se exercitado como montador nos anos 50, editando documentários. Há uma diferença entre esta ruptura - nos anos 60 - e as novas modalidades de montagem que Godard explora a partir dos anos 70 com a noção de “entre imagens”, por exemplo, onde a idéia de tradição deixa de ser importante para um rumo poético de exploração das relações entre imagens. É sintomático, o fato de que as *História(s) do cinema* quase não usem imagens de filmes após os anos 60. Assim como é sugestivo o fato de que, para Godard, a segunda guerra mundial seja mais significativa que a crise do petróleo, nos anos 70, ou que o neo-liberalismo forjado no fim dessa mesma década.

Nos anos 60, impregnado de um sentido modernista de ruptura formal e negação de tradição, Godard ficou à margem, mas mirou o centro, sendo capaz de responder a um sistema formal hegemônico através fundamentalmente da forma como montou *Acossado*. A violência formal de *História(s) do cinema* vem do modo como o cineasta novamente investe decisivamente na montagem.

De certa forma estamos novamente diante de uma polaridade presente desde *Acossado*, aqui com novo arranjo: temos os ícones, fisionomias do museu do cinema, de um lado, e uma montagem que insiste em negar que estas imagens pertençam ao passado, de outro. Ou seja, não há molduras, não se trata de um flash-back, nem de lembrança, nem de memória, mas de um cineasta, na moviola, organizando as imagens a partir de um vasto arquivo, lutando por sua sobrevivência psíquica e pela sobrevivência de sua concepção de cinema. O filme noir - e Orson Welles em particular - servem novamente de inspiração para essa forma de auto-referência ao mesmo tempo fatalista e irônica.

Em *A Dama de Shangai*, através da montagem é feito um deboche crítico sem qualquer regresso romântico. Se saltamos quarenta anos, os efeitos contraditórios desta atualização são radicais e paradoxais. O encontro produtivo entre ficção e documentário, em *Acossado*, veio a se tornar, na moviola de *História(s) do cinema*, a dicotomia dolorosa

entre recordação pessoal e História, entre as doces imagens de ficção que povoam o imaginário de Godard a as brutas imagens dos filmes de atualidades (o nazismo, mortes dos inocentes, fuzilamentos, a movimentação das massas, líderes sanguinários).

Uma história *noir* do cinema

Fazer a história do cinema é, na perspectiva da série, uma investigação em torno de sua essência. Para advogar que Godard não está discutindo metafísica, é importante ressaltar que a idéia de cinema investigada na série, já se encerrou historicamente, logo não transcende Godard nem a história. A evidência de que esta ontologia do cinema já tenha desaparecido está presente, fundamentalmente, no fato de que Godard escolhe o vídeo como suporte para uma história do cinema.

Esta essência cinematográfica recebe vários comentários ao longo da série (“nem uma arte, nem uma técnica: um mistério” é a mais significativa nas cartelas). Algo do mistério parece advir desse trinômio insistente de imagens já introduzido: morte/erotismo/aparato. E do fato que Godard, ao investigar esta história, mire estes temas, parece evocar uma cena clássica do filme *noir*, como no início de *Double Indemnity*, onde um personagem desiludido, no fim de sua aventura, decide fazer o balanço de sua experiência (cujo sentido é amargo), para uma máquina que capta sua voz.

Como nos filmes *noir* onde um personagem narra em primeira pessoa - mas as imagens vem de uma outra instância que, no entanto, o ultrapassa - a moldura da série é um narrador igualmente melancólico - Godard - que é, no entanto, ultrapassado por um narrador que mobiliza um vasto material de imagens. No fim dos quatro capítulos da série Godard também irá, como tanto solitários heróis *noir*, inserir sua própria imagem e dizer “Eu fui esse homem”.

Também como nos filmes *noir*, temos aquela tensão entre um mergulho no passado que, no entanto, se faz através de imagens que lutam por presentificação (lá, sempre, dentro de uma moldura narrativa bem rígida).

Especialista em Orson Welles, Youssef Yshaghpour, em seu diálogo com Godard, questiona a omissão de Welles no capítulo dedicado a *Nouvelle Vague*, que é seguido de uma passagem inteiramente dedicada a Rossellini e ao neo-realismo. Godard concorda com

essa omissão e assume que *The Lady of Shangay* foi o ponto de partida para *Le Petit Soldat*. E atribui a falta ao fato de que “Welles era o Deus de Bazin, logo o Deus dos pais, e nós devemos nos diferenciar em relação aos pais.”¹⁸⁹

A influência de Welles pode ser sentida na ausência de exatidão histórica. “Um outro erro, ou uma outra ficção: Howard Hugues, patrão da TWA e da RKO, produziu *Cidadão Kane*. Nós nos indignamos (“Como! Hugues chegou à RKO só sete anos depois!, etc). Eu veria aí uma outra história. A trama manifesta de *Cidadão Kane* é William Randolph Hearst, mas a trama secreta é Hugues. Decidido a provar que Kane não era a história de Hearst, Welles consagra a Hugues uma sessão importante de *F for Fake* (Verdades e Mentiras), revelando-o como uma das fontes de inspiração de Kane. Nós podemos nos perguntar até que ponto *F for Fake* não é a primeira das *Histórias(s) do cinema*. A exatidão é garantida pela integração de planos documentários filmados por Reichenbach e Welles promete dizer apenas a verdade durante uma hora. Quando após uma hora, nós passamos à ficcionalização das fotos de um Picasso voyeur observando Oja Kodar nua, aqueles que conhecem Picasso devem dar razão ao filme. Estamos num modo próximo das *História(s)* e trata-se para Welles também de dizer ‘eu fui esse homem’”¹⁹⁰

“Foi necessário que...”, com expressões assim Godard flerta com a idéia de que a história cumpre um mandato mítico e fatal, nesse sentido também, se aproxima da sensibilidade fatalista noir. No entanto, a relação mais importante com o filme noir é, como Laura Mulvey aponta em seu ensaio “The Hole and The Zero”, Godard percebe o mistério do feminino como inerente ao próprio ato cinematográfico. A capacidade da imagem seduzir pela sensualidade esconde sua fabricação, e a beleza está no fato de que o observador pode decifrar o quebra-cabeça e compreender esta duplicidade. Logo, a dualidade entre superfície/mistério dos personagens femininos de Godard retorna, na série, através de procedimentos de montagem que explicitam a imagem cinematográfica em sua “ontologia à Godard”: erotizada e fatal.

O ponto de ruptura com o filme noir é, aqui, ausência de uma narrativa para dar conta do significado moral desta imagem. Por outro lado, como Bernard Tschumi comenta:

¹⁸⁹ ISHAGPOUR, Youssef. “Archéologie du cinéma e mémoire du siècle”, Dialogues, Farrago, Vendôme, p.

57

¹⁹⁰ EISENSCHITZ, Bernard, op.cit. p. 55

“eliminar toda narração, e toda significação, para chegar ao efeito mais imediato, é certamente um dos artifícios de imagens que são chocadas para estimular uma sensualidade exacerbada. Um pornô sem história, uma arquitetura sem história, um cinema sem história (s), isso não é somente possível mas, como sabemos, oferece prazer.”¹⁹¹

Godard e Hitchcock

A certa altura do penúltimo Capítulo (4B), Godard introduz uma sequência dedicada a Alfred Hitchcock, que inicia com uma imagem de *North by Northwest* e a cartela “Introdução ao método de Hitchcock”. Enquanto vemos imagens de filmes da fase americana do cineasta, como *Foreign Correspondent*, *Strangers on a Train*, *Rebecca*, *Um Corpo que Cai*, Godard explica o que entende como o método de Hitchcock: “nós esquecemos porque Joan Fontaine se pendura na beira da falésia, o que Joel Mc Crea vai fazer na Holanda/ nós esquecemos/ a propósito de que/ Montgomery Clift guarda / um silêncio eterno / e por quê Janet Leigh/ pára no Bates Motel/ e porque Teresa Wright ainda ama seu Tio Charlie/ nós esquecemos/ de que Henry Fonda/não é inteiramente culpado/e porque exatamente/o governo americano/ engaja Ingrid Bergman/mas/nós nos lembramos/ de uma sacola/mas/nós nos lembramos de um carro/no deserto/mas, nós nos lembramos/de um copo de leite/das asas de um moinho/ de uma escova/ mas / nós nos lembramos/ de um choque de garrafas / de um par de óculos / de uma partitura de música / de um molho de chaves / porque com eles / e através deles / Alfred Hitchcock conseguiu / chegar onde fracassaram / Alexandre, Júlio César / Napoleão / ter o controle do universo /O único - com Dreyer - que conseguiu filmar um milagre/.

