

Mário Alves Coutinho

Escrever com a câmera
cinema e literatura na obra de
Jean-Luc Godard

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Mário Alves Coutinho

Escrever com a câmera

cinema e literatura na obra de
Jean-Luc Godard

Tese apresentada ao curso de Doutorado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura e outros sistemas semióticos.

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Dedicatória

Dedico este trabalho a

Dona Chica , Seu Vicente e Mozart

(in memoriam)

E a Jeanne,

Que, sempre,

Iluminaram-me de imenso

E cercaram-me de infinito.

Agradecimentos

Meus primeiros agradecimentos vão para a Faculdade de Letras da UFMG, como um todo, pois esta admirável instituição – onde a excelência é, ao mesmo tempo, uma procura incansável e um prazer cotidiano – proporcionou-me, sempre, um ambiente intelectual invejável, com discussões que sempre esclareciam, mas que nunca abafavam as dúvidas. A minha orientadora, Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, agradeço particularmente, pela sua paciência incansável, sempre alerta para as discussões necessárias e também pela sua busca do melhor, em todos os momentos, em todas as aulas, em todas as orientações, em toda sua atuação. À banca de qualificação, devo algumas sugestões que focaram ainda mais minha tese: o meu muito obrigado, portanto, aos professores César Guimarães, Teodoro Rennó Assunção e Alexandre Rodrigues da Costa. Aos meus professores de todas as disciplinas do curso de doutorado, devo muitas sugestões bibliográficas preciosas e discussões esclarecedoras. Portanto, a minha gratidão aos professores Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, George Otte, Wander Melo Miranda, Leda Maria Martins, Maurício Salles Vasconcelos, Theodoro Rennó Assunção, Elcio Loureiro Cornelsen e Lucia Castello Branco, não conhece limites. Finalmente, aos funcionários da FALE, serei sempre grato pela gentileza, competência e presteza no atendimento.

Numa outra instituição de prestígio, a Sorbonne Nouvelle, Paris III, encontrei um apoio precioso na figura de meu supervisor de pesquisa, Philippe Dubois, que me deu sugestões valiosas, as quais lembrarei sempre. Aos meus professores Jacques Aumont, Alain Bergala, Marie-Thérèse Journot e Franciz Ramirez devo algumas discussões extremamente pertinentes. Da muito nobre e digna dama Marie-Claire Ropars-Wuilleumier sempre me lembrarei, pela entrevista extremamente esclarecedora e calorosa, que ela me concedeu, sobre o tema da minha

tese, Jean-Luc Godard, sua obra e seus métodos. Aos intelectuais e professores Jean-Louis Leutrat, Jean Collet e Jean Douchet agradeço pelas muitas palavras que ouvi, em entrevistas extremamente inteligentes. Ao agradecer Jean-Michel Frodon (Cahiers du Cinéma) e Serge Toubiana (Cinémathèque Française) estou me referindo, certamente, às entrevistas que fiz com eles, cheias de informações. Mas, na pessoa deles, agradeço, também, aos grandes André Bazin e Henri Langlois, sem os quais nada teria sido possível (provavelmente, nem sequer a obra godardiana).

A uma outra instituição, modesta, mas muito importante, em Minas Gerais, devo quase tudo que sou e fiz: o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC). Ali, através da leitura de alguns críticos, de debates dos quais participei, de conversações infinitas com amigos e companheiros, aprendi o pouco que sei sobre o cinema. Ao agradecer Cyro Siqueira, José Haroldo Pereira, Maurício Gomes Leite, Silviano Santiago, Jacques do Prado Brandão e Carlos Denis Machado, estou citando alguns dos meus mestres; ao fazer o mesmo em relação a Geraldo Veloso, Tiago Veloso, Paulo Augusto Gomes, Ronaldo de Noronha e Ricardo Gomes Leite, estou dizendo um muito obrigado a amigos e companheiros com os quais aprendi uma infinidade de coisas, aos quais devo muitas e variadas gentilezas e, certamente, muitas idéias.

A outros amigos, devo a compreensão essencial, a ajuda desinteressada, o apoio sempre presente, a conversa despreziosa, mas sempre enriquecedora: Carlos Eduardo Araújo, Oséias Silas Ferraz, Juliana Simões Campos, Leonardo Gonçalves, Luís Antonio Pires de Carvalho e Albuquerque, Dilma Castello Branco, Mateus Araújo Silva, Leandro Vaz e Joana Rosa Horta Vaz. À Doroty Cser, irmã, minha gratidão por absolutamente tudo e por ser quem ela é.

Agradeço à CAPES a concessão de bolsa para estágio de Doutorado na França, na Sorbonne Nouvelle (Paris III), no período de maio de 2005 a abril de 2006, o que me proporcionou um conhecimento mais apurado da bibliografia e dos estudos godardianos.

E a Jeanne, minha mulher, agradeço, com amor, pela paciência, colaboração, dedicação, apoio e confiança, que sempre estiveram presentes enquanto eu cuidava desta tese.

A encenação é exatamente como a escrita, com a diferença de que é com uma câmera.

Samuel Fuller¹

¹ La mise-en-scène, c'est exactement comme l'écriture, sauf que c'est avec une caméra. FULLER. *Il était une fois*, p. 138.

Sumário

Sumário.....	8
Resumo	10
Introdução.....	11
I. Considerações iniciais	11
II. Cinema e literatura.....	17
III. Hipóteses iniciais, métodos, pesquisas, definições.....	19
IV. Referencial teórico-crítico.....	21
Capítulo 1	26
<i>Flashbacks e flashforwards</i>	26
I. Considerações preliminares.....	26
II. Festival du Film Maudit.....	28
III. Conservadores e radicais	33
IV. Henri Langlois.....	36
V. Eric Rohmer.....	39
VI. Alexandre Astruc.....	43
VII. André Bazin	47
VIII. <i>Cahiers du Cinéma</i>	55
IX. Godard no <i>Cahiers du Cinéma</i>	59
Capítulo 2	70
<i>Le mépris</i>	70
I. Considerações iniciais	71
II. A adaptação como tradução intersemiótica	74
III. Adaptação: da literatura ao cinema	81
IV. Adaptação do romance <i>O desprezo</i>	87
V. O filme, o romance e a <i>Odisséia</i>	92
VI. Lang e sua adaptação de Homero.....	97
VII. Lang, Hölderlin, Maurice Blanchot e os deuses	100
VIII. <i>Odisséia</i> e <i>Le mépris</i>	107
IX. Odisseu e Fritz Lang	110
X. A <i>Odisséia</i> e <i>Le mépris</i>	116
XI. A <i>Odisséia</i> , <i>Le mépris</i> e a oralidade.....	120
Capítulo 3	125
<i>Alphaville</i>	125
I. Considerações iniciais	125
II. Todos os autores são um autor.....	127
II. Intertextualidade	131
IV. Dialogismo e polifonia	134
V. Citação, plágio	136
VI. Citação, plágio, intertextualidade, dialogismo e polifonia no cinema	139
VII. Inventário e intertextualidade	140
VIII. Gêneros	143
IX. Mitologia e literatura	148
X. Borges e Schopenhauer	149

XI. Literatura, poesia, filosofia e ciência em <i>Alphaville</i>	158
XII. Paul Eluard	162
Capítulo 4	170
<i>Pierrot le fou</i>	170
I. Considerações preliminares.....	171
II. Poesia moderna e Arthur Rimbaud.....	174
III. A poesia hoje	185
IV. Intertextualidade, citação, plágio, paródia e polifonia em <i>Pierrot le fou</i>	187
V. O espaço “entre”: a montagem?	199
VI. O amor é a reinventar	206
VII. Poesia, cinema e revolta.....	214
VIII. Poesia, cinema e revolução social	217
IX. Soberania da linguagem	220
X. O silêncio da linguagem, ou a linguagem do silêncio?	223
XI. Une saison en enfer	229
XII. Paronomásias	231
XIII. Anagramas	234
XIV. Rimbaud, Godard e a poesia moderna.....	237
XV. Godard, Rimbaud e o cinema	240
Conclusão	244
I. Considerações iniciais	244
II. Os livros de Jean-Luc Godard.....	249
III. Os filmes de Jean-Luc Godard como poemas, intertextos, citações traduções intersemióticas, transcrições, ensaios... ..	256
IV. Escrever com a câmera.....	259
Résumé	266
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	267
Entrevistas	285
Anexo 1	286
Jacques Aumont.....	286
Anexo 2	301
Marie-Claire Ropars-Wuilleumier.....	301
Anexo 3	313
Philippe Dubois	313

Resumo

Esta tese pretende mostrar que, ao produzir sua obra cinematográfica, Jean-Luc Godard realizou, concomitantemente, uma obra literária. Para isso, foram estudadas teoricamente três diferentes modulações do literário no cinema godardiano: a adaptação como tradução intersemiótica, a literatura como intertexto, citação, plágio, dialogismo; a relação entre cinema e poesia. Para cada uma dessas modulações, um filme foi analisado, à luz do referencial teórico pertinente. Desta maneira, analisou-se *O desprezo* como uma tradução intersemiótica de vários textos literários (o romance homônimo de Alberto Moravia e a *Odisséia* de Homero, principalmente); *Alphaville* como o exemplo de intertextualidade, citação; *O demônio das onze horas* como uma obra nitidamente poemática e que “transcria” Arthur Rimbaud; *Dois ou três coisas que eu sei dela* é abordado sob a perspectiva do ensaísmo literário e cinematográfico. Foi demonstrado que muitos dos filmes de Jean-Luc Godard (ou algumas seqüências de certas fitas) poderiam ser enquadrados numa dessas modulações, e que alguns deles poderiam até mesmo ser descritos como pertencentes a mais de uma categoria estudada. Ficou evidenciado, também, que a intertextualidade literária na sua obra transformou-se num método orgânico e que o diretor utilizou os recursos cinematográficos (enquadramentos, luz, montagem) para filmar palavras, criar paronomásias, anagramas, usando cinematograficamente o som para jogar e brincar com as palavras. Em resumo, o trabalho procurou mostrar que Godard, concretamente, “escreveu com a câmera”.

Introdução

O que é colocado na imagem, é o texto.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier²

I. Considerações iniciais

Esta tese examina a obra cinematográfica de Jean-Luc Godard, com o propósito de evidenciar como ele, ao fazer cinema, concomitantemente, fez literatura, através de todo um processo de “experimentação dos ‘possíveis da linguagem’”³. No caso, uma experimentação com a linguagem e com a literatura no interior do próprio cinema que realizava, com imagens e sons, e todos os outros recursos cinematográficos de que o cineasta francês dispunha (enquadramentos, cores, montagem), para compor suas obras. Nestas a literatura aparece não somente usada intertextualmente e discutida a quase todo instante, mas, propriamente, **escrita** (ou **falada**). O uso da palavra, nos seus filmes – portanto, o uso da **imagem e do som** – nunca foi somente um recurso a mais para exprimir-se numa arte cujo elemento de linguagem mais importante teria sido

² Entrevista ao autor, em 30/11/2005. Incluída em anexo.

³ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 41. “Possíveis da linguagem” é uma expressão de Paul Valéry. Evidentemente, Jean-Luc Godard fez muito mais do que somente literatura através do cinema. Meu recorte da sua obra, no entanto, é exatamente este: mostrar que ele fez, também, literatura através do cinema, e que isto é um aspecto importante dos seus filmes, considerados como um todo.

sempre a imagem⁴. A palavra, a escritura, o jogar e o brincar com as palavras, o questionamento da linguagem, são recursos essenciais do cinema de Godard, em praticamente toda a sua obra.

Ao mesmo tempo, esta tese visa situar a obra godardiana num momento, num lugar e numa tradição específicos⁵: França, de 1948 a 1968. A tradição: uma interface, quase que desde os começos do cinema, entre a literatura e o cinema. Enquanto que no mundo todo esse último era desprezado como uma diversão de feira pelos intelectuais e artistas, na França, desde a década de vinte, pelo menos, podemos observar como alguns escritores importantes passaram a fazer filmes (Louis Delluc, Jean Cocteau, André Malraux e Marguerite Duras, por exemplo), e até mesmo a teorizar sobre o cinema (Delluc, Malraux), sem abandonar a literatura.

Além disso, ao examinar as estratégias cinematográficas/literárias de Jean-Luc Godard, esta tese busca comparar seu projeto estético e sua obra não só à própria produção teórica (principalmente aquela encontrável na revista “Cahiers du Cinéma”) do cineasta, mas também ao ensaio-manifesto de Alexandre Astruc, “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-Style” (Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta). Como se verá, mesmo num país onde a relação cinema-literatura muitas vezes foi uma colaboração criativa, havia (como no mundo inteiro) uma certa resistência a um cinema chamado, pejorativamente, de “literário”. Estes eram filmes que transpunham obras-primas da literatura simplesmente repetindo a narrativa do romance escolhido, sua história, quase nunca adaptando seus pressupostos formais e de linguagem. Provavelmente, foi pensando nesse tipo de cinema que Autran Dourado escreveu, com muita propriedade que, na enorme maioria das adaptações “não se filma um romance [...] O que se faz no cinema é passar para o filme a história de um romance, o que é apenas um dos seus

⁴ Alguns diretores e teóricos de cinema defendiam, desde a época do cinema mudo, a imagem como o principal, senão o único recurso de linguagem que o cinema possuía.

⁵ Embora examine algumas realizações e alguns autores anteriores e posteriores a esta data, 1948/1968, o horizonte desta tese é esse período de vinte anos.

elementos, para alguns o menos importante deles⁶”. O cinema do mundo inteiro fazia quase que somente isso; mesmo na França, os cineastas da chamada “tradição de qualidade⁷”, não faziam outra coisa. Foi quando Alexandre Astruc postulou uma nova maneira de fazer cinema que, segundo ele, ainda não existia e que, na verdade, era uma nova maneira de fazer literatura através do cinema.

No dia 30 de março de 1948, a revista “L’Écran Français” publicou um texto que imediatamente ganhou características de manifesto: “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. Neste ensaio, Alexandre Astruc – crítico de literatura e de cinema, um romance publicado, *Les vacances* (1945) – a partir principalmente de sua imaginação e percepção (e não de obras realmente existentes) descrevia, com singular presciência, o que aconteceria alguns anos depois: o aparecimento da Nouvelle Vague, e de um cinema que teria a liberdade formal e a capacidade de análise da literatura. Em resumo⁸, ele dizia que o cinema se livraria gradualmente “da tirania do que é visual, da imagem pela imagem, das imediatas e concretas demandas da narrativa, para se transformar num meio tão flexível e sutil como a linguagem escrita⁹”. E que “o diretor/autor escreve com a câmera como um escritor escreve com sua caneta¹⁰”.

Já no parágrafo final do seu ensaio, Astruc dizia que “é claro que nenhuma tendência pode ser assim chamada, a não ser que tenha algo concreto para mostrar a seu favor. Os filmes virão, eles verão a luz do dia...¹¹” Menos de dez anos depois, os filmes da *Nouvelle Vague* (inclusive

⁶ DOURADO. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*, p. 87.

⁷ Designação irônica, criada pela revista “Cahiers du Cinéma”, principalmente por François Truffaut

⁸ No capítulo 1 desta tese faço uma análise mais detalhada deste texto importantíssimo.

⁹ ASTRUC. “The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo”. In: GRAHAM (ORG.). *The new wave*, p. 19. “[...] the tyranny of what is visual, from the image for its own sake, from the immediate and concrete demands of the narrative, to become a means of writing just as flexible and subtle as written language”. Quando eu fizer uma citação, como esta, na língua original, isso significa que a tradução é minha. Em algumas passagens, cito o original e uso também uma tradução existente em português. Nestes casos, isto está claramente assinalado no texto.

¹⁰ Ibidem, p. 22. “The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen”.

¹¹ Ibidem, p. 22. “Of course, no tendency can be so called unless it has something concrete to show for itself. The films will come, they will see the light of day...”

alguns do próprio Astruc) começaram a aparecer, dirigidos por François Truffaut, Louis Malle, Alain Resnais, Jacques Rivette, Eric Rohmer, entre outros. Estas obras se assemelhavam singularmente ao cinema “escrito com a câmera” do texto de Alexandre Astruc. Mas foi com um longa-metragem, realizado pelo jovem Jean-Luc Godard – que até então havia escrito na revista “Cahiers du Cinéma”, rodado alguns curtas, e até mesmo convivido com Astruc – no ano de 1959, e lançado em março de 1960, em Paris, que a teoria (ou a profecia, depende do ponto de vista) de Alexandre Astruc se tornou uma realidade.

Já nos primeiros trinta minutos de *Acossado*¹², primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard, acontece uma enorme quantidade de efeitos de linguagem escrita e falada. O primeiro plano do filme mostra a última página de um jornal. Durante a meia hora seguinte, Michel Poiccard, personagem principal, comprará vários jornais, os folheará, e algumas vezes a câmera se deterá nas manchetes e notícias que ele está procurando e lendo (sobre o policial que ele matou numa estrada e a perseguição que lhe move a polícia). Patrícia Franchini, uma americana que ele procura pouco depois da sua chegada em Paris, vende jornais na *Avenue des Champs-Élysées* (o *New York Herald Tribune*) e usa uma camisa onde está escrito o nome do jornal. Uma adolescente loura tenta vender a Michel um número da revista *Cahiers du Cinéma*.

Nesta primeira meia hora ele ainda vê dois pôsteres, que anunciam dois filmes, os quais, de uma certa maneira, com suas frases, antecipam o seu destino: “Vivre dangereusement jusqu’au bout¹³” e *Plus dure sera la chute*¹⁴. Frases, palavras (na parede do quarto onde vive a primeira mulher

¹² GODARD. *À bout de souffle*, 1959. Utilizei para análise deste filme um DVD Studio Canal, 1991 Canal+ International / Iberia Films Société Nouvelle de Cinematographie, em francês, sem legendas.

¹³ *À bout de souffle* (roteiro), 1968, p. 12. “Viver perigosamente até o fim”. Trata-se de um filme de Robert Aldrich, *Ten Seconds to Hell* (1959). Em francês, o filme tem, atualmente, o título de *Tout près de satan*. A frase que o anuncia nas ruas de Paris pode ser o primeiro título do filme, ou uma frase de propaganda que o anunciava, naquela época. Um dos atores, Jack Palance, trabalhará com Godard quatro anos depois, em *Le mépris*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 16 *Mais dura será a queda*. Direção de Mark Robson, *The harder they fall* (1956), último filme de Humphrey Bogart.

que ele encontra, está escrito “Pourquoi¹⁵”), jornais, pôsteres, palavras e frases, cinema: será que poderemos falar de literatura? Sim: quando Patrícia se encontra com um jornalista americano, ele lhe dá um livro. E lhe diz que espera que não aconteça a ela o que acontece à heroína desse romance (ela fica grávida, faz um aborto, e morre): ele está descrevendo *Palmeiras Selvagens (The Wild Palms)*, de William Faulkner¹⁶. Logo em seguida, esse mesmo jornalista dará a Patrícia uma tarefa: entrevistar, no dia seguinte, um romancista, no Aeroporto de Orly. O personagem do romancista (Parvulesco) é interpretado por Jean-Pierre Melville, um importante diretor de cinema francês (quase sempre, de filmes policiais), que os *Cahiers du Cinéma* (e Godard) haviam defendido, sempre. Nem um pouco por acaso, um diretor de cinema interpreta um romancista: poderíamos falar em desejo, duplicação e espelho, como acontecerá, mais tarde, em *Pierrot le fou*?¹⁷

Durante todo o filme, mas certamente várias vezes na primeira meia hora, Patrícia Franchini questiona a linguagem, quer saber o que significa uma determinada palavra ou expressão que Michel lhe disse anteriormente. As perguntas se sucedem: “qu’est-ce que c’est les Champs?¹⁸”, “qu’est-ce que c’est l’horoscope?¹⁹”, “Gazait! Qu’est ce que c’est?”, “C’est quoi faire la tête?²⁰”. O brincar com as palavras já acontece nestes minutos iniciais de *À bout de souffle*. Logo no início, tendo roubado um carro, Michel Poiccard, de Marselha, quer ir rápido em

¹⁵ GODARD. *À bout de souffle*, (roteiro). “Por que?”. Detalhe: faltam duas letras: O e I.

¹⁶ Faulkner e seu livro aparecerão mais à frente, na longa seqüência do quarto do hotel, quando Patrícia vai citar o nome do autor, novamente, levando Michel a perguntar se Faulkner é alguém com quem ela dormiu. Depois, ela lerá a última frase do livro, “between grief and nothing, I will take grief” (entre a dor e o nada, escolho a dor); e perguntará a ele o que escolheria. Michel responde, caracteristicamente, “Le chagrin, c’est idiot. Je choisis le néant. C’est pas mieux..., mais le chagrin, c’est un compromis. Faut tout ou rien” (“A dor, é idiota. Eu escolho o nada. Não é melhor, mas a dor é um compromisso. Quero tudo ou nada”). Ver GODARD. *À bout de souffle* (roteiro), p. 24, e FAULKNER. *Wild Palms*, p. 156. Esse diálogo apresenta o personagem e seu destino, com exatidão: ele não se compromete, e à dor, ele escolhe o nada e a morte.

¹⁷ Em *Pierrot le fou*, um diretor americano, Samuel Fuller, autor também de filmes policiais, igualmente amado pelos *Cahiers* e por Godard, vai aparecer como ele próprio, afirmando que estava em Paris para filmar *Les fleurs du mal*, de Baudelaire. Ali, ele estava duplicando e espelhando Godard, às voltas com Rimbaud, o “sucessor” de Baudelaire.

¹⁸ Godard. *À bout de souffle* (roteiro), p. 11. “O que significa “les champs”? A resposta de Michel Poiccard (Os “Champs-Élysées”) indica a Patrícia que se trata da avenida na qual estão.

¹⁹ *Ibidem*, p. 12. “O que é o horóscopo?”. A resposta de Michel Poiccard é curiosa: “O horóscopo, é o futuro. Tenho vontade de conhecer o futuro. Você não?” (“L’horoscope, c’est l’avenir! J’ai envie de savoir l’avenir. Pas toi?”).