Como notou Jonathan Rosenbaum, os comentários de Godard sobre Hitchcock, nesse episódio da série, remontam a outros de sua autoria, quatro décadas antes, no já comentado artigo sobre *The Wrong Man*, talvez uma das melhores análises fílmicas de Godard. Ambos, aponta Rosenbaum, são anti-bazinianos em certa medida, “não apenas porque Bazin não era Hitchcockiano, mas também porque o primeiro texto defende Hitchcock como expressionista, e privilegia a montagem e passagens de transição em

¹⁹¹ TUSCHIMI, Bernard, op.cit. p 69

relação a cenas, e o segundo texto privilegia elementos não-narrativos sobre elementos narrativos, e talvez o que poderia ser descrito como poesia em detrimento de prosa.”¹⁹²

Nesse elogio de Hitchcock, Godard é também coerente com outro artigo já bastante evocado nesta pesquisa, “Defesa e ilustração da decupagem clássica”, onde o crítico aponta que a característica mais importante do cinema americano é a capacidade de gerar instantes de profunda artificialidade, beleza e, ao mesmo tempo, revelação documental. Paradoxalmente, Godard sugere que essa revelação se dá - não pelo mergulho em alguma convenção do docudrama (gênero que, exagerando a favor das teses Godard, poderíamos atribuir à história real de Christopher Balestrero em *The Wrong Man*), mas justamente pelo mergulho no estilo (o que para Bazin, no seu elogio do estilo discreto e neutro, era um equívoco).

Constatar que algumas teses de Godard tenham permanecido desde sua época de crítico aos anos de isolamento, percorrendo um longo período de 40 anos, não é dar como certas suas teorias, mas notar que, como crítico, ele já possuía grande parte das convicções estético-políticas que irão nortear os filmes e, inclusive, a série.

O paradoxo central da homenagem a Hitchcock parece ser que Godard confirma a já discutida diferença com Bazin face a localização e natureza do real na imagem, mas usa um vocabulário metafísico para exprimir essa concepção. “Hitchcock foi capaz de filmar o milagre”. O uso de referências cristãs e bíblicas para ilustrar teses por parte de Godard é uma característica geral de sua obra e de suas manifestações públicas. Ainda nos anos setenta, Godard dizia que cinema e vídeo eram como Caim e Abel.

Mas se, na frase “Hitchcock foi capaz de filmar o milagre”, trocássemos Hitchcock por Rossellini, ela poderia aparecer num ensaio de Bazin. A questão que parece surgir desse paradoxo é que Godard e Bazin partiram de preocupações comuns na relação entre imagem e verdade, mas trilharam caminhos diferentes. Diferente de Bazin, Godard foi um crítico que incorporou debates valores da pintura, do surrealismo e da literatura modernas.

O trecho do artigo de Godard sobre *The Wrong Man* que surpreende Rosenbaum é o momento em que o articulista defende Hitchcock simultaneamente como expressionista e como documentarista. “A mesma dualidade aparece na crítica de *Strangers on a Train*

¹⁹² ROSENBAUM, Jonathan, in “Le vrai coupable: two kinds of criticism in Godard’s work”, in *Screen*, Autumn 1999, p. 299

(1951) cinco anos antes - que liga Hitchcock com o expressionismo alemão de Lang e Murnau enquanto elogia seu senso do real ao filmar certas cenas e locações - e isso está implícito em outras observações críticas que ele fez sobre Hitchcock, durante os anos 50. Em 1952, em artigo chamado 'O que é o cinema? (título igual ao livro de Bazin) ele apontou 'O gênio de Flaherty, acima de tudo, não é tão distante do gênio de Hitchcock - Nanook caçando suas presas é como um assassino perseguindo suas vítimas"¹⁹³

Godard aponta o "milagre" na cena em que Balestrero, observando a imagem de Cristo (e pedindo um milagre que prove sua inocência) é sobreposta à imagem do verdadeiro culpado que se aproxima da câmera até que os dois rostos se confundem. Na cena seguinte, o verdadeiro culpado é agarrado pela polícia: ou seja, ocorre um "milagre", na cena, e uma forma visual (sobreposição) que expressa o desejo por um milagre.

Assim como a trepidação da metralhadora de Eisenseitein, a sobreposição de duas imagens é uma ferramenta fundamental na série. Como Kent Jones aponta, Godard irá também citar Hitchcock e apontar o verdadeiro culpado, numa fusão para aproximar a imagens de Chaplin e Hitler, revelando o "culpado" e aproximando ambos com o bigode, numa das inúmeras vezes onde o procedimento de sobreposição é usado na série. A fonte do "milagre" de Godard - nada garante - pode ser esta cena brilhante de Hitchcock vista na juventude. Caro nos laboratórios de cinema, o recurso de sobreposição é um recurso trivial da edição em vídeo. O importante é assinalar que Godard atribui estes efeitos de sobreposições (montagem) a revelação da dualidade chave de sua concepção de cinema: uma verdade documental dentro de um filme ficcional.

Logo, a verdade da cena não estaria na dimensão documental da cena (a locação ou Henry Fonda), nem na no enredo do filme (que sublinha o achado), mas na forma como Hitchcock sintetiza esta condição dual em termos visuais, "uma forma que pensa", diria Godard.

Ao introduzir, em *História(s) do cinema*, a extraordinária sequência enganosamente didática em torno do mestre do suspense, Godard introduz a cartela: "introdução ao método Hitchcock". Outra pista falsa: a cartela poderia se chamar "introdução a método de Godard".

¹⁹³ ROSENBAUM, Jonathan, op. cit.

Sonho interrompido e reencontrado do cinema

Entre os diversos (e obscuros) aforismos que Godard pontua em *História(s) do cinema*, “amor”, “mistério” e “beleza” são expressões que recorrem obsessivamente, como um fio da meada que permanece para além dos fragmentos da história. Isso ocorrerá especialmente no capítulo 2B, que, mesmo sendo o mais curto (28 min.), cria uma interdependência entre estas noções e parece circunscrever o lugar mítico que Godard reencontra para o cinema na história da arte. Ao tratar da natureza da imagem, de seu coeficiente erótico, ou, usando o termo da série, de sua “Beleza Fatal”, o capítulo é o mais importante na perspectiva de uma elucidação da relação do cineasta com a matriz formal clássica.

O capítulo 2B pode ser segmentado em partes que variam de duração e importância. O episódio começa com a menção a duas mulheres que morreram jovens: lemos, num fundo ainda preto, dedicatórias à “Michèle Firk”, cineasta que escreveu em 1960 uma reflexão programática “Cinéma et politique”, e que morreria na Guatemala, em 1968, como guerrilheira. E “à Nicole Admiral”, atriz de um único filme (de Robert Bresson), que morreria em 1958, aos 28 anos. Em seguida, o capítulo começa, com um recurso formal de toda série: imagens de filmes alternam-se com a presença do cineasta na tela. Ele, na paradoxal atividade de assistir passivamente e manipular, deixar-se lembrar e tentar dar sentido ao caos, arriscar-se na rememoração “sem roteiro” e criar articulações pela montagem.

1- Primeira Parte do Capítulo

a) Cartela “Beleza Fatal”. Sob uma música romântica cantada em espanhol, gravuras e fotografias preto e branco de mulheres, casais, encontros amorosos em filmes.

b) “Sempre o Instante Fatal virá para nos Distrair.” Em seguida, uma divagação sobre o “instante fatal”, com uma sequência de imagens de mortes, tiros, perseguições. Mulheres, agora, surgem com expressão de horror. Godard continua assistindo a estas imagens.

c) “Sonhos ao redor de si.” A terceira sequência desloca o foco para Godard e sua memória pessoal. Começa com um comentário auto-biográfico sobre a promessa que teria feito a mãe, “promessa não cumprida de tornar-se engenheiro”. Nesta sequência, em que citará *A Montanha Mágica*, introduz um novo problema: como “dizer” os sonhos que cada um traz ao redor de si? “Mostrá-los talvez”. Godard ataca o roteiro: um esforço de Hollywood para colocar “ordem na desordem”. O capítulo é quase uma defesa de um método “não controlado”.

d) “Pensar com as mãos.” Passada esta introdução, há uma sequência onde vemos planos detalhes de mãos em diversos filmes. Mãos que se contorcem, tocam as costas de um corpo, tocam telas.

e) “No fundo de cada história de amor há uma história de amamentação”. Seios de uma mulher e Mickey Mouse. Um pequeno ensaio sobre o plano americano, infantilidade e o sexo dos atores no enquadramento. A cena se fecha com outra mão que toca a tela.

f) “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”. *Le Temps Perdue*. Godard evoca Marcel Proust e Marcel Pagnol. Segurando, uma carcaça de televisão, o cineasta lamenta que “Albertine desapareceu”. E, em seguida, diz que Marcel Pagnol descobriu o segredo da “máscara de ferro”¹⁹⁴, ou seja, a invenção do primeiro plano.

g) “Se um homem de cinema quisesse filmar o que na literatura se escreve: “Longtemps je me suis reveillé de malheur...”. A montagem insere a célebre sequência de John Wayne desistindo de matar Natalie Wood em *The Searchers* e depois, a cena de dança em *Bande à part*.

h) “Nicolas”. Evocação lírica do pintor Nicolas de Staël. Vemos a trepidação de uma pintura abstrata (a cores) com sua fisionomia (em preto e branco). Ao fundo, ouvimos a segunda sinfonia de Bethoveen e aforismos de Robert Bresson.

i) “Lanterna Mágica”. Uma película numa moviola sendo corrida em close sobre uma cena de *Soberba*, em sobreposição, onde o velho Major Amberson está doente e sozinho remoendo sua vida. Sobre sua fisionomia melancólica e desenganada pelos

¹⁹⁴ A respeito de Pagnol, que era escritor e cineasta, Godard explica que “ele havia escrito um livro, *O Segredo*, no qual ele introduzia uma idéia de cinema, que o escritor sozinho não poderia ter tido: idéia de pensar que o Rei era sempre reconhecido na rua porque seu rosto figurava em todas as moedas”, in Godard par Godard, tome 2, op. cit. p. 181.

médicos, ouvimos um dos mais belos comentários na narração suave e grave de Orson Welles: “Agora major Amberson estava entregue aos pensamentos mais profundos de toda sua vida e percebia que tudo aquilo que lhe trouxera preocupação e prazer, durante toda sua vida – comprar, construir, comerciar, investir – tudo isso era insignificante agora... uma perda de tempo comparado com o que lhe dizia respeito agora. O major se deu conta que precisava fazer planos para entrar num mundo desconhecido, onde não tinha certeza nem de ser um Amberson. (*Os filhos do Major Amberson, em off, discutem o investimento falido numa loja da família. O filho pergunta ao velho se a casa está em nome de Isabel. Major, olhos fixos na lareira, pergunta se a terra teria vindo do sol*)

O velho continua: ‘nós voltamos à terra de onde saímos, assim como a terra vai de volta para o sol de onde saiu.... e logo mais estaremos de volta ao sol todos juntos. O tempo não significa nada, absolutamente nada. Eu gostaria...’¹⁹⁵

No fim desta sequência, sobre o rosto de Major Amberson, dizendo a palavra “sol”, vemos a câmera de cinema que, na primeira cena de *O Desprezo*, interpela o espectador. Surge a inscrição: “Lanterna Mágica”.

h) “Os filmes são mercadorias. É preciso queimar os filmes”. Cena em que Mr. Arkadin (Orson Welles) cerca uma mulher no navio.

Todas estas passagens, heterogêneas quanto ao tom e marcadas por cartelas (que procurei ressaltar), podem ser reunidas dentro de um mesmo bloco, onde Godard está visível assistindo as imagens projetadas. Um segundo bloco começa com a cartela “Envoi 2” (Segunda Remessa). Chegaremos então ao fim do capítulo, quando a atriz recita um monólogo de cinco minutos, sobre o significado da Beleza Fatal.

2 – Segunda Parte

h) Monólogo de uma atriz sobre a Beleza Fatal. Breve Trecho: “(...) A beleza é uma feiticeira enfeitada dotada de um poder demoníaco de absorção universal, buscando tudo em seu equilíbrio saturnino. Assim é a beleza. E, porque ela é

¹⁹⁵ Roteiro integral de *Soberba* in *Este é Orson Welles*. ROSENBAUM, Jonatahan (org), p. 572

também um refúgio na pré-divindade e porque ela é para o homem a reminiscência de alguma coisa (...)

- i) Imagens de mortos e pinturas. “O cinema buscou imitar o movimento da vida. Era normal, era lógico que a indústria do filme viesse a se vender à indústria da morte.” Monólogo baixo de Godard.
- j) “A glória é o luto da felicidade”. “Belle de Jour”. Pornografia e Cinema. Epílogo: Cena em que Charles Chaplin, em *Rei de Nova Iorque*, assiste a um western, e sai no meio da sessão, suando e atordoado com o que viu. A cena é sobreposta a uma cena de sexo explícito.

Fim do capítulo.

A descrição acima está longe de abarcar todas as frases, falas e imagens do episódio. Mas a síntese parece deixar claro que o percurso não segue uma linha de interesse linear. Embora a série comece com a evocação da dimensão idílica do amor pelo cinema, e termine com uma blague agressiva sobre seu destino na indústria de consumo, há sempre uma volta aos conceitos e imagens que balizam a série.

Mesmo reconhecendo um desenvolvimento em espiral – idéias revisitadas nunca da mesma forma - o esforço aqui foi tentar reduzir cada passagem a um núcleo específico, escolhendo, para marcá-las, algumas cartelas e cenas de filmes com maior peso. Apenas pretendo discutir algumas escolhas formais de segmentos mais ligados ao tema deste trabalho.

A música no início se dirige apaixonadamente a uma mulher mas sua destinatária, dentro da série, parece ser uma certa idéia de cinema. Se o amor é um tipo de encontro, evoca-se aqui seu correlato nas histórias do cinema, encontro de Godard e sua geração com a maioria do cinema, em especial o cinema clássico norte-americano. Momento em que as forças míticas de Hollywood pareciam cristalizar-se numa auto-consciência adulta bem exemplificada em Hitchcock, Ray, Ford e outros autores a quem a série paga tributo.

Rostos de mulheres são tão recorrentes neste capítulo como a presença de crianças ao longo de toda série. Crianças dos anos 50 em filmes sombrios, tristes e adultos como *Moonfleet* (Fritz Lang), *Mensageiro do Diabo* (Charles Laughton) e, finalmente, os que

parecem assombrar Godard ao sintetizar a imagem de infância ameaçada pela guerra e pela corrupção dos pais: a criança alemã que brinca e está prestes a se suicidar repentinamente em *Alemanha ano Zero* e a criança abandonada e tirânica de *Cidadão Kane*. Diz a canção: “Sempre recordes do que eu um dia escrevi. Recordas de quando eu escrevi... pensando em ti. Pensando em ti. Como agora penso.”

Com sua presença mágica, o rosto feminino pode acentuar a dimensão infantil do ritual na sala de cinema. Mas esta presença também reforçou, para geração de Godard, um sentimento mais específico de orfandade. Seja no caso de Truffaut, que não conheceu o pai e teve uma relação difícil com a mãe (e via no cinema um espaço de fuga da realidade), seja no caso de Godard que renegou seus pais por incompatibilidade pessoal e social, este sentimento de orfandade, acentuado pelo fantasma do “colaboracionismo” francês, é notado pelos críticos e historiadores da *Nouvelle Vague*, como Serge Daney e Antoine de Becque. O erotismo é então de natureza edipiana mas também de cunho histórico. Se Godard sabe que a vasta influência do cinema nos sonhos de juventude não é um privilégio específico de sua geração, por outro lado, sua geração encontrou a juventude e a descoberta da sexualidade dentro das salas, num momento histórico do cinema onde o amor pelos filmes encontrou correspondência numa forma já capaz de pensar, em meio ao clima mágico da presença erótica das atrizes.

É natural, nesse sentido, a presença marcante de Welles ao longo de todo capítulo. O cineasta americano não apenas é referência de dois filmes citados, cuja inserção na série vai nos deter, mas na relação biográfica - e radiofônica, na *voz over* - que Godard terá com o microfone móvel que se aproxima da máquina de escrever. Microfone parecido com o de *Soberba* e *Cidadão Kane*: a toda hora, se trata de dizer nesse microfone, como no fim de *Soberba*: esta é minha história e meu nome é Godard.

Vemos logo de início a inscrição do título de um artigo de juventude de Godard, “Montage, mon beau souci”. Sob esta última frase, vemos a imagem do cineasta bem à vontade, sem óculos e camisa, reflexivo, com seu charuto e viseira de montador. O fato de não estar com óculos parece sugerir o interesse consciente em documentar as expressões de seu olhar. “Recordas de quando eu escrevi, pensando em ti...”. “Montage, mon beau souci”, artigo “confuso”¹⁹⁶ onde Godard mais uma vez refuta as teses de Bazin e reafirma de outra

¹⁹⁶ Segundo o próprio Godard, o artigo se tornou confuso lido hoje.

forma a admiração pelo cinema clássico americano, incluindo o erotismo das atrizes no seu elogio. Como aponta o historiador Antoine de Beacque, o gênero de crítica feita nos *Cahiers du Cinéma* se aproximava das cartas de amor sem endereço, o que justifica a presença da canção: “a política dos autores não foi um movimento teórico mas uma aproximação íntima ao cinema como ato de amor”¹⁹⁷. Truffaut jamais escreveria o texto programático e político que prometera sobre a política dos autores. “Recordas de quando eu escrevi”, reitera a música, que estabelece o tom deste episódio.

Mas outro aspecto decisivo desta noção parece ser, na série, a presença recorrente do cinema clássico americano, e das mulheres hollywoodianas a mobilizar os desejos dos heróis e da platéia. A investigação do “Mistério”, agora uma reflexão sobre o cinema, em chave mais prosaica, foi o que moveu o protestantismo (dos pais de Godard) – a invenção da interioridade psíquica como espaço do embate dramático - e a ficção clássica e romântica do filme noir.