²⁰ *Ibidem*, p. 19. “Fazer caretas”.

direção a Paris, e diz “maintenant, je fonce... Alphonse!²¹”. Paronomásia, ou simples prazer de brincar, jogar com os sons das palavras? Alguns minutos depois, Patrícia Franchini faz uma inversão, uma figura de estilo típica de Godard: “I don’t know if I’m unhappy because I’m not free or I’m not free because I’m unhappy²²”. Num outro momento, Michel Poiccard corrige o francês da primeira mulher que encontra. Logo no início, enquanto dirigia, ele modulara o nome de Patrícia, quase como música (*Pa, Pa, Pa, Patricia!*²³; aqui, Martial Solal, o autor da trilha sonora, usa sua inflexão, e continua a frase, musicalmente, no piano).

Jogos de palavras, palavras que ressoam (e se respondem) em vários momentos: a primeira mulher que Michel visita, diz que ele é “dégueulasse²⁴”. Um pouco depois, ele vai repetir essa mesma palavra para Patrícia, dizendo “fous le camp, dégueulasse²⁵”. No último plano do filme, depois de ouvir mais uma vez essa palavra da boca de Michel Poiccard, poucos segundos antes dele morrer, Patrícia se volta, para a câmera, e, em grande plano, pergunta ao espectador, envolvendo-o: “qu’est-ce que c’est dégueulasse²⁶?”

Jogos de palavras, frases escritas em jornais e nas paredes, o uso de cartazes e pôsteres impressos, questionamento da linguagem, a literatura citada várias vezes, paronomásias: já nos primeiros trinta minutos de seu primeiro longa-metragem Jean-Luc Godard dá o tom que será o seu até hoje, utilizando a linguagem, a palavra, a língua e a literatura de uma maneira variada, definidora e definitiva. A partir dessa quantidade mesma de efeitos de linguagem, será que poderíamos falar de literatura? Será que poderíamos dizer que Godard mostrava claramente uma ambição não só de fazer cinema, mas, também, e ao mesmo tempo, literatura?

²¹ GODARD. *À bout de souffle*, p. 8. Qualquer coisa como: “Pé na tábua, Alphonse!”

²² GODARD. *À bout de souffle* (roteiro), p. 18. “Não sei se sou infeliz porque não sou livre, ou não sou livre porque sou infeliz”.

²³ *Ibidem*, p. 8.

²⁴ *Ibidem*, p. 11.

²⁵ *Ibidem*, p. 17. “Desapareça, nojenta”.

²⁶ *Ibidem*, p. 42. “O que quer dizer nojenta?”

II. Cinema e literatura

A partir, portanto, de *Acossado*, uma nova relação do cinema com a literatura se estabelecia. Esta relação não passava mais pela filmagem de um romance (ou conto, ou novela, ainda que Godard tenha adaptado alguns), onde o que se filmava, era somente a narrativa do romance, e onde a relação real do cinema com a literatura era praticamente zero. Como chegou a dizer André Bazin, esses filmes adaptados de obras-primas da literatura se pareciam mais entre si e com outros filmes, do que com os livros dos quais se originavam. Nem mesmo se tratava de um escritor fazendo cinema, como era tradição num certo cinema francês.

No caso do cinema godardiano, acontecia um fenômeno relativamente novo: um diretor, às voltas com atores, cenários, uma câmera, cores, fotografia, montagem, fazendo filmes dentro de uma tradição cinematográfica (geralmente filmes de gênero), mas, não obstante, “escrevendo com a câmera”. Usando o enquadramento, o som, a montagem, a câmera, enfim, Jean-Luc Godard fez repetidamente algo que somente podia ser descrito acuradamente como literatura, escrita através de recursos cinematográficos. De 1959 até hoje.

Ao decidir escrever esta tese, eu não ignorava a publicação de uma quantidade enorme de livros por Jean-Luc Godard: roteiros (inumeráveis), produção crítica (dois volumes), frases (dos filmes dos últimos dez anos) e os quatro volumes das *Histoire(s) du cinéma*. Para afirmar que ele fizera literatura nesses livros, o que não era meu objetivo primário, eu primeiro teria de responder a algumas perguntas: a crítica de cinema pode ser literatura? E quanto aos roteiros cinematográficos? Diálogos de filmes, ou narrações em *off*, podem ser considerados literatura? Em todo caso, sem querer fugir a essa discussão, me pareceu que o mais importante, o mais

desafiante e o mais instigante, sem deixar de ser realizável, seria mostrar que Godard fizera (fazia, faz) literatura **enquanto** cineasta.

Não seria exagerado dizer que existem tantas definições de literatura quanto escritores e leitores. Algumas colocações de Antoine Compagnon parecem dizer exatamente isso: “literatura é tudo que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada)²⁷”, “literatura são os grandes escritores²⁸”, “literatura é simplesmente o uso estético da linguagem escrita²⁹”, “uma definição de literatura é sempre uma preferência (um preconceito) erigida em universal³⁰”. Mesmo levando em conta esses cuidados, me pareceu que talvez tenham sido de Paul Valéry algumas das definições de literatura mais includentes: “a Literatura é, e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem³¹”, ou então, “literatura como experimentação dos ‘possíveis da linguagem³²”. Uma terceira definição, não propriamente de Valéry, mas de Mallarmé, foi reportada pelo primeiro. Ouvindo do pintor Degas que fazer poesia era um trabalho muito difícil, pois ele tinha ótimas idéias, mas não conseguia colocá-las no papel, Mallarmé definiu a poesia de uma maneira que poderia perfeitamente ser estendida à literatura: “... não com idéias [...] que se fazem versos. É com *palavras*³³”.

Literatura como extensão e aplicação de certas propriedades da linguagem, como experimentação dos possíveis da linguagem, como emprego primeiro (e primário) da palavra: caracterizações admiráveis da literatura, que incluem praticamente todas as possibilidades (estéticas?) dessa mesma linguagem. Ao mesmo tempo, a advertência de um artesão da palavra,

²⁷ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 31.

²⁸ Ibidem, p. 33.

²⁹ Ibidem, p. 39.

³⁰ Ibidem, p. 44.

³¹ VALÉRY. “L’enseignement de la poésie au Collège de France”, p. 1440, citado em COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 40

³² COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 41.

³³ VALÉRY. *Variedades*, p. 200.

extremamente capaz: não são as boas intenções, as boas idéias, ou causas nobres que fazem a literatura. Ao acatar essas definições de Valéry, eu tinha ainda outras razões: o avô de Godard, banqueiro, fora amigo e gerente das conferências e negócios do poeta. A partir de então, Valéry sempre estivera presente na vida e na obra de Godard: este recitava *Le cimetière marin*³⁴ nos aniversários de casamento de seus avós; além do mais, roubara as primeiras edições dos livros do poeta, na biblioteca do seu avô³⁵, e as vendera no sebo da esquina. Por último, Valéry aparece nas críticas e nos filmes que fez, onde foi citado e usado algumas vezes.

III. Hipóteses iniciais, métodos, pesquisas, definições

Com uma definição operacional da literatura em mãos, determinado a mostrar que Godard, além de cinema, fizera literatura em seus filmes e tendo a certeza que a literatura era um campo por demais vasto, tratava-se de escolher algumas das modulações da literatura, aquelas que com mais propriedade poderiam ser aplicadas à obra cinematográfica de Godard. Rever vários de seus filmes, e reduzi-los aos seus elementos essenciais, comparando-os às formas literárias, foi um exercício necessário, nessa fase. Depois de algum tempo, decidi que as modulações (categorias) literárias que examinaria nesta tese seriam a adaptação como tradução intersemiótica; a intertextualidade, a citação, o plágio e o dialogismo; a poesia e Arthur Rimbaud; muito provavelmente, ainda, o ensaio. Cada uma dessas categorias (modulações) seria analisada teoricamente, do ponto de vista da literatura, e em seguida aplicada a um filme, aquele que melhor se relacionasse com aquela categoria, cada categoria e filme num capítulo separado. Dessa maneira, cheguei, ao mesmo tempo, aos filmes que analisaria: *O desprezo* (adaptação como tradução intersemiótica. No caso a adaptação do romance *O desprezo*, de Alberto Moravia

³⁴ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 432.

³⁵ Ver Capítulo 1 desta tese.

e, num certo sentido, da *Odisséia*, de Homero), *Alphaville* (intertextualidade, citação, plágio, dialogismo), *O demônio das onze horas* (poesia) e *Duas ou três coisas que eu sei dela* (ensaio). Um capítulo que tratasse de alguns aspectos da biografia de Godard, relevantes para o tema que eu queria tratar (literatura no cinema), mais um histórico dessas relações do cinema com a literatura francesa (relação essa bastante característica, inencontrável em qualquer outro país, nas mesmas dimensões) gradualmente se impôs. Ao mesmo tempo, nesse capítulo, eu iria traçar com algum detalhe todas as espécies de influências que agiram sobre o jovem Godard, além de me deter na sua carreira de crítico e quase fundador de uma revista da importância e estatura dos *Cahiers du Cinéma*. É claro que, ao final, minha intenção era generalizar – a partir dessas análises de filmes e categorias literárias específicas – os resultados encontrados, para a maior parte da obra cinematográfica de Jean-Luc Godard, como acredito ter feito na conclusão.

Por que não usar outras categorias, como a mais óbvia delas, o romance, ou a novela, a fábula, as cartas, o discurso político, como parece sugerir Jacques Aumont (na citação que se segue)? Primeiramente, porque eu não poderia analisar **todas** as categorias literárias, nem sequer as mais importantes, obviamente; mais modestamente, eu não poderia analisar nem mesmo todas as categorias literárias das quais ele havia se aproximado (a fábula, as cartas, o discurso político, por exemplo): isso transformaria minha tese num trabalho aberto, num *work in progress* infinito.

Jacques Aumont toca em algumas razões ainda mais decisivas:

A forma que Godard sempre manteve à distância, é a forma romanesca, é o romance. A ficção, na sua obra, nos chega através da fábula, ou através da forma novelesca, ou através de formas mais modestas que o romance. Existe um problema com o romance. [...] Muito vasto, muito extenso, muito sistemático, um romance, muito coerente, é necessário que o fim seja igual ao começo, sem dúvida existem coisas que o cansam, que o enfadam, ou que talvez ele não se sente capaz de fazer, ele prefere a forma fragmentada, certamente. Mas, ao mesmo tempo, seus maiores amores são Balzac e Dostoiévski [...]. Então, este é um mistério para mim, esta recusa da ficção em Godard e, ao mesmo tempo, esta recusa nostálgica, pois vemos muito bem que existe muito de romanesco nos seus filmes, sempre. [...] A bela literatura não é forçosamente a literatura romanesca, são as cartas, pois o que ele citou em *Les*

carabiniers são cartas de soldados, belíssimas, são textos magníficos, estupendos, então, acho que existe na sua obra um amor sincero das formas menores da literatura. O romance, claro, é importante, mas ele é alguém que sempre amou a correspondência, o ensaio, eu diria, uma forma menor da literatura, que é o discurso político³⁶.

Aqui, Aumont chega próximo da minha razão fundamental, e da forma secreta da arte de Jean-Luc Godard: seu amor pelas formas breves, concisas, modestas, em uma palavra, seu amor pelo fulgurante, pelo fragmento, pelo aforismo, pela síntese, pela rapidez. Numa entrevista à revista “Lire”, Godard confirma essa intuição:

... minha propensão pelo aforismo, pela síntese, pelos provérbios. Esse gosto me vem, talvez, das fórmulas científicas. O aforismo resume alguma coisa, sempre permitindo outros desenvolvimentos [...] Não é o pensamento, mas um traço do pensamento. Então, Cioran, eu o leio todo o tempo, em todos os sentidos. É muito bem escrito. Com ele, o espírito transforma a matéria³⁷.