Construída sob a égide do “mistério do feminino”, que é matriz do mistério cinematográfico, esta primeira parte é afirmação de uma dimensão idílica do cinema: cineasta e cinema aparecem reconciliados, não sem alguma ironia por parte de Godard, que abocanha as fotos das mulheres. Passado o vídeo-clip do começo, voltamos a uma premissa chave de toda obra do cineasta: a presença de uma superfície sedutora, no mundo das imagens, implica a existência de um segredo. “Nem uma arte, nem uma técnica: um mistério”, é a frase emblemática de um movimento de ressacralização da noção godardiana de cinema.

Godard quer demarcar o seu “mundo perdido”, e para isso, tem que isolar as imagens de suas narrativas. Ou seja, de seus fins históricos. Não se trata agora, como nos anos 60, de decifrar tal mistério, mas antes de tudo, de preservá-lo e afirmá-lo como unidade da experiência para a qual já não há mais retorno (como lamenta a canção).

Logo, a ressacralização do cinema não é reposição de uma imagem enquanto superfície transparente, janela clássica para um mundo moralmente definido, mas como fixação de instantes sem encadeamento. O episódio começa justamente por um percurso oposto: com uma longa série de gravuras estilizadas. São mulheres cujos rostos vão passando numa superfície rugosa e manchada enquanto escutamos uma canção de amor

¹⁹⁷ BEACQUE. Antoine. Histoire d'une revue. Tome I. P. 151. Cahiers du Cinéma. 1991.

espanhola, que inicia com a premissa dramática do capítulo: “*você já não pode voltar atrás*”.

Aqui, é importante notar o sentido da presença de Godard na tela. A impossibilidade do retorno, histórico – de um cinema que não pode ser mais o mesmo - e biográfico – de um cineasta longe de sua juventude, fazem da memória um material caótico e desordenado, “que Hollywood viria a controlar com os roteiros”, diz o cineasta. Como Proust, Benjamin e Baudelaire, Godard revela ao longo da série uma obsessão com a memória involuntária. Mais à frente, Marcel Proust e seu *Em Busca do Tempo Perdido* serão evocados mais de uma vez, para acentuar esta conexão.

A série, ao evocar esta literatura da reminiscência involuntária, parece pedir para si o mesmo risco da aventura da rememoração. Seria pouco se Godard estivesse apenas confortavelmente registrando sua memória, ou expondo controladamente seus slides e fotografias – como num testamento professoral - para um tempo histórico novo. Há uma dramaticidade em jogo e o mais surpreendente é que ela não tenha nenhum teor diegético e ficcional. “A rapidez mesma desse pensamento em imagens produz emoções que não podemos discernir se são plásticas ou intelectuais, mas o impacto de seu fulgor visual é tal que essas simples colisões de imagens podem levar lágrimas aos olhos”, diz Bergala.¹⁹⁸ Operando com a realidade do fragmento na moviola, o cineasta não obstante persegue o que Frederick Jameson detecta em Walter Benjamin, o “penoso esforço em direção de uma integridade psíquica ou unidade de experiência que a situação histórica ameaça estilhaçar a cada passo. Uma visão de mundo de ruínas e fragmentos, um caos antigo de não importa que natureza, a ponto de esmagar a consciência(...)”¹⁹⁹

Esta unidade é rapidamente evocada nos ensaios e pequenos clips da série, que logo se estilhaçam nas passagens abruptas e nos choques entre texturas ou significados. Como Benjamin, Godard a seu modo parece arriscar-se no trabalho de reviver um impulso utópico do passado e implicar sua sobrevivência psíquica nas histórias do cinema. “Benjamin é único entre estes pensadores porque ele quer salvar sua vida também, daí o fascínio particular de seus escritos, incomparáveis não apenas por sua inteligência dialética, ou pela sensibilidade poética que expressam, mas acima de tudo, talvez, pelo modo que a parte

¹⁹⁸ BERGALA, Alain, op. Cit. p. 240.

¹⁹⁹ JAMESON, Frederick. *Marxismo e Forma*, op. Cit. p. 54

autobiográfica de sua mente encontra satisfação simbólica na forma das idéias expressas abstratamente, sob disfarces objetivos. Psicologicamente, o impulso para a unidade assume a forma de uma obsessão com o passado e a memória(...) ²⁰⁰

A série irá terminar, no capítulo 4B, com Godard afirmando, sobre sua própria imagem, “sou este homem”. Nos tempos em que escrevia em primeira pessoa e assinava com o pseudônimo de Hans Lucas, ele parecia implicar sua própria sobrevivência biográfica na análise do cinema. No artigo “Montage, mon beau souci”, citado no começo do capítulo não por acaso, o jovem crítico se afastava de Eisenstein ao utilizar a metáfora das “batidas do coração” para sugerir uma montagem menos intelectual e controlada pela consciência.

A revolução formal de *Acosado* advém também do fato que Godard “ouve” as batidas da invisível montagem clássica. Ouvir as batidas do coração é perceber a máquina sanguínea do mundo atuando sob o aparente fluxo de pensamento e das emoções: é, também, perceber a descontinuidade ontológica da experiência e a inevitabilidade da morte.

Nesse sentido, a passagem para o segundo segmento parece estilhaçar a unidade romântica do começo do capítulo: “sempre o instante fatal virá para nos distrair”: mortes, fugas, e expressões de horror diante de assassinatos. Esta é uma das poucas passagens de toda a série em que proliferam imagens contemporâneas, com efeitos especiais e cores definidas. Apenas duas dessas cenas são de *Roma, Cidade Aberta*: trata-se da passagem em que Anna Magnani corre detrás do caminhão até ser metralhada e cair morta no chão. O luto da fotografia preto e branco neo-realista, na formação da *nouvelle vague*, é importante para atrelar morte, História e documentário, outra das conexões importantes para a compreensão do que há de “fatal” na beleza cinematográfica. A beleza torna-se fatal também quando se torna uma paixão frenética, incentivada pela indústria do consumo. Godard se aproxima novamente de Baudelaire, ao compartilhar “todos os temores de Santo Agostinho quanto ao prazer excessivo dos olhos” ²⁰¹

Concluída esta primeira parte que contrapõe “beleza da vocação” e “fatalidade histórica”, Godard olha para suas próprias mãos e abre uma sequência dedicada justamente “às mãos” no cinema. O mesmo gesto irá reaparecer, primeiro, na mão acusatória de *M*,

²⁰⁰ JAMESON, Frederick. *Marxismo e Forma*, op. Cit. p. 54

²⁰¹ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre literatura*. Barcelona: Bruguera, 1986, p. 53.

Vampiro de Dusseldorf, para, em seguida, aparecer de outras formas, em trechos de outros filmes e fotografias.

Godard, ele próprio, é um cineasta obcecado com as mãos. Em *Tempo de Guerra*, o soldado Miguel-Ange, no meio de uma guerra que lhe é estranha e perambulando num País inimigo desconhecido, entra pela primeira vez numa sala de cinema. Ao ver as cenas projetadas, o soldado tenta tocar as imagens vivas, até, sem êxito, arrancar a tela de forma desesperada e infantil.

Na série, a mão toca a tela sob um cântico sagrado. Num personagem vazio e manipulável como o soldado, a dimensão tátil e erótica da vida era arma mais poderosa que a baioneta nas costas. Nesse sentido, um contexto histórico determinado parece transformar este poder de crença em ameaça para quem “acredita”. Mas, no contexto da série, onde a narrativa está provisoriamente suspensa, a imagem abolida de qualquer narrativa, abolida de qualquer contexto e significado histórico externo, vem sugerir a restituição do vínculo individual com o mundo material. O vínculo aparece como fim em si mesmo, sem qualquer finalidade que lhe seja ulterior. Nesse sentido, reforça o conceito de Raymond Bellour, citado por Mulvey²⁰², de que o signo mais espiritual é também o mais material. Para Alain Bergala, a figura do gesto na série, “é um puro fazer-signo do gesto, libertado de toda significação (de todas as significações dentro das quais foram tomadas dos filmes em que foram buscadas), que confere ao gesto (...) esse caráter de passagem privilegiada do sagrado.”²⁰³

O gesto de “tocar as imagens” aponta tanto na direção de um vínculo de crença (como os garotos de *Bande à part*) como também de materialidade tátil (e explica em que sentido Godard explora uma noção de Mistério como zona fixa, estável e sem necessidade de ser “profanada por uma solução”). Mobilizado pela beleza, o desejo pode terminar pervertido (como Godard acentua ao fim do capítulo, com imagens pornográficas), ou pode ele, próprio, radicalizar, criticar-se e manipular as imagens, viver seu próprio erotismo. É, nesse sentido restaurador que se cristaliza a condição “sagrada” dessa mão e desse gesto, condição para continuar acreditando num mundo em que suas aparências proliferam infinitamente, como no jogo de espelhos de *Lady of Shanghai*. É o artesão manual que

²⁰² MULVEY, Laura, op. Cit. P. 45.