IV. Referencial teórico-crítico

Jean-Luc Godard é um dos herdeiros de uma riquíssima teorização sobre o cinema: quando chegou em Paris, em 1946, e começou a freqüentar os cinemas comerciais, cinemas de arte e principalmente a Cinemateca Francesa, ele certamente leu André Bazin (que estava escrevendo, a partir desse momento, para várias platéias: estudantes, operários, intelectuais), Alexandre Astruc, Roger Leenhardt e Eric Rohmer. Poucos anos depois, estaria escrevendo nos mesmos jornais e revistas que eles, e seria, também, um dos iniciadores da *Nouvelle Vague*, juntamente com Rohmer (amigo e colega de Godard, Rohmer, dez anos mais velho que ele, pela idade pertencia mais à geração de Bazin e Astruc). Usarei, eventualmente, portanto, Bazin,

³⁶ AUMONT. Entrevista ao autor, incluída em anexo.

³⁷ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 437. “... mon penchant pour l’aphorisme, la synthèse, les proverbes. Ce goût me vient peut-être des formules scientifiques. L’aphorisme résume quelque chose tout en permettant d’autres développements. [...] Ce n’est pas la pensée mais une trace de la pensée. Alors Cioran, je le lis tout le temps dans tous les sens. C’est très bien écrit. Avec lui, l’esprit transforme la matière”.

Astruc e mesmo Rohmer como referências crítico-teóricas para o exame dos filmes de Godard, assim como material teórico dele próprio, visto que ele que foi um dos mais brilhantes ensaístas dos *Cahiers du Cinéma*. Sua concepção do cinema, como se verá – aquela que ele revela nos seus escritos críticos, e aquela outra, que sua obra cinematográfica afirma – tem relações claras com essa tradição (que defendeu um cinema ligado visceralmente ao real, sem ser exatamente realista), ainda que, ao mesmo tempo, incorpore outros modelos e outras práticas não contempladas por esses teóricos (a montagem, por exemplo)³⁸.

A obra cinematográfica de Godard procura uma relação visceral não só com a literatura, mas com outras artes (música, pintura) e disciplinas humanistas (filosofia, história): para dar conta de todo esse movimento, me pareceu que a melhor orientação teórica, a mais adequada não só para analisar todas as sutilezas formais e ideológicas do cinema godardiano, mas também para descrever a posição do artista diante do mundo, seriam os apontamentos crítico-teóricos de Maurice Blanchot e suas “conversas”, ou “diálogos infinitos”.

Para ele, literatura é, antes de qualquer coisa, um grande ponto de interrogação: “admitamos que a literatura começa no momento em que a literatura torna-se uma questão³⁹”. Questão sobre a literatura, sobre o uso das palavras, mas também um questionamento do próprio autor, do Outro (“... esse Outro parece sempre nos escapar⁴⁰”), da vida. O movimento do pensamento, que é o movimento da interrogação, é também o da insatisfação, da contestação, da contradição; em uma palavra, que reúne todas as outras, o da negação. Mas, atenção: uma negação tão radical que ela é, ao mesmo tempo, afirmação:

Essa afirmação é a do homem como infinito poder de negação, poder de ser sempre igual ao que o ultrapassa, outro que não ele, diferente dele, é a insatisfação sem limites, a contestação que se tornou paixão e desejo de

³⁸ Uma pequena história dessa tradição crítica pode ser lida no capítulo 1 desta tese.

³⁹ BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p. 11. “Admettons que la littérature commence au moment où la littérature devient une question”.

⁴⁰ Idem. *A parte do fogo*, p. 287.

sacrifício, é, contra todas as formas de ser, a revolta em perigo, unida à busca de uma forma de ser capaz de pôr essa revolta em perigo e de relançá-la⁴¹. [...] afirmação do poder infinito de negar e de viver até o fim esse poder⁴². [...] o poder infinito de negar permanece poder de negar o infinito e escapa à tentação de se pôr fora de questão, de se petrificar, escolhendo-se como valor incontestável⁴³.

Como afirmou seu biógrafo, “... o paradoxo se transforma, ao mesmo tempo, em forma, método e objeto do discurso crítico⁴⁴”. O paradoxo, a explicação e um resumo definitivo da sua posição estão exemplarmente colocados quando Blanchot afirma que: “A negação está ligada à linguagem. [...] não dizer nada, eis a única esperança de dizer tudo⁴⁵”.

Para analisar o cinema godardiano, usei da teoria de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Discípula de Blanchot, ela aplica magistralmente as lições do mestre: como ele, ela pensa que a única afirmação possível é a da negação. Falar do cinema (e da literatura) é sempre se estender sobre a própria linguagem, é questionar essa última, sempre e, muitas vezes, negá-la. Nesse sentido, ela escreveu, por exemplo, que “... a cada vez, Godard é o primeiro a romper com ele mesmo...⁴⁶”. E é na impotência aceita, na impossibilidade reconhecida de compreender e de dizer, que Godard diz e faz melhor compreender, e o mais diretamente⁴⁷”. Além do mais, a teoria de Ropars-Wuilleumier é contemporânea ao nascimento da “Nouvelle Vague” e das obras de Antonioni, Resnais e, principalmente, Godard, obra que ela examina repetidamente, e que a inspira na sua teoria. Quanto a Blanchot, a situação se inverte: cada vez mais, a partir da década de oitenta, seu nome é citado nos filmes de Godard; cada vez mais ouvimos textos de Blanchot

⁴¹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 283.

⁴² *Ibidem*, p. 284.

⁴³ *Ibidem*, p. 285.

⁴⁴ BIDENT. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, p. 250. “... le paradoxe devient à la fois forme, méthode et objet du discours critique.”

⁴⁵ BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p. 38. “La négation est liée au langage. [...] ne rien dire, voilà le seul espoir d’en tout dire”.

⁴⁶ ROPARS-WUILLEUMIER. *L’écran de la mémoire*, p. 93. “... à chaque fois Godard est le premier à rompre avec lui-même”.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 108. “Et c’est dans l’impuissance acceptée, dans l’impossibilité reconnue de comprendre et de dire que Godard dit et fait le plus comprendre, et le plus directement”.

nos seus filmes; até mesmo uma das poucas fotos existentes desse autor aparecem em *História(s) do cinema*. Ligar a obra godardiana à teoria de Blanchot e Ropars-Wuilleumier é, de uma certa maneira, reconhecer o óbvio.

Pode ser argumentado que a obra de Godard se iniciou, simbolicamente, quando André Bazin fez uma pergunta aparentemente singela e pouco importante. Que pergunta foi essa? Simplesmente, *o que é o cinema?* Título geral de uma série de quatro livros⁴⁸, não foram somente algumas tentativas de respostas – algumas, Godard assumiu, na sua prática: o cinema como arte da realidade; outras, ele ignorou, e fez o contrário, como a interdição da montagem, manipuladora da realidade, segundo Bazin – que impressionaram o jovem Godard, mas a pergunta mesma, isto é, o método mesmo de fazer uma obra, o método socrático, blanchotiano, de questionar e contradizer, de fazer perguntas, sempre. Afinal de contas, desde *Acosado*, passando por *Duas ou três coisas que eu sei dela*, até as *História(s) do Cinema*, pelo menos, cada obra foi uma maneira de fazer novamente algumas perguntas obsessivas: o que é o cinema? Como posso e devo fazer cinema? Que recursos e que linguagem empregar para realizar este filme que estou fazendo? E uma outra pergunta, secreta: o que é a literatura?

Quase sempre insatisfeito com cada resposta que conseguiu dar a essas perguntas, em cada um de seus filmes, a obra de Jean-Luc Godard, como um todo, é a encarnação mesma da “afirmação do poder infinito de negar”, e a certeza de que “o poder infinito de negar permanece poder de negar o infinito e escapa à tentação de se pôr fora de questão, de se petrificar, escolhendo-se como valor incontestável”. O valor maior, para Jean-Luc Godard, é, como queria Blanchot, o poder infinito da negação, o poder explosivo do paradoxo, que não afirma nada, deixando tudo em suspenso. Ao assumir essa postura de negação e contradição, Godard definiu o

⁴⁸ BAZIN. *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage; II. Le cinéma et les autres arts; III. Cinéma et sociologie; IV. Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*. Paris: Editions du Cerf, 1958/1962.

movimento mesmo que anima sua obra: cada filme seu é negação do anterior, e, ao mesmo tempo, a descoberta de uma nova definição possível do cinema. Mas de um cinema que foi, sempre, a cada vez, uma maneira nova e radical de fazer literatura. Pois a arte, o cinema e a literatura são, como os definiu Godard – com um poema (e algumas imagens), em *História(s) do cinema* – principalmente desespero, mas também a epifania possível de um “espaço [...] que dure/ além das idades”:

O desespero da arte
 e sua tentativa desesperada
 de criar o imperecível
 com coisas
 perecíveis
 com palavras
 sons
 pedras, cores
 a fim de que o espaço colocado em forma dure
 além dos tempos⁴⁹.”

⁴⁹ GODARD. *Histoire(s) du cinéma 2*, pp. 176-177. “Le désespoir de l’art/ et son essai désespéré/ pour créer l’impérissable/ avec des choses /périssables/ avec des mots/ des sons/ des pierres, des couleurs/ à fin que l’espace mis en forme dure/ au-delà des âges”. Poeticamente, há uma ressonância da idéia de que o espaço posto em forma dure “para além dos sábios”. [au-délà des [s]âges].

Capítulo 1

Flashbacks e flashforwards

Escrever era fazer filmes.

Jean-Luc Godard⁵⁰

I. Considerações preliminares

Pode-se afirmar que Jean-Luc Godard inovou, ou até mesmo revolucionou, a maneira e a forma de fazer cinema que existia até então (no cinema francês e mundial) – tanto no aspecto da “destruição” gradual da narrativa, que acontece na sua obra desde *À bout de souffle*, como na sua relação muito específica com a literatura, como iremos ver – mas, por outro lado, é fruto de uma tradição especificamente francesa. Por isso, pode ser dito que ele seguiu esta tradição, aproveitou-a e, partindo dela (consciente ou inconscientemente), modificou-a, e a fez outra, radicalizando-a.

E qual é esta tradição, exatamente? Da parte dos intelectuais, artistas, e escritores franceses (ou, pelo menos, uma parte significativa deles), houve uma reação bastante clara, de curiosidade intelectual e, portanto, uma tendência de pensar e de bem recepcionar a novidade que era o cinema. Diferentemente dos países anglo-saxões (mais especificamente, os Estados Unidos), por exemplo, onde o cinema rapidamente se transformou numa indústria extremamente

⁵⁰ GODARD. *Jean-Luc Godard* par Jean-Luc Godard, tome I, p. 10. “Écrire c’était faire des films”.

popular e rentável, e que muito cedo foi desprezado pelos escritores e artistas em geral, na França, alguns escritores imediatamente se encantaram com a nova arte, se não exatamente pelas suas realizações imediatas, pelo menos pelas suas potencialidades. É o que acontece, por exemplo, com o poeta Guillaume Apollinaire, que antes da Primeira Guerra Mundial vai abrir sua revista para uma coluna regular sobre o cinema.