²⁰³ BERGALA, Alain, *Nul Mieux que Godard*, op. Cit. 245.

reserva uma observação do mundo ótica e “tátil”, e que estabelece com o objeto uma relação de mão dupla, sujeito-objeto plena, onde as perturbações do corpo são as perturbações do coração e do estilo. É o caso da imagem de pintor frequentemente atribuída a Godard, e o motivo da câmera-caneta do crítico Alexandre Astruc, que Godard evoca no capítulo. Jacques Aumont diferencia “mostrar” de “deixar ver”, para concluir que Godard se lançou nos últimos vinte anos numa nova pedagogia do olhar.²⁰⁴ Ver é uma ação tátil, não apenas uma questão de ter olhos e enxergar. É preciso utilizar as mãos, de um lado (como na montagem), mas também “é preciso de paz para ver”, diz o cineasta, evocando a infância como idade desse aprendizado, e a velhice como recuperação deste estado. onde, para alguns, essa paz é possível.

Aqui, a forma de Godard expor suas imagens pode ser lido sob a luz de Jean Louis Schefer e dos axiomas do filósofo romeno Cioran. Não é, sem dúvida, a afirmação de regresso a um cinema anti-intelectual, mas a aposta num caminho onde o pensamento se arrisca fora dos conceitos, no ensaio como forma viva, que é também a aceitação de um corpo vivo, filmado na tela, e logo, na indeterminação da memória, nos sentimentos bruscos que esse corpo que pulsa traz à tona. Godard parece acreditar, como Pasolini, que os sentimentos é que são históricos²⁰⁵. É desse corpo físico, histórico e perene que as imagens parecem irradiar. Fazendo-se personagem, Godard não conduz sua memória, mas busca representar o esforço corporal de projetar as imagens e de reagir a elas quando aparecem na moviola.

Na série, o cineasta parece ter então que a todo momento escolher entre a forma de ensaio - que ainda quer transmitir algum saber - e a radicalização de um tipo de escritura mais obscura, “uma pesquisa onde o objeto não é uma construção, mas o enigma de uma origem”, nas palavras de Jean Louis Schefer no prefácio de *O Homem Ordinário no Cinema*²⁰⁶.

A pesquisa livre de Schefer é inúmeras vezes evocada na série, já que, em seu célebre livro, o autor descreve os movimentos sutis de sua própria memória durante e após a experiência de espectador no cinema. Imagem em oposição à palavra, que seria a lei, “o

²⁰⁴ AUMONT, Jacques, *El Ojo Interminable*, op. Cit. p 178.

²⁰⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Lettres Luthériennes*. Paris: Seuil, 2000. p. 10.

²⁰⁶ SCHEFER, Jean Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Ed Cahiers du Cinéma-Gallimard. P. 5

inimigo real” do cinema, como lembra Phillipe Dubois, opção que se realça na escolha do vídeo como “suporte que observa o cinema de lado”, espécie de escritura que justamente “não se compromete” com as imagens que oferece na tela. Como diz Dubois, “após o vídeo analítico dos anos 70, após as ruminções de escritura e a gagueira de imagens ao vivo com o pensamento dos vídeos-roteiros... aqui, nas obras cheias e autônomas, temos a vídeo-vibração, como uma pulsação cardíaca, que leva e repercute sobre todo o universo marcas ínfimas do pensamento e da palavra. A escritura como receptáculo e revezamento. O vídeo como câmara de eco.(...) é isso que nós encontramos magnificamente nos dois primeiros números de *História(s) do cinema(...)*²⁰⁷

Em filmes de gênero, era no gesto dos atores americanos que a *Nouvelle Vague* muitas vezes encontrava o elemento diferencial, o elemento erótico livre, antes de ser aprisionado numa satisfação narrativa qualquer. Era Godard que dizia gostar de entrar no meio de uma sessão qualquer e ver as cenas do filme sem saber qual era o enredo. O vídeo será uma ferramenta importante para selecionar estes bruscos movimentos de corpo sem significado claro. O gesto, liberto da narrativa, traz consigo o “instante fatal”, o momento da mudança repentina, de vida nas teias do enredo, e de traição e morte.

A traição da *femme fatale* é um dos gestos eleitos pelo cinema de Godard. Como vimos, o conceito de traição, em sua obra, está protegido de qualquer julgamento moral. É o desdobramento estético dessa idéia que parece interessá-lo, talvez porque a arte moderna, ao se fazer sob a égide da crítica e da historicização, necessita permanentemente se interessar pelo passado, assumir uma tradição e traí-la mais de uma vez. Não por acaso o tema da traição, e das *femme fatales*, foi caro a Godard, que os encenou com uma dose de frieza (para alguns, crueldade) às vezes assustadora. Trair o amado, ou trair-se a si próprio são temas recorrentes num cinema que precisa a todo tempo trair-se a si mesmo, não fixar-se em nenhum cânone ou estilo. “O homem é um animal que trai”, afirmará uma cartela em outro capítulo da série. Assim, Godard desvincula a *femme fatale* e o tema da traição de sua matriz.

Laura Mulvey aponta como as dualidades superfície/segredo e beleza/engano constituem um caminho formal para além do fetichismo que marca a imagem feminina no cinema clássico, e como Godard encontra um novo sentido para a busca (muitas vezes

²⁰⁷ DUBOIS, Philippe. *Godard e la part maudit de l'ecritue*, 1993.

misógina) dos detetives do filme noir. As escolhas formais do primeiro Godard, para Mulvey, não estariam desvinculadas de sua posterior aderência ao marxismo. Afinal, dizia a autora, embora a beleza da *femme fatale* esconda uma alma interesseira disposta à traição, a ilusória dimensão erótica da imagem cinematográfica pode ser decifrada e revelar um outro tipo de beleza, mais autêntica. Beleza que advém de sua materialidade (de seu modo de produção) e é passível de ser revelada pelos recursos formais que o cinema moderno inventou com Godard e sua geração.

Assim como no filme noir americano, é no rosto feminino que a história mítica do cinema começa, é a partir dele que se elabora uma narrativa. Os grandes rostos de Hollywood foram maquiados e edulcorados à exaustão, num processo organicamente vinculado à construção de uma imagem capaz de mobilizar os desejos. As mulheres em especial receberam um investimento ainda maior, já que, em última instância, o sistema de estúdios internacional foi desde o começo essencialmente patriarcal. “Eles dormiam com Rita e acordavam comigo”, era a frase sintomática da atriz e ex-mulher de Orson Welles. Insistir no rosto é, nesse sentido, forma figurada de dizer que a missão implícita é estudar a forma histórica como o cinema se desenvolveu. É levar em conta um dado sociológico e, ao mesmo tempo, ontológico da imagem feminina como obsessão do aparato. Godard, nessa fase de sua obra, encontraria na sua galeria de fisionomias um vínculo material e moderno para a missão antes idealista de compreender a vocação secreta do aparato cinematográfico.

Feita esta deambulação pelas potencialidades eróticas da imagem, sempre gravitando em torno da *femme fatale*, ou da beleza fatal, a série caminha para uma reflexão de cunho mais histórico. A primeira parte do capítulo termina com a cena de *Soberba* em que Major Amberson reflete sobre uma vida dedicada ao dinheiro. A cena vem justamente no momento em que a série busca expressar a angústia de um projeto fracassado, porque desviado de sua vocação inicial. Como Major Amberson, o cinema também envelheceu guiado por uma vontade financeira que deixou de lado sua verdadeira vocação científica e poética.

O conceito de beleza que Godard elabora como “reposição do mistério”, pode revelar um outro modo de historicizar “a contribuição” do cinema clássico. Trata-se nas *Histoire(s) du cinéma*, em suma, de estudar um sistema onde beleza e engano formaram a dualidade síntese de uma época. A época em foco, no caso, poderia ser considerada a

passagem do que Godard chama de indústria de sonhos para a sociedade de consumo. Mas essa passagem, sugere o capítulo, apenas seria precisa numa régua cronológica e linear. Na série, o momento de corrupção da beleza pelo gesto de “traição” da sociedade consumo é menos preciso que o trauma histórico do holocausto. Esta linha que Godard desenha parece sugerir um “antes”, no qual o “entretenimento” tal como hoje o conhecemos ainda não estava estabilizado, mas sem estabelecer uma moldura precisa. Com sua vocação onírica e poética, o cinema formou-se logo como indústria mas seu pioneirismo poderia ter caminhado independente do capitalismo triunfante e do nazismo derrotado. Como aponta Miriam Hensen, em seu artigo sobre as visões diferente de cinema entre Benjamin e Kracauer, mais de um projeto de modernidade disputou o cinema de massas até 1945, quando a América potencial e seu duvidoso destino entraria na guerra para salvar a Europa do nazismo.