Mas esta tradição francesa não se refere somente ao fato de receber bem a novidade cinematográfica. Muito cedo, alguns escritores como Cocteau, Delluc, Malraux, etc, com livros publicados – alguns artistas visuais, também, como Fernand Léger, Marcel Duchamp, e Man Ray, chegaram a fazer curtas-metragens – passaram a fazer mais do que isto: escrever críticas de cinema, fundar revistas, abrir cineclubes e depois dirigir longas-metragens. Alguns deles seguiram exatamente essa trajetória (Louis Delluc, por exemplo); outros, parte dela (Malraux escreveu um livro importante sobre o cinema e dirigiu um longa-metragem). O diferente é que na França existiu (ainda existe) uma facilidade toda gaulesa de trocar a caneta pela câmera, e voltar à caneta, novamente.

Esta tradição estava em pleno funcionamento no meio do século vinte, quando alguns intelectuais – uma geração, a dos fundadores, com cerca de trinta anos e com uma importante atividade anterior, e uma turma de jovens, de dezoito a vinte anos, pouca ou nenhuma experiência em qualquer área criativa, a não ser freqüentar salas de cinema – fundaram a revista *Cahiers du Cinéma*, revolucionaram a maneira de fazer crítica de cinema, passando posteriormente à realização de filmes. A *Nouvelle Vague* foi exatamente isto: em grande parte (mas não somente), cineastas vindos de uma experiência prévia na revista *Cahiers du Cinéma*, e que mostravam uma ligação intensa, de uma maneira ou de outra, com a literatura.

Jean-Luc Godard faz parte dessa geração que escreveu nos *Cahiers du Cinéma*, desde o início (seu primeiro texto aparece no número oito da revista), fez cineclubismo, começou a

Nouvelle Vague, e tinha, também, uma relação especialíssima com a literatura (ele queria ser escritor, desde muito jovem). Mais claramente ainda do que outros membros do seu grupo (Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette e Claude Chabrol), inovou no cinema e na sua relação com a literatura (ele fez literatura no (e com) o cinema, e não antes, como por exemplo, Astruc e Rohmer): para usar uma expressão de Alexandre Astruc, ele escreveu realmente com a câmera. Este capítulo tentará fazer a história desse trajeto de Jean-Luc Godard, do seu grupo e dessa tradição transdisciplinar dos escritores franceses.

II. Festival du Film Maudit

Jean-Luc Godard deveria estar num momento de grandes descobertas e decisões importantes, naquele verão de 1949, quando viajou com alguns de seus amigos e companheiros de Paris para Biarritz, no dia 29 de julho, para assistir ao *Festival du Film Maudit*. Nascido em Paris, em 1930, de uma família protestante, da alta burguesia, tanto o ramo paterno como o materno tinham raízes e ligações estreitas com a Suíça, onde foi morar, aliás, com seus pais, em 1933. Seu pai, médico, a partir de então exerceria a profissão naquele país. Em 1939, visitando seus parentes na França, Godard foi surpreendido pela rápida derrota dos franceses diante dos alemães, e somente retornou à Suíça alguns meses depois. Em 1946, com o fim da Segunda Guerra Mundial, voltou a Paris, para completar seus estudos, no Lycée Buffon. Em 1948, voltou à Suíça; no verão de 1949, estava novamente em Paris, matriculado na Sorbonne para seguir um curso de antropologia (onde afirmou ter presenciado um seminário de Claude Lévi-Strauss⁵¹). Embora posteriormente tenha escrito que toda sua vida sempre se passou entre a França e a Suíça,

⁵¹ MACCABE. A portrait of the artist at seventy, p. 37

(logo de início é bom chamar a atenção para a palavra e conceito “entre”; com sua família o padrão era o mesmo), não devia ser extremamente confortável para um adolescente mudar tantas vezes de país e de escola, em tão poucos anos.

E não se tratava somente dessas mudanças de um país para o outro: ele ainda não encontrara uma resposta para uma importante questão que todo adolescente se coloca nessa idade: o que fazer da vida? Que carreira profissional, qual atividade escolher? Se examinarmos suas atividades nessa época, veremos que ele, na verdade, estava tentando fazer várias coisas ao mesmo tempo, ou então planejando tentá-las, como alguém que ensaia algo, antes de escolher: tinha estudado em Paris por algum tempo, e estaria de volta em breve para fazer um curso de antropologia; mas como escreveu seu biógrafo, ele e Rivette (um dos seus amigos que também estava indo para Biarritz), “... quando tinham que escolher entre ver um filme, ou ir a uma conferência, inevitavelmente escolhiam ver o filme⁵²”. Neste mesmo verão de 1949, provavelmente antes de ir para Biarritz, havia escrito um roteiro, baseado no romance *Aline*, do escritor suíço Charles-Ferdinand Ramuz. Quase que certamente ainda neste verão, sua mãe tinha organizado, em Montriant, Suíça, onde estavam morando, uma exposição com as pinturas de Godard. Ao mesmo tempo, não se cansava de dizer, para quem quisesse ouvir, que iria ser um grande romancista⁵³. O que escolheria, então: cinema, literatura ou pintura? Em 1997, numa entrevista, ele se lembra daquela época e diz que “escrever, eu sonhava no começo. Era uma idéia, mas não era séria. Eu queria publicar um romance na Gallimard. Tentei: “Anoitece...” Nem sequer terminei a primeira frase. Então, quis ser pintor. Terminei por fazer cinema⁵⁴”.

⁵² Ibidem, p.55. “...when confronted with the choice of watching a film, or going to a lecture, inevitably chose the film”.

⁵³ Ibidem, p. 36.

⁵⁴ GODARD. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, p. 436. “Écrire, j’y songeais au début. C’était une idée, mais elle n’était pas sérieuse [...] Je voulais publier un premier roman chez Gallimard. J’ai essayé: “Il fait nuit...”. Je n’ai même pas fini la première phrase. Alors j’ai voulu être peintre. Et voilà, j’ai fait du cinéma”

Essas e muitas outras perguntas deveriam estar presentes na cabeça de Jean-Luc Godard (talvez, também, na daqueles amigos que o acompanhavam: François Truffaut e Jacques Rivette), enquanto ele se dirigia para a cidade de Biarritz, para assistir ao festival, isto é, aos filmes, discussões e apresentações que acontecem em todo e qualquer festival, e especialmente naquele, realizado por André Bazin, Orson Welles e Jean Cocteau. A experiência do festival, os filmes que viu, as discussões das quais participou, os cineastas e escritores que lá estavam, os textos do catálogo do festival (que ele, sem dúvida, leu) tiveram um importante papel no desenvolvimento intelectual de Godard, e nas decisões que logo tomaria quanto ao que faria da sua vida. Quem descreve melhor este momento importante da vida intelectual francesa e de Jean-Luc Godard, é Dudley Andrew, no seu livro *André Bazin*. Ele começa este trecho de sua biografia deste grande pensador e pai simbólico de toda uma geração – aquela que faria a *Nouvelle Vague* – com a recentíssima paternidade do crítico, e sua partida para o Festival de Biarritz, que ele havia organizado, a partir de um cineclubes que ele (Bazin) dirigia: o “Objectif 49”. Esse importante festival aconteceu por dois anos: em 1949, com um retumbante sucesso (como se verá) e em 1950, ocasião em que foi montada uma importante mostra, mas que não foi tão bem sucedida. Escreve Dudley Andrew:

Estourando com o orgulho da paternidade, Bazin chegou ao festival, que estava estourando com outro tipo de orgulho. Ainda que um festival de cinema alternativo, o *Festival do Filme Maldito* mesmo assim ostentava todas as pompas de Cannes. Acontecendo num ornamentado cassino dessa cidade atlântica, era presidido oficialmente por Jean Cocteau e ostentava um Comitê de Honra que consistia do chefe do departamento, o prefeito de Biarritz, um Marquês d’Arcangues, Orson Welles e Cocteau. Um porteiro controlava educadamente os convidados e parava ou não deixava entrar aqueles que não faziam parte do evento, ou que não estavam vestidos apropriadamente. Algumas das pessoas que claramente não faziam parte do evento eram Rivette, Godard e Truffaut. Todos com menos de vinte anos, “boêmios” e vociferantes, ensaiaram uma briga com o porteiro, quando chegou Cocteau, vestido de fraque. Ele guiou seus jovens amigos com um gesto de mão e, como presidente do festival, foi

bem sucedido na tarefa de juntar, ou colocar numa distância segura, a aristocracia, de um lado, e os Jovens Turcos, do outro⁵⁵.

Três adolescentes, que estariam revolucionando o cinema francês dez anos depois, barrados num festival de cinema, e colocados para dentro por um poeta e romancista: eis uma cena altamente simbólica para um roteiro (ou para um romance); só que ela aconteceu na realidade. Três sessões aconteciam diariamente, cada uma delas acompanhada de uma apresentação (que insistia no caráter maldito daquela obra), seguida de discussões e debates. Obras importantes do passado recente (como *L'Atalante e Zéro de Conduite* de Jean Vigo, e *Les Dames du Bois de Boulogne*, de Robert Bresson⁵⁶) foram exibidas e honradas devidamente; mas também o cinema atual, que precisava de apoio, suporte e compreensão, recebeu a devida

⁵⁵ ANDREW. André Bazin, p. 153. “Bursting with the pride of fatherhood, Bazin arrived at the festival, which was bursting with its own sort of pride. Although an alternative film gathering, the **Festival du Film Maudit** still sported all the trappings of Cannes. Held in the ornate casino of this Atlantic resort, it was presided over officially by Jean Cocteau and boasted a Committee of Honor consisting of the prefect of the department, the mayor of Biarritz, a Marquis d’Arcangues, Orson Welles, and Cocteau. A doorman politely checked all guests and detained or turned away those who didn’t belong or were improperly attired. Some of the people who clearly didn’t belong were Rivette, Godard, and Truffaut. All under twenty years old, “bohemian”, and vociferous, they started a scene with the doorman until the timely arrival of Cocteau, dressed in tails. He shepherded his young friends in with a wave of his hand and, as president of the festival, succeeded in holding together, or at least at a safe distance, the aristocracy on one hand and the young Turks on the other”. Embora seu texto se refira a um festival de Cannes, e descreva uma experiência de Truffaut, provavelmente, Godard podia estar se lembrando, também, do Festival de Biarritz, quando escreveu no Cahiers du Cinéma número 152: “Da minha parte, me lembrarei sempre de uma tarde de primavera em Cannes onde, no meio dos basbaques, vi Cocteau conduzir, ao Palácio do Festival, um jovem rebelde, que apenas começava o primeiro de seus quatrocentos golpes. Ele o guiava através das luzes, e lhe soprava tudo: “Não ande rápido demais, não baixe os olhos, olhe os fotógrafos, mantenha-se reto, sorria para Francis Roche...” . GODARD. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, p. 252-253. “Pour ma part, je souviendrai toujours d’un soir de printemps à Cannes où, parmi les badauds, je vis Cocteau conduire au Palais du Festival un jeune voyou qui n’en était qu’au premier de ses quatre cents coups. Il le guidait au travers des lumières, et lui soufflait tout: “Ne marche pas trop vite, ne baisse pas les yeux, regarde les photographes, tiens droit, fais un sourire à Francis Roche...””

⁵⁶ Baseado no romance de Dennis Diderot, Jacques, o fatalista, adaptação de Jean Cocteau. Bresson viria a ser um diretor emblemático para Jean-Luc Godard (ele o entrevistaria nos Cahiers muitas vezes, o citaria nos seus filmes outras tantas, sendo uma delas em *Elogio ao amor*, e casou-se com uma atriz descoberta por Bresson: Anne Wiazemsky) e para seus amigos: Truffaut e Bazin vão argumentar que sua adaptação de *Diário de um pároco de aldeia*, de Bernanos, seria um exemplo de transposição bem sucedida da literatura para o cinema, pois, querendo adaptar página por página, como o próprio Bresson declarou, ele teria conseguido fazer cinema da melhor qualidade transpondo alguns procedimentos literários para o cinema, realizando assim o que ele chamou “equivalências”, isto é, adaptando menos a narrativa, ou os personagens, mas a forma.

atenção: *Lady from Shanghai*, Orson Welles, o primeiro filme de Jean Rouch e *The Southerner*, de Jean Renoir, que tinha diálogos de William Faulkner⁵⁷. Dudley Andrew continua:

Biarritz teve um grande impacto na crítica cinematográfica na França e pode-se dizer que foi o primeiro sucesso do movimento em direção ao personalíssimo *cinema dos autores* que culminaria na *Nouvelle Vague* dez anos depois. O seu júri estava numa posição de ter efeitos profundos: Cocteau, Bresson, Clément, Astruc, Leenhardt, Grémillon, Auriol, Langlois, Mauriac e Raymond Queneau. Eles registraram sua compreensão desse poder num pródigo catálogo, consistindo de dez artigos importantes. Esse catálogo abre com Cocteau batizando oficialmente o festival e lembrando “Les Poètes Maudits” de Mallarmé⁵⁸, um hino ao gênero de obras esquecidas cuja forma secreta somente pode ser reconhecida por aqueles capazes de olhar através e além da superfície. No corpo do catálogo, Grémillon proclama que a essência do valor cinematográfico é o estilo, e que o estilo está ligado a autores individuais. Leenhardt repreende os filmes institucionais pela sua falta de inteligência, pedindo um cinema corajoso a partir do qual, e somente a partir do qual poderia aparecer uma arte capaz de mover positivamente a cultura. Welles e Artaud⁵⁹ pedem um cinema de poesia e imaginação. Bazin examina o papel corajoso que teve a vanguarda desde 1920, em lutar por esse cinema poético e imaginativo, um papel assumido por *Objectif 49* e pelo festival de Biarritz. O documento termina com um poema de Lautréamont, esse *poeta maldito exemplar*⁶⁰. O tom altaneiro e altamente literário desse programa foi diluído pela atenção dada ao cinema americano e pela volúvel participação dos críticos mais jovens [...] A tribuna livre de Biarritz opôs os velhos contra os novos. Num determinado momento, o produtor Louis Daquin e o arrogante Alexandre Astruc brigaram. Essa luta iria se tornar mais intensa na próxima década graças principalmente ao excitável François Truffaut, que numa exibição num cineclubes iria expulsar Claude Autant-Lara para fora do palco, gritando: “se você não fosse tão velho, eu quebraria seu pescoço”. Biarritz foi, ao mesmo tempo, de alta classe e insultuoso; foi capaz de alcançar tanto os jovens como os mais velhos, radicais e conservadores. Seu grande sucesso, reportado nos jornais e revistas do país...⁶¹

⁵⁷ William Faulkner viria a ser citado em vários filmes de Godard, mas no seu primeiro longa-metragem, *Acossado*, sua presença é verdadeiramente estruturante: essa fita pode, inclusive, ser vista como uma leitura transversal de *The Wild Palms*, o romance através do qual Michel Poiccard e Patricia Franchini definem suas posições e destinos diante da vida. “Between grief and nothing, I will take grief” (“entre a dor e o nada, eu escolho a dor”), lê Patricia para Michel Poiccard. E pergunta: “Et toi, tu choisiras quoi?” (“O que você escolheria?”) A resposta de Michel estabelece seu destino: “Je choisis le néant”. (“Eu escolho o nada”). GODARD. *A bout de souffle*, p. 24 (roteiro).

⁵⁸ Aqui, Andrew comete um erro de informação: *Les poètes maudits* é um livro de Paul Verlaine, e não de Stéphane Mallarmé.

⁵⁹ Artaud aparece num filme de JLG, *Vivre sa Vie*, através de um trecho que Godard agregou à sua obra, da fita de Carl Theodor Dreyer, *La passion de Jeanne D’Arc*, no qual Artaud faz o papel de um dos interrogadores de Jeanne D’Arc. Tendo morrido em 1948 (o festival aconteceu em 1949), esse texto de Artaud deve ser uma publicação póstuma.

⁶⁰ Lautréamont seria usado por Godard em *Weekend* (1967): no final do filme, uma pequena parte do “Chant Premier” de *Les Chants de Maldoror* é recitada ao rufar de tambores: “[...] répondez-moi, océan, veux-tu être mon frère? [...]”. LAUTRÉAMONT. *Les Chants de Maldoror*, p. 36

⁶¹ ANDREW. André Bazin, pp. 155-158. “Biarritz had great impact on the film criticism in France and might be said to be the first success of the movement toward the personal cinema of auteurs which would culminate in the New

Praticamente todas as dúvidas e ambivalências, todos os nomes, filmes, temas, problemas e tradições que já faziam parte da vida de Jean-Luc Godard, e que ainda haveriam de fazer parte dela, de uma maneira ampliada, estavam em Biarritz, e são descritos com uma precisão surpreendente neste trecho do livro de Dudley Andrew. Até mesmo a maneira como ele narra o festival, com diretores e escritores se misturando, num ritual mundano, com a aristocracia e a alta burguesia de Biarritz, faz lembrar o primeiro “décor” que Godard jamais freqüentara: o da sua família materna.

III. Conservadores e radicais

A família materna de Jean-Luc Godard, os Monods, pertence à alta burguesia protestante (é importante realçar a relação mística que esta religião tem com a Bíblia, o livro sagrado, única intermediação possível entre Deus e os homens) francesa e suíça: nela encontramos banqueiros, pastores, teólogos, políticos (um dos seus primos foi o estrategista da campanha presidencial de

Wave ten years later. Its jury was in a position to have profound effects: Cocteau, Bresson, Clément, Astruc, Leenhardt, Grémillon, Auriol, Langlois, Mauriac, and Raymond Queneau. They memorialized their sense of power in a lavish program catalogue consisting of ten major articles. This catalogue opens with Cocteau's official baptism of the festival in memory of Mallarmé's notorious "Les Poètes Maudits", a hymn to the genre of forgotten works whose hidden form can be recognized only by those able to look through and beyond the surface. In the body of the catalogue, Grémillon proclaims the essence of cinematic value to be style, and style to be attached to individual auteurs. Leenhardt chides establishment films for their lack of intelligence, asking for a cinema of courage out of which, and only out of which, could emerge an art capable of positively moving the culture. Welles and Artaud⁶¹ demand a cinema of poetry and imagination. And Bazin surveys the role which the avant-garde had courageously served from 1920 on in struggling for that poetic and imaginative cinema, a role taken up by Objectif 49 and the festival at Biarritz. The document closes with a poem by Lautréamont, that poète maudit exemplaire.⁶¹ The highly literary and upper-crust tone of this program catalogue was diluted in the actual proceedings by the enormous attention paid the American cinema and by the voluble participation of the younger critics. [...] The open forum at Biarritz pitted the old against the new. At one point the eminent producer Louis Daquin and the upstart Alexandre Astruc came to blows. This struggle would only escalate in the next decade thanks largely to the feisty François Truffaut, who at one film club screening shouted Claude Autant-Lara off the stage by screaming, "if you weren't so old, I'd break your neck". Biarritz was at once classy and outrageous; it was able to reach both young and old, both radical and conservative participants. It's great success, reported in newspapers and journals around the country [...]."

Jacques Chirac, em 2002), um vencedor do Premio Nobel e alguns cientistas. Seu avô materno, Julien-Pierre Monod, ao casar com Cécile Naville, tinha se transformado num homem muito rico, sócio de uma construtora de estradas de ferro na Turquia (o grupo de amigos de Godard na revista *Cahiers du Cinéma*, Rivette, Truffaut, Chabrol e Rohmer seria chamado, no futuro, de “jeunes turcs”...) e de um dos maiores bancos franceses, o Banque de Paris et Pays-Bas. Tendo estudado literatura e direito, ele era muito devotado à literatura moderna⁶², entusiasmo que compartilhava com seu cunhado Pierre Naville, grande amigo do escritor André Gide. Quase que certamente através do romancista, Julien-Pierre Monod conheceu Paul Valéry, a quem prestou um serviço importante: comprou algumas cartas do poeta, e as publicou particularmente. A partir de então, cuidou dos negócios de Valéry, e foi também seu secretário, organizando sua agenda de conferências internacionais e seminários. O seu escritório no Boulevard Raspail, em Paris, era conhecido como o Valérianum. Sua propriedade em Anthy, na Suíça, era freqüentada pelo escritor; no dia 13 de setembro de 1926, o poeta se encontrou com Rainer Maria Rilke, na casa de seu amigo Jean-Pierre Monod (existe uma foto desse encontro; como também uma outra, na qual a mãe de Godard, Odile, está ao lado do amigo de seu pai, Paul Valéry).

Nessa casa em Anthy, onde Godard e toda a família passavam as férias, as crianças não podiam dirigir a palavra aos mais velhos, durante as refeições, a não ser que tivessem uma citação a propósito do que estava sendo conversado pelos pais: nesse caso, elas eram incentivadas a falar (será essa uma das explicações possíveis para a predisposição quase instintiva de Godard à citação?). Nesta mesma casa existiam muitos livros, e as crianças passavam seu tempo lendo; além do mais, Odile estava habituada a uma prática já antiga: todos os dias, lia para os filhos. Godard era sempre o campeão quando as crianças brincavam de falar o maior número de coisas (sobre um autor, por exemplo) começando por uma letra escolhida ao acaso. O pai de Jean-Luc

⁶² MACCABE. A portrait of the artist at seventy, p. 5.

Godard, Paul Godard, era um médico, e o tema de sua tese doutoral foi a oftalmologia (uma ironia godardiana, *avant la lettre*, esse tema ser desenvolvido pelo pai de um futuro cineasta). Ele e sua então noiva, em 1928, poucos meses antes de seu casamento, produziram, à mão, um pequeno livro, *Quelques essais*, texto de Odile, imagens (desenhos) de Paul Godard. Apesar do título, o livro contém poemas em prosa⁶³.