“O americanismo compreendia praticamente tudo, desde os princípios fordistas-tayloristas de produção – mecanização, padronização, racionalização, eficiência, linha de montagem, - e os padrões de massa daí decorrentes, até novas formas de organização social, libertação em face da tradição, mobilidade social, democracia de massas e um “novo matriarcado”, passando pelo símbolos sociais da nova era – arranha-céus, jazz, boxe, teatros de revista, rádio e cinema. Qualquer que fosse sua articulação específica (sem mencionar sua relação real com os Estados Unidos), o discurso do americanismo transformou-se em catalisador do debate sobre modernidade e modernização.”²⁰⁸ Em algum momento mudou de posição essa delicada balança de sonhos e pesadelos.

Essa visão da história americana chegaria aos jovens dos *Cahiers du Cinéma*, por uma percepção, já nos anos 50, de que o velho sistema de estúdios chegava ao fim. Isso é bem nítido em toda a lúcida obra crítica de Truffaut, que, ao homenagear Frank Capra como o último autor cômico da América inocente do pré-guerra, diria que “o endurecimento da vida social depois do fim da guerra, a generalização do egoísmo e a obstinação dos milionários em acreditar que “do mundo, levarão tudo com eles” tornaram esses milagres mais imprevisíveis mas, diante da angústia humana, da dúvida, da

²⁰⁸ HANSEN, Miriam. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre cinema e modernidade.”

In *O Cinema e a Invenção da vida Moderna*, p. 507.

inquietação e da luta pelo pão de cada dia, Capra foi uma espécie de curandeiro, ou seja, um adversário da medicina oficial”.²⁰⁹

Ninguém melhor que Frank Capra para sugerir a inocência da América. É o que aponta Robert Kurz em seu ensaio sobre o cineasta, ao dizer que é impossível julgar o Capra do pré-guerra com a ótica do pós-guerra²¹⁰. “O que mantém Capra entre os grandes é, entretanto, sua posição histórica. Por mais que os seus contos de fada transfigurem-se sentimentalmente, eles preservam a credibilidade como filme a título de registro da realidade: como contos de fada do New Deal e do antifascismo. Com a sua “mensagem de encorajamento”, ele pôde cantar o elogio do capitalismo e, ao mesmo tempo, “o elogio do homem que trabalha duro, do enganado, dos que nasceram pobres, dos golpeados”, pois na crise econômica mundial parecia haver uma espécie de autoconhecimento capitalista e, na figura de Franklin Delano Roosevelt, a esperança de uma renovação social. Se Capra viveu na pele o “sonho americano” de tornar-se um milionário depois de uma infância pobre como imigrante e o espelhou em seus heróis ingênuos, isso é porque ele queria justamente representar não o triunfo do dinheiro e do mercado sem peias, mas antes a contenção social da máquina capitalista. O New Deal, inaugurou à época do keynesianismo e do “deficit spending”; e somente nesse clima político foi possível a Capra, em filmes como *O Galante Mr. Deeds* (1936) ou *A Mulher Faz o Homem* (1939), conduzir seu Parsifal interiorano pelo mais profundo desespero até o final feliz de uma vitória sobre a maldade e a corrupção. A ingenuidade de seus contos de fada estava marcada por uma campanha social de peso, com base na qual Habermas, 30 anos depois, ainda fazia acreditar que o capitalismo seria então fundamentalmente civilizado pelo WelfareState.

“O caráter antifascista em Capra também era real e autêntico. Nesse sentido, ele pôde, da mesma forma, mobilizar com crédito a ingenuidade de suas afirmações críticas ou de suas críticas afirmativas, pois o capitalismo ocidental travava, de fato, uma luta ferrenha contra o pior rebento de sua própria lógica e queria evitar sua consequência última. Capra voltou as costas a Hollywood e alistou-se voluntariamente no exército americano para pôr seu potencial a serviço da coalizão anti-Hitler.”

²⁰⁹ TRUFFAUT, François, in *Filmes da minha vida*. Nova Fronteira, p. 100.

²¹⁰ KURZ, Robert. Oliberal e as fadas, in *O Colapso da Modernização*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 340.

Kurz vai mais além: “Quando assistiu ao *Triunfo da Vontade*, de Leni Riefensthal, ele reconheceu nesse “filme horripilante” um “rasgo genial” com uma mensagem “tão nua e brutal como um cano de chumbo”, no qual se anunciava o holocausto. Como contrapropaganda, o “coronel Capra” criou a série *Why We Fight* (1942-45)”, cujo objetivo era utilizar como documento “o filme dos inimigos a fim de pôr em evidência suas metas escravistas”.

Frank Capra, ele próprio, se curvaria à necessidade iminente de propaganda aliada. O movimento do cineasta é sintomático de uma geração de Hollywood que perde, a seu modo, a segurança e a inocência da glória burlesca e circense contra um malvado capital financeiro. O cinema se torna arma de guerra. A imagem destes dois momentos históricos pode sugerir a possibilidade de uma origem da dualidade da imagem cinematográfica. Dualidade que, no entanto, confirmaria o cinema como um modo único de experimentar a realidade. Se ruptura deixou de ser uma palavra cheia de significado, se no lugar dela parece haver uma ressacralização, é no sentido de que as rupturas evocadas na série não são as do cinema, mas as da História. Curso da História que, mais nitidamente a partir dos anos 60, tornaria praticamente impossível, para o Godard cineasta, praticar em seus filmes aquela experiência anterior do cinema.

“Existe no seu filme um tipo de amor-ódio por Hollywood, um sentimento que outras pessoas compartilham, ao mesmo tempo uma fascinação e uma recusa.”, diz Yashagpour, durante seu diálogo com Godard.²¹¹

A dualidade na relação com Hollywood incorpora a dualidade intrínseca às histórias do cinema, e ao estilo do cineasta, mais que uma possível divagação sobre a natureza ontológica idealista ou materialista. A centralidade da mulher é, não por caso, um elemento de continuidade entre cinema clássico e moderno. A fisionomia feminina parece estar ligada ontologicamente ao sonho irrestrito do cinema, ou como Godard dizia em seu célebre artigo sobre cinema americano, “aos delírios do coração e do espírito”²¹². Sono de que o holocausto e a sociedade de consumo viriam despertar.

²¹¹ ISHAGPOUR, Youssef. J-L.G. Cinéaste de la vie moderne in *Archéologie du cinéma e Mémoire du siècle*, p. 53.

²¹² GODARD. Jean-Luc. “Defesa e ilustração da Decupagem Clássica”, op. cit. p.25

Nos seus quarenta anos de carreira, um período de relativa inocência rosseliniana foi abandonado para atingir-se uma descrença radical em torno da imagem cinematográfica, colocando em evidência uma suspeita em torno de suas possibilidades. A “redescoberta” das palavras viria mais tarde para marcar aquela que é a fase mais combativa e documentarista do cineasta, no Grupo Dziga Vertov. Um novo mergulho na dimensão sonhadora e inocente só é possível, em certas passagens da série e da obra do cineasta, quando Godard desvincula erotismo e História.

Quando se recolheu e ficou à vontade com sua memória e seus arquivos, este movimento de desvinculação – aliado ao afrouxamento teórico scheferiano - parece permitir um novo retorno ao sentimento de beatitude interior despertado pelas imagens, à paixão cinéfila, reconciliando-se com Truuffaut e aproximando Bazin, Hitchcock e Rossellini. Engajado em buscar representar “os sonhos invisíveis que cada um porta ao redor de si”, anuncia-se o CINEMOI, leia-se os sonhos que dizem respeito a seu impulso utópico de juventude, projetado e logo irredutível.

Contra o CINEMOI, a série opõe a HisTOIre, o imperativo de um tempo em segunda pessoa que, dentro dos filmes, se endereça a um “você”. É este imperativo que as imagens de propaganda desenvolvem com eficácia após a segunda guerra mundial. A série, numa “recaída” à forma de ensaio, aponta o uso do enquadramento sugestivo do sexo no cinema americano. Esta capacidade de uma narração em “terceira pessoa”, traz implícita uma voz endereçada ao espectador, ao público (“inimigo público”, no trocadilho da série). Nesse sentido, Alain Bergala defende que a voz de Godard, quando aparece na série, se endereça aos mortos e nunca ao espectador contemporâneo.

“De fato”, diz Yshagpour a Godard, “o cinema americano não estava morto até *Rio Bravo* e *A Marca da Maldade*, que por outro lado tem espaço privilegiado no teu filme. É nesse momento que o circuito televisão-comunicação tornou-se preponderante, o que teve em relação ao cinema a mesma perda de aura que a fotografia em relação à pintura ou à grande imprensa em relação à literatura do século passado. É lá que acaba o antigo cinema e é lá justamente onde você aparece, você Nouvelle Vague, mas sobretudo você Jean-Luc Godard, porque se agora você volta à Segunda Guerra Mundial, no começo, seu cinema se

fez talvez sem uma consciência clara, em relação com esse novo mundo de imagem e de comunicação e de mídia que se colocava em cena.”²¹³

Tempo reencontrado

Orson Welles, nesse sentido, é um divisor de águas, porque, como aponta Godard, é o primeiro que decide fazer um filme com consciência histórica, ou seja, estudando nos arquivos do MoMa de Nova York, baseado na idéia de tradição, de um passado histórico e de uma memória a ser rompida/continuada.