Nascido em 1930, Godard conviveu, dessa maneira, nesse ambiente ao mesmo tempo rico, burguês, literário e com muitas tinturas de conservadorismo. O notável é que o cinema pouco entrou em sua infância⁶⁴: simplesmente não era um tópico de conversação permitido, pela sua imoralidade⁶⁵. Godard se lembra de ver comédias alemãs e italianas, além de jornais alemães e ingleses, durante a Segunda Guerra Mundial: a neutralidade da Suíça permitia isto⁶⁶. Na sua escola, tendo que escolher entre o científico e o clássico, escolheu o clássico, embora tivesse sido campeão em matemática. Em 1947, já em Paris, ele próprio produziu um livro, como seus pais, chamado *Cercle de Famille: impressions d'ensemble* com as imagens (desenhos) e textos de sua autoria. É impressionante a quantidade de autores citados num livro tão pequeno: Bismarck, Pascal, Prévost, Goethe, Montesquieu, Montaigne, Sophocles, Camus, mas também Aragon e Cocteau, que freqüentariam repetidamente a obra cinematográfica de Godard. Na verdade, esse

⁶³ Jean-Luc Godard, numa entrevista de 1997, parece confirmar todas estas informações biográficas, e avança outras: “Minha mãe lia muito. Mas o gosto do romantismo alemão me veio do meu pai, que era médico. Entre 13 e 20 anos, graças a ele, devorei Musil, Broch, Thomas Mann. Meu avô também me influenciou, muito. Ele era banqueiro, no Paribas. Era um amigo de Paul Valéry. Ele tinha todos seus livros. Chamávamos sua biblioteca o “valerianum”. Nos seus aniversários de casamento, eu devia recitar “O Cemitério Marinho”. Eu gostava muito do seu **Tel Quel** também. Menos selvagem que Cioran, mas a época era diferente. Ele escrevia belas frases, Valéry, também”. *GODARD. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2*, p. 432.” [Ma mère lisait beaucoup. Mais le goût du romantisme allemand me venait de mon père, qui était médecin. Entre 13 et 20 ans, grâce à lui, j’ai dévoré Musil, Broch, Thomas Mann. Mon grand-père m’a aussi marqué, beaucoup marqué. Il était banquier à Paribas. C’était un ami de Paul Valéry. Il avait tous ses livres. On appelait sa bibliothèque le “valerianum”. Pour ses anniversaires de mariage, je devait bien réciter *Le Cimetière Marin*. J’aimais bien son *Tel quel* aussi. Moins sauvage que Cioran, mais l’époque était différente. Il avait de belles phrases Valéry, aussi.”]

⁶⁴ Godard: comme j’ai été élevé dans une famille littéraire, qui ne m’a pas appris à connaître le cinéma, j’ai été séduit par cet aspect. J’aime beaucoup écrire. *GODARD. Ibidem.*

⁶⁵ MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p. 25

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 25 e 29.

livro quase que somente é constituído de citações, procedimento que ele adotaria em sua obra muitos anos depois.

Aos dezessete anos, Godard já estava morando em Paris, para concluir o Lycée. A novidade é que não era mais o campeão em matemática, e naquela família burguesa, protestante e algo literária, ele estava roubando algumas das coisas que suas mãos podiam alcançar, inclusive algumas das primeiras edições de Valéry, com dedicatórias para seu avô. A partir daí, não podia contar mais com proteção dos Monods, pois esses cortaram suas relações com Godard. Mas seus laços com o mundo e o universo do cinema, e com um dos nomes do júri de Biarritz, Henri Langlois, estavam apenas começando.

IV. Henri Langlois

Entre os anos de 1947/1949⁶⁷, Jean-Luc Godard vai conhecer e encontrar nos cineclubes e cinemas parisienses, freqüentadores assíduos tanto como ele, três outros adolescentes e um adulto (quase todos eles com menos de 20 anos, menos um), que estavam descobrindo, encantados, quase que uma nova religião, mas, no mínimo, uma arte: o cinema. Tratava-se de Jacques Rivette (1928), Claude Chabrol (1930), François Truffaut (1932) e Eric Rohmer (1920), com os quais, mais tarde, escreveria sobre cinema em alguns jornais, revistas, e que seriam também seus companheiros de *Nouvelle Vague*, todos eles começando a dirigir filmes e a construir uma obra importante mais ou menos na mesma época: dez anos depois do momento que estamos considerando, isto é, fins da década de 50. Escreveriam juntos, também, na mesma revista: os *Cahiers du Cinéma*, que ajudaram a construir, a partir da sua fundação (abril de 1951), onde foram apelidados “jeunes turcs” (devido às posições radicais que tomaram em defesa do cinema

⁶⁷ BAECQUE. *Les Cahiers du Cinéma, HISTOIRE D'UNE REVUE*. Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959, p. 38.

americano, por exemplo, e quanto à “politique des auteurs”). Dois deles chegaram, inclusive, a ser chefes de redação da revista: Eric Rohmer e Jacques Rivette. Mas tudo isto ainda estava por acontecer; a partir de 1947 eles estavam “somente” descobrindo a si mesmos, o cinema, e uns aos outros.

Aquele momento, fim da Segunda Guerra Mundial, na França, foi particularmente propício para Jean-Luc Godard e seus quatro amigos (e muita gente mais) descobrirem a nova arte, aquela que, segundo Rohmer, era ao mesmo tempo clássica (os usos de certos procedimentos da “linguagem” cinematográfica haviam se estabilizado, notadamente a montagem, quase invisível, conduzida através do “ponto de vista” – olhar – dos personagens, no cinema americano, que viriam a defender) e moderna (algumas vanguardas haviam passado pelo cinema, notadamente o surrealismo), o cinema. Os filmes americanos, que não puderam ser exibidos, devido à invasão alemã, estavam todos sendo mostrados (inclusive a obra-prima de Orson Welles, *Citizen Kane*, que havia causado sensação desde o momento em que fora lançada, em 1941, nos Estados Unidos). Grande parte dessa atualização corria por conta dos cinemas comerciais. Os cineclubes, uma instituição notoriamente francesa, nasciam em todos os lugares e a todo o momento, naquela Paris do pós-guerra, para preencher algumas lacunas: os filmes de vanguarda e alguns dos já clássicos do cinema. Encontrando-se repetidamente em diferentes cinemas e filmes, os cinco logo fizeram uma amizade que produziria uma incrível quantidade de textos, revistas, jornais, livros e filmes.

Mas havia um outro endereço e um outro nome: o endereço era o da Cinemateca Francesa e o nome era Henri Langlois, seu diretor. Este novo personagem, meio mágico e meio louco, fundara a Cinemateca em 1936; guardara seus tesouros⁶⁸, quando da ocupação da França pela Alemanha, em qualquer lugar onde os alemães não pudessem achá-los (nos túneis do metrô

⁶⁸ “O dragão que guarda nossos tesouros”: assim o descreveu Jean Cocteau.

parisiense, notadamente); fizera uma exposição, em 1945, *Images du cinéma français*, que fora admirada por Jean Cocteau e Paul Eluard; e, a partir de dezembro de 1944, havia reaberto um cineclube, que já existira na década de 30 (como tudo que toca esse personagem é mítico, foi dito por muitos que James Joyce e André Breton frequentaram este cineclube⁶⁹ no final da década de trinta), o *Cercle du Cinéma*, antes que a Cinemateca adquirisse sua própria sala de exibição, em 1948, na avenue de Messine.

Langlois tinha algumas características que o predispunham para este papel de formador de cineastas: diferente de outras cinematecas, a dele exibia e colocava à disposição do público os filmes sob sua guarda; os outros “conservadores” achavam, naquele momento, que exibir filmes era colocar em risco cópias de filmes muitas vezes raras (“na Inglaterra, por exemplo, cinematecas foram fundadas nas quais nenhum filme era permitido escapar”, escreveu MacCabe⁷⁰). Além do mais, não escolhia os filmes que guardava: simplesmente conservava todos aqueles que conseguia: para ele, quem escolheria seria o tempo, outras gerações e outras pessoas. E fazia uma programação que era um primor de justaposição, método que Godard iria usar bastante nos seus filmes futuros.⁷¹

Godard e seus amigos repetidas vezes disseram que, sem Langlois e sua Cinemateca, eles não teriam apre(e)ndido o cinema tão completamente. E o que é mais importante, afirmou, certa vez, que eles foram a primeira geração de diretores que fez cinema depois de conhecer todos (ou quase) os filmes importantes da história do cinema. Até 1950, os diretores, eventualmente, viam

⁶⁹ MACCABE. *A portrait of the artist at seventy*, p. 49.

⁷⁰ Ibidem, p. 48. “...in England, for example, archives were set up from which no film would be allowed to escape.”

⁷¹ “[...] o Cercle du cinéma achou sua força intelectual (como a Cinemateca faria mais tarde), na justaposição promovida pela programação - uma comédia de Chaplin seria exibida depois de uma de René Clair e então, para completar a noite, seria exibido uma do diretor soviético Protazonov, ou um filme alemão anti-soviético seria exibido antes de um filme russo anti-nazista.” MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p. 49 “[...] the Cercle du Cinéma found its intellectual force (as the Cinémathèque was to do later), in the juxtapositions provided by the programming – a comedy by Chaplin would follow one from René Clair and then, to complete the evening, there would be one from the Soviet film-maker Protazanov, or anti-Soviet German film would be followed by an anti-Nazi Russian film.”

filmes ao acaso, e raramente viam os chamados “clássicos”; Godard e seus amigos viram a história do cinema praticamente toda, pelo menos a história do cinema até então. Isso, eles devem a Henri Langlois, que dirigiu somente um curta-metragem, mas influenciou-os como poucos cineastas. Isto deu uma perspectiva diferente à *Nouvelle Vague* em geral, e aos filmes de Godard, em particular: todos eles citam extensivamente uma quantidade enorme de fitas, seja através do diálogo, seja através de uma estratégia mais radical ainda: a colagem de determinadas seqüências de certos filmes às suas próprias obras.

V. Eric Rohmer

Na lista de nomes presentes em Biarritz, faltava um nome importante, aliás o quinto membro da turma de Jean-Luc Godard: Eric Rohmer (seu verdadeiro nome era Maurice Schérer). Sendo o mais velho deles todos, foi ele quem verdadeiramente deu nome (involuntariamente) ao grupo, quando escreviam nos *Cahiers du Cinéma*, defendiam o cinema americano e a *politique des auteurs*: até mesmo os amigos e mestres (Bazin e Astruc) os chamavam ironicamente de a “gang Schérer”, pois localizavam as idéias de Rohmer nos textos de seus jovens amigos.

Eric Rohmer era o exemplo típico do intelectual, pensador e professor que o sistema de ensino francês teria formado, talvez ao longo dos séculos, mas que certamente formou no século vinte, na área do cinema. Professor de literatura, ensinava num liceu fora de Paris. Em 1946 publicara um romance; pouco depois, estava escrevendo na revista *Les Temps Modernes*, sobre cinema, mas também na *Revue du Cinéma*. Eric Rohmer costuma dizer que adotou esse pseudônimo para não escandalizar sua mãe com seu trabalho na área cinematográfica; seu biógrafo afirma que o verdadeiro motivo fora o fato de professores sérios de literatura não

poderem brincar com o cinema, naquela época⁷². Mas o fato é que, formado em letras, professor de literatura, escrevendo em revistas prestigiosas, escritor, muito cedo ele apaixonou-se pelo cinema e impôs-se como tarefa o trabalho de aprendê-lo, ensiná-lo e escrever sobre ele. Começou a programar e a discutir os filmes no “Ciné-Club du Quartier Latin”; ao mesmo tempo, cuidava de uma publicação regular, o *Bulletin du Ciné-Club du Quartier Latin*, que em 1949 se transformou numa revista, a *Gazette du Cinéma*. De vida curta (cinco números), esta revista lançou na crítica de cinema o jovem Jean-Luc Godard, publicou um pequeno texto de Paul Valéry e um ensaio importante de Jean-Paul Sartre (em dois números sucessivos, *Le cinéma n'est pas une mauvaise école*, uma aula inaugural que ele, recém formado em filosofia pela École Normale Supérieure, dera num liceu de *Le Havre*, vinte anos antes, onde argumentava que o cinema era a arte moderna por excelência, por causa de sua enorme audiência e de sua particular relação com o tempo e espaço: o cinema podia mostrar uma simultaneidade de eventos, o que não era possível em outras artes). Ainda pouco conhecido, esse texto é um belo exemplo, segundo MacCabe⁷³, dos escritos de Sartre sobre cinema.