Mergulhar nos arquivos é uma saída, na modernidade, para encontrar ar fresco e sobrevivência pelo reconhecimento tração de uma tradição. Como aponta Ishagpour, o conceito de poética, na série, é mais forte que de história. Uma poética que não se interessa “pelo que ocorreu”, dever do historiador, mas pelo que poderia ter ocorrido. Godard opera na série com uma visão de Beleza que implica a noção de desejo e promessa de felicidade. “..considerar o belo, não como realidade, mas como promessa não é novidade”. Nós encontramos já, mas um pouco diferentemente, em Aristóteles, que definia poética como ‘aquilo que poderia ser’, contrariamente à História que relata apenas o que ‘foi’.”²¹⁴

“Se eu quiser dizer que acordei da infelicidade, o que filmar?”, pergunta Godard, sobre a imagem solitária de Wayne. Vemos John Wayne desistindo de matar Natalie Wood, num gesto de resgate e, também, de conversão. O gesto de tração de John Wayne, é, no caso, um gesto de fuga do amesquinamento e da solidão. Wayne torna-se homem, porque trai sua missão.

Aqui voltamos ao tema sartreano que percorreu este trabalho: um gesto pode mudar num instante um curso dado da história. Aqui, Wayne repete, na verdade, um gesto do início do filme, quando ao reencontrar seu irmão erguia com as mãos a irmã mais velha de Debbie. Ao repetir o gesto – ao percorrer o seu duplo, nas palavras de Godard – Wayne reencontra sua humanidade e muda o curso da história.

“Tempo Reencontrado”. Dentro, de *retrouvée*, Godard destaca *trou* (pequena casa), talvez a pequena casa queimada pelos índios, ou a casa que Wayne volta a abandonar no

²¹³ ISHAGPOUR, Youssef. J-L.G. Cinéaste de la vie moderne in *Archéologie du cinéma e Mémoire du siècle*, p. 55.

fim de *The Searchers* ou a mansão de Godard na beira do lago. Talvez a pequena casa dos arquivos do cinema que Griffith e Godard habitam juntos. É então que, sob a música dançada por Anna Karinna em *Bande à part*, vemos a cena em que Wayne carrega Wood no colo.

Vemos uma conversão, ou traição, tanto na cena do resgate de Natalie Wood como na cena em que Major Amberson lamenta uma vida desperdiçada nos negócios e acorda para outra vida na qual ele mal sabe se será reconhecido como “um Amberson”. Ambos acordam de uma vida desumana, sem sonhos, vampirizadas: acordam de um transe, paradoxalmente, para continuar a sonhar.

Trair-se para, em outro nível, continuar fiel a uma tradição. A arte moderna é uma arte que trai e que constitui, paralelamente, sua tradição. Ou como sintetiza Octavio Paz: “pode chamar-se tradição aquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? como pode o moderno ser tradicional? se tradição significa continuidade do passado no presente, como pode falar-se de tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que nega: a pura atualidade?”²¹⁵

A representação de um presente fragmentado cara ao projeto modernista de Godard (presente desde *Acossado*) é, substituído, na série, pelo paradoxo de um pretérito imperfeito poético que se choca com a abrupta materialidade das imagens e seus vínculos objetivos com uma história da Europa e com o presente vivido pelo velho e solitário Godard.

Conclusão: Jean-Luc, Orson e Hollywood

Em março de 1959, alguns meses antes de Godard rodar o primeiro take de Belmondo em *Acossado*, Orson Welles, do outro lado da Atlântico, em texto a revista *Esquire*, perguntaria a uma platéia desinteressada: “Será que o famoso sol de Hollywood está de fato se pondo?”²¹⁶

O sol que se poria no horizonte da América nasceria para as ruas e para uma nova juventude de Paris, para receber o tiro imaginário de Michel Poiccard, na primeira cena de

²¹⁴ ISHAGPOUR, Youssef. J-L.G op. cit., p. 95.

²¹⁵ PAZ, Octavio. “La Tradición de la Ruptura”. In *Los Hijos de Limo Vuelta*, 1974, p. 17

²¹⁶ ROSENBAUM, Jonathan (ed.) *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995. P. 376.

Acossado. Mas estava de fato se pondo em Los Angeles, 18 anos depois de *Cidadão Kane*: “Decididamente há uns laivos de lusco-fusco na fumaça e, ultimamente, sobre a velha capital do cinema, baixou um manto cinzento. A televisão vem vindo inexoravelmente na direção oeste. Esvaziando as salas de cinema do país inteiro, ela enche os estúdios. Há outra indústria construindo uma cidade bem diversa; e já podemos observar erguendo-se das ruínas espalhafatosas da cinelândia, um novo gênero insípido, curiosamente solene, da antiga doidice.”²¹⁷

“A antiga doidice” ganharia adeptos na capital mundial dos cinéfilos que, ao contrário dois leitores de *Esquire*, sabiam exatamente a que Welles estava se referindo. “É preciso que haja sempre um forte componente de absurdo na atividade de uma usina de sonhos, mas agora há ainda menos do que rir e ainda menos do que gostar. A alegria febril se foi e a vitalidade meio atrevida esgotou-se. A televisão, afinal de contas, é um ramo da indústria publicitária e Hollywood se comporta cada vez mais como um anexo da Avenida Madison.”²¹⁸

No percurso de *Acossado* a *Made in USA*, a usina de sonhos evocada por Welles e Godard (nas *História(s) do cinema*) foi, como analisamos, a fonte de diversos recursos formais do cinema moderno. Godard, como Welles, comenta este período como a perda de inocência do cinema. Ambos são pródigos para encontrar nas tendências históricas da sociedade de consumo e do capitalismo as causas de tal desencanto: “Os maiores estúdios de cinema vão aos trancos e barrancos, com seus programas de contenção econômica administrados por equipes mínimas, e, com isso, aquela atmosfera de corrida do ouro, que um dia foi o charme peculiar e vertiginoso de Hollywood, não passa hoje de uma lembrança.”²¹⁹

Godard, como historiador, vê diversas fases “históricas” desse desencantamento: quando passou do mudo para o falado, o cinema foi maculado pela “legenda” política dos diálogos do *New Deal* que roubaram a força da poética muda. Quando, mais tarde, foi usado pela máquina de propaganda de guerra, perdeu a inocência dos anos 30, quando, apesar de tudo, havia ainda a América dos pioneiros do cinema. E, finalmente, a lenda dourada do cinema se dissiparia com as diferenças pessoais e falta de coesão intelectual da

²¹⁷ *Idem*, p. 378.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 379.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 379.

própria *Nouvelle Vague*, acentuada pela recuperação de Hollywood nos anos 70. A partir daí, Godard decretaria a “morte do cinema”. Ou de uma certa idéia de cinema.

Parte do diagnóstico melancólico é coerente com as transformações da história do cinema e dos modos de recepção, como aponta Miriam Hensen. E Godard não nega que diagnostica o cinema a partir de sua própria trajetória. Cada geração de jovens, ele diz, terá que libertar-se sozinha, encontrar seu próprio caminho.

Cada juventude encontra então a liberdade na medida em que busca o passado e inventa sua própria inocência: a *Nouvelle Vague* encontraria a sua nas salas parisienses povoadas de cinema clássico americano.

Em meio à sempre populosa e sobrecarregada produção intelectual e cultural francesa, um grupo das mais variadas classes sociais encontrou em Hollywood um espaço mítico razoavelmente clandestino, aberto e subjugado para legislar e descobrir uma tradição. Além disso, este cinema da sugestão erótica esteve ligado à descoberta do amor e da sexualidade por uma geração que, como vimos, se sentia órfã em muitos sentidos.

A *nouvelle vague* iria encontrar o caminho do cinema moderno como alguém que volta à infância e para a sala de aula (nas palavras de Godard a Truffaut). Escaparia, pelas ruas, da decadência dos estúdios, onde, para Welles “uma espécie de bom gosto oficial tomou conta (...) uma impecabilidade padronizada, estéril e sem alegria, mas que expressa, corretamente, o ardente desejo de respeitabilidade de sua comunidade...”

Mas o espírito modernista de Godard declinou de uma mera *hommage* alusionista à lenda dourada do cinema americano e direcionou sua relação crítica e criativa com o Hollywood para uma direção historicamente inovadora. Seja na recusa do cinema hollywoodiano pela esquerda francesa, seja na crítica de Sartre às pretensões intelectuais de *Cidadão Kane*, seja no elogio baziniano do plano-sequência e da profundidade de campo, a recepção do cinema americano parecia estar historicamente condenada a uma mediação com os valores da estética clássica.

Será a escola crítica de Godard que irá tornar Hollywood em solo mítico e provedor de inúmeros recursos modernos de estilo: descontínuos, artificiais, paratáticos e episódicos. A *Nouvelle Vague* sintetiza, por outro lado, a relação entre formas históricas cinematográficas e uma vida social (documental) cada vez mais imersa na sociedade de

consumo. A cinefilia – este particular e intenso modo de consumir - seria, historicamente, vencida pela dinâmica de consumo de massas.

Em especial, os filmes de Godard incluem, na forma narrativa, a relação tortuosa entre tempos distintos (tempo interno dos personagens e um tempo histórico, entre o pretérito do romance e a atualidade material dos filme).

Mas esta relação nunca é de mão única: o cinema americano é, quase sempre, uma fonte de vida lutando contra sua própria ameaça de propagação universal. De *Acosado a Made in USA*, tal relação impulsionou a trajetória de quem, liderando uma juventude bem maior que a *Nouvelle Vague*, transformou estes paradoxos numa forma notável de sobrevivência e energia criadora.

-----***-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Livros

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- ADORNO, Theodor, "O Ensaio como Forma". In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2003
- ALTMAN, Rick (ed.) *Genre: the Musical*. London: BFI, 1981.
- AMEGUAL, Barthelemy. *Du réalisme au cinéma*. Paris: Nathan, 1997.
- ANDRÉW, Dudley. *Breathless*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990.
- _____. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: GG, 1978.
- AUMONT, Jacques. *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: POL, 1999.
- _____. *El ojo interniminable*. Barcelona: Paidós, 1989.
- _____. *À quoi pensent les films*. Paris: Seguiré, 1996.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Análisis del film*. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- ASTRE, Georges-Albert & HOAROU, Albert-Patrick. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1985.
- BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse*. Flammarion, Paris, 1998.
- _____. *La Cinéphilie. Invention d'un Regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris, Fayard, 2003.
- _____. *Cahiers du Cinéma, Histoire d'une revue, Tome I, 1951-1959*. Ed. Cahiers du Cinéma. Paris, 1991
- BALZAC, Honoré de. *Eugênia Grandet*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*.

- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Bazin at Work*. Edited by Bert Cardullo. London: Routledge, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre literatura*. Bruguera. Barcelona. 1986.
- BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris: Collection Essais, 1999.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Sain-Amand: Gallimard. 1995.
- BORDE, Raymond & CHAUMETON, Étienne. *Panorama du film noir américain*. Paris: Flammarion, 1989.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Film Art: an Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1979.
- BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genre*. Los Angeles, Berkeley and London: University of California Press, 1998.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographique*. Paris. Gallimard, 1998.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMERON, Ian (org.). *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, 1994.
- CAWELTY, John G. *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- CAVELL, Stanley. *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona y Madrid: Paidós Cine.
- CERISUELO, Marc. *Jean-Luc Godard*. France: Lherminier, 1989.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- COPJEC, Joan (org.). *Shades of Noir*. London: Verso, 1993.
- DANEY, Serge. *Perseverancia – reflexiones sobre el cine*. Buenos Aires: El Amante, 1998.
- _____. *La Rampe*. *Cahiers du Cinéma*. Paris: Gallimard, 1983.
- DANTO, Arthur C. *As idéias de Sartre*. São Paulo: Cultrix, 1975.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Papirus,
- EISENSTEIN, Sergei. "Do teatro ao cinema". In: *A Forma do Filme*.
- ELSEASSER, Thomas. *Germany Cinema and After*. London: Routledge, 2000.
- ECO, Umberto. *Diário mínimo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- FRANCINA, Francis. "A política da representação". In: *Modernismo em disputa. A arte desde os anos 40*. São Paulo: Cosac/Naify, 1998
- GENETTE, Gérard. "Discours du récit". In: *Figures III*. Paris: Le Seuil, 1972.
- GREENBERG, Clement. "Pintura à americana". In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Edited by Tom Milne. Da Capo, 1986.
- _____. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Godard par Godard: tome 2. 1984-1998*. Éditeur: Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- GOLDMANN, Annie. *Cinema et société moderne*. Paris: Anthrops, 1971.
- GUBERN, Roman. *Godard polemico*. Barcelona: Tusquets, 1974.
- GUNNING, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI, 2001.
- HANSEN, Miriam. "Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade." IN *O Cinema e a invenção da vida moderna*, organização de Leo Charney e Vanessa Schwartz, São Pulo: Cosac e Naify, 2001.
- HARRIS, Jonathan. *Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960. Modernismo em disputa. A arte desde os anos 40*. São Paulo: Cosac/Naify, 1998

- HOLLAND, R. F. *European Decolonization – 1918-1991*. London: Macmillian Press, 1985.
- ISHAGPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, dialogue*. Tours: Farrago, 2000.
- JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *O Método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- JOST, François & GAUDREAU, André. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1996.
- KWAIN, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- LEFEVRE, Raymond. *Jean-Luc Godard*, Edilio: Paris, 1983.
- LELLIS, George. *Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. UMI Research Press, 1982.
- LEUTRAT, Jean-Louis & LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Rubens. Godard-Brecht: do pé atrás ao distanciamento. IN *Revista Sinopse*, nº 1, São Paulo, 1999.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime. História social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1998. MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. v. I. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris: Nathan Université, 1997.
- _____. *À bout de souffle de Jean-Luc Godard*. Paris: Nathan, 1999.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MULVEY, Laura. *Fetichism and Curiosity*. London: Indiana University Press, 1996.

- NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- ORR, John. *Cinema and Modernity*. Great Britain: Polity Press, 1993.
- PASOLINI, Pier Paolo. "A poesia do Novo Cinema". *Revista da Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 267-287.
- PAZ, Octavio. "La búsqueda del presente". In: *El Ensayo Latino Americano del Siglo XX*. Ciudad de México: Tierra Firme, 1994.
- _____. "Invención, subdesarrollo, modernidad". In: *El Ensayo Latino Americano del Siglo XX*. Ciudad de México: Tierra Firme, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Iluminuras: São Paulo, 1994.
- PUDOVKIN, Vladimir. *El actor de cine y el sistema de Stanislavski*. Montividéu: Pueblos Unidos, 1957.
- ROUD, Richard. *Henri Langlois L'Homme de la Cinémathèque*. Paris: Belfond, 1985.
- _____. *Godard*. London: BFI, 1967.
- ROSENBAUM, Jonathan (ed.) *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995.
- ROSEMBERG, Luis Filho. *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro Taurus, 1985.
- RUSSEL, Catherine. *Narrative Mortality*. Minneapolis: Minnesota Press, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1976.
- SCHEFER, Jean Louis. *L 'Homme Ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard. 1997.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/AnnaBlume, 1999.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. New York: Random House, 1981.
- SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. In: DENBY, David (org.). *Awake In the Dark*. New York: Random House, 1977.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*. São Paulo: Azougue, 2001.
- SOLOMON, Stanley J. *Beyond Formula-American Film Genres*. New York: HBJ, 1976.

- SONTAG, Susan. *A Susan Sontag Reader*. New York: Penguin, 1982.
- _____. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SORLIN, Pierre. *European Cinemas, European Societies*. London: Routledge, 1995.
- STAM, Robert. "Distanciamento: do épico cômico ao teatro cômico." In: *O espetáculo interrompido*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1981.
- STORCH, Wolfgang. *Brecht après la chute*. Paris: L'Arche, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoría del Drama Moderno (1880-1950). Tentativa sobre el trágico*. Barcelona: Ensayos/Destino, 1994.
- TELOTTE, J. P. *Voices in the Dark*.: University of Illinois Press, 1989.
- TRUFFAUT, François. *Os Filmes da Minha Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- TURIGLIATTO, Roberto (org.). *Festival Internazionale Cinema Giovani: Nouvelle Vague*. Torino:, 1993.
- XAVIER, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. "Cinema: revelação e engano". In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. "Cinema e teatro". In: *Cinema no século*. São Paulo: Imago, 1997.
- _____. "Eisenstein: a construção do pensamento por imagens". In: *Arte-Pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras,
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. São Paulo: Jorge Zahar, 1997.
- _____. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- WILLIAMS, Linda (org). *Viewing Positions*. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

B. Revistas

Cahiers du Cinéma. Paris, nº 33.

Communications. Paris, nº 38, 1983.

Cinemais. Rio de Janeiro, nº 14, 1998.

Revista Sinopse, São Paulo, nº 1 (1999) e nº 7 (2001)

Íris. Iowa, nº 21, Spring, 1996.

Novas perspectivas em comunicação. Petrópolis, nº 1, Vozes, 1971.

C. Teses

HORI, Jungi. *Godard, Histoire, Europe. L'Historiographie dans l'oeuvre de Jean-Luc Godard des années 90*. Paris: mémoire présenté en vue du diplôme d'études approfondies. Université de Paris III.

MACHADO, Tiago da Mata. 2001. *Godard polifônico: genealogias do cinema moderno*. Campinas. Dissertação (Mestrado em cinema) sob orientação de Lúcia Nagib. Unicamp.