Romancista, cineclubista, crítico e ensaísta de cinema – tendo escrito em revistas especializadas e estando na origem de uma delas, a *Gazette du Cinéma* – e, numa fase posterior, cineasta: eis aí um resumo que, no todo, ou em parte, é o currículo de inúmeros intelectuais e artistas franceses, chegando mesmo a constituir uma tradição naquele país. Tendo sido inventado por dois franceses, os irmãos Lumière, o cinema muito cedo contou com o entusiasmo e o interesse intelectual de vários escritores, poetas e romancistas, ao contrário do que se verificou no resto do mundo, Estados Unidos e Inglaterra, por exemplo, países nos quais o cinema era tido

⁷² MACCABE. *Godard, portrait of the artist at seventy*, p. 9.

⁷³ *Ibidem*, p. 57.

como industrializado, cru, insensível e pouco sofisticado pelos seus artistas e intelectuais⁷⁴. O preconceito contra o cinema também existia na França, junto aos literatos (principalmente os mais acadêmicos, mas não somente); mas desde muito cedo, vários deles, na maioria pertencentes a alguma vanguarda, foram atraídos pela arte das imagens em movimento. Como o poeta modernista Guillaume Apollinaire, por exemplo, que foi o primeiro a abrir sua revista, *Les Soirées de Paris*, a uma coluna sobre o cinema, ainda antes da Primeira Guerra Mundial.

O exemplo mais claro, e talvez fundador, dessa tradição, foi Louis Delluc (1890/1924). Poeta, romancista, ele começou escrevendo sobre teatro numa revista. Em 1915 descobriu a nova arte, e abandonou tudo para escrever sobre e fazer cinema. Primeiramente, escreveu crítica de cinema num semanário, a partir de 1917; e redigiu uma coluna regular em *Paris-Midi*; em 1920 abriu sua própria revista, *Le journal du ciné-club*; ainda insatisfeito, criou *Cinéa*, em 1921, publicação de alto nível, que ele abriu para as melhores cabeças da época, segundo Claude Beylie⁷⁵. Finalmente, dirigiu alguns filmes importantes, da chamada vanguarda francesa: *Fièvre* (1921), *La femme de nulle part* (1922) e *L'inondation* (1924).

Escritor, romancista, poeta e dramaturgo, crítico, artista gráfico, Jean Cocteau (1889/1963), o diretor do “Festival du Film Maudit”, era um outro exemplo dessa tradição em ação. Depois de publicar uma vasta obra literária, começara a dirigir filmes em 1930, com *Le sang d'un poète*. Sua obra cinematográfica inclui fitas como *La belle et la bête*, *Les parents terribles*, *Orphée*, e *Le testament d'Orphée* (1961), seu último filme. A propósito de seu primeiro filme, Jean-Luc Godard escreveu que “a poesia é um ofício de homem e, por consequência, um trabalho mortalmente perigoso⁷⁶”. Sobre seu cinema, afirmou, numa entrevista que “Cocteau

⁷⁴ MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p. 42.

⁷⁵ BEYLIE. *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, p. 175.

⁷⁶ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 252. ... *la poésie est un métier d'homme et, par conséquent un travail mortellement dangereux*

executava figuras livres em exercícios impostos. Eu admirava, nele, mais o cineasta que o escritor⁷⁷”. Citações de seus livros e filmes, na obra godardiana, encontraremos, posteriormente, em *O pequeno soldado* (1960) e *História(s) do Cinema* (1998), respectivamente.

Um outro nome, também extremamente significativo, é o de André Malraux, que depois de vários romances importantes, *Les Conquerants* (1928) e *La condition humaine* (1936), por exemplo, escreveu um ensaio sobre o cinema (em 1941), *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, onde afirmava que “o filme e o romance modernos se valem das mesmas leis⁷⁸. Em 1945 lançaria um filme, realizado na Espanha conflagrada, que dirigira em 1939: *Espoir*. Os escritos de André Malraux sobre a filosofia e a arte em geral influenciaram grandemente a obra de André Bazin e Godard (“Eu ia esquecer Malraux, seu *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, sua *Psychologie de l'art*, *Les Noyers D'Altenburg* e depois *A condição humana*, um tipo de romance desacreditado, mas que me parece que não foi igualado. Seu artigo crítico sobre Faulkner é igualmente inesquecível⁷⁹”). Alguns outros cineastas franceses tiveram uma obra literária anterior aos seus filmes, e foram importantes para Jean-Luc Godard: Marcel Pagnol e Sacha Guitry⁸⁰.

Eric Rohmer, portanto, ao passar da literatura para o cinema, não estava sozinho: seguia uma tradição honrada e honrosa. Ao mesmo tempo companheiro e figura paterna, dava dinheiro para seus amigos (para eles andarem de metrô, trem, irem ao cinema e comerem, etc), mas exigia recibo de tudo, até mesmo de armazém: Godard se lembra que o salário de Rohmer era um meio

⁷⁷ GODARD. *Jean-luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2*, p. 433. “Cocteau exécutait des figures libres dans des exercices imposés. J'admiraïs encore plus le cinéaste que l'écrivain en lui”.

⁷⁸ AMENGUAL. *Dictionnaire du Cinéma, Larousse*, p. 419. “...film et roman moderne relèvent des mêmes lois.”

⁷⁹ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2*, p. 432. “J'allais oublier Malraux, son *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, sa *Psychologie de l'art*, *Les Noyers D'Altenburg* et puis *La Condition Humaine*, un tipe de roman décrié mais qui me parait inégalé. Son article critique sur Faulkner est également inoubliable.”

⁸⁰ Num programa de televisão em que conversa com Marguerite Duras, Godard disse que “na Nouvelle Vague, fomos sensíveis mais do que outros a este “bando dos quatro”, únicos no mundo: Pagnol, Guitry, Cocteau, Duras, esses escritores que fizeram cinema. Eles são mais escritores que cineastas, mas eles conseguiram assim mesmo fazer filmes em igualdade com os cineastas.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, pp. 140 e 142*. “...à la Nouvelle Vague, on a été sensibles plus que d'autres à cette “bande des quatre”, unique au monde: Pagnol, Guitry, Cocteau, Duras, ces écrivains qui ont fait du cinéma. Ils sont plus écrivains que cinéastes, mais ils sont quand même parvenus à faire des films à égalité avec les cinéastes.”

de subsistência para o grupo de amigos. Ele se lembra sempre de Godard como o mais bem vestido deles todos, e alguém que estava sempre com um livro debaixo do braço, usualmente algum romance de Balzac⁸¹.

VI. Alexandre Astruc

Alexandre Astruc, membro do júri de Biarritz, pertencia a essa mesma tradição: a dos escritores-cineastas. No dia 30 de março de 1948, a revista *L'Écran Français* publicou, no número 144, um texto de sua autoria, que fazia escola, intitulado “Naissance d’une *nouvelle* avant-garde: la caméra-stylo”. O autor deste ensaio, que gradualmente adquiriu características de manifesto de uma geração, e de um certo tipo de cinema, tinha escrito, também, um romance, *Les vacances* (publicado em 1945, pela Gallimard), era crítico literário – tendo colaborado, também, no *Les Temps Modernes*, a revista de Jean-Paul Sartre, mentor de vários críticos e teóricos de cinema na França, como se verá; o nome da revista era uma homenagem a Chaplin e a um de seus filmes, *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936) – e, posteriormente, de cinema. Num dos primeiros parágrafos do seu texto, Astruc afirmava que

Depois de ter sido sucessivamente uma atração de feira, um divertimento análogo ao teatro de boulevard, ou o meio de preservar as imagens da época, ele [o cinema] se torna pouco a pouco uma linguagem. Uma linguagem, quer dizer, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que ele seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio e no romance. É por isso que chamo essa nova época do cinema como a época da *caméra-caneta*⁸².

⁸¹ MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p. 55.

⁸² ASTRUC. The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo, in GRAHAM. *New wave*, pp.17/18. “After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the images of an era, it is gradually becoming a language. By language, I mean a form which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of *caméra-stylo* (camera-pen).”

Um pouco mais adiante, ele diz: “... o cinema gradualmente se livrará do que é visual, da imagem pela imagem, das imediatas e concretas demandas da narrativa, para se transformar num meio de escritura tão flexível e sutil como a linguagem escrita⁸³”. Em seguida, fala das possibilidades expressivas desse cinema:

A mais filosófica meditação sobre a produção humana, psicologia, metafísica, idéias e paixões são perfeitamente cabíveis no cinema. [...] idéias contemporâneas e filosóficas são tais que somente o cinema pode fazer justiça a elas⁸⁴.

Resumindo, ele diz que “breve será possível escrever idéias diretamente no filme⁸⁵” e que “o diretor/autor escreverá com a câmera como um escritor escreve com sua caneta⁸⁶”. Ao afirmar que este cinema ainda não existe, Astruc diz, com uma certeza espantosa: “os filmes virão, eles verão a luz do dia...” mas conclui, “pois embora saibamos o que queremos, não sabemos quando nem como será possível fazê-lo⁸⁷”.

Difícilmente superestimariamos esse texto/manifesto se disséssemos que ele antecipa com exatidão as novidades que acontecerão no cinema francês daí a dez anos. E que, por extensão, prevê, de maneira surpreendente, um certo cinema literário, que se desenhará a partir da *Nouvelle Vague*, e mais radicalmente ainda, da obra de Jean-Luc Godard. Pouco depois de escrever que “não sabemos quando nem como será possível fazê-lo”, Astruc estava tentando praticar esse cinema que defendia. Em 48 e 49, realizou dois curtas-metragens, *Aller et Retour* e *Ulysse ou les mauvaises rencontres*. Em 53, filmou o média-metragem *Le rideau cramoisi*, baseado em Barbey

⁸³ Ibidem, p. 18. “...the cinema will gradually break free from the tyranny of what is visual, from image for its own sake, from the immediate and concrete demands of the narrative, to become a means of writing just as flexible and subtle as the written language.”

⁸⁴ Ibidem, p. 19. “The most philosophical meditation on human production, psychology, metaphysics, ideas, and passions lie well within its province. [...] contemporary ideas and philosophies of life are such that only the cinema can do justice to them.”

⁸⁵ Ibidem, p. 19. “...it will soon be possible to write ideas directly on film...”

⁸⁶ Ibidem, p. 22. “The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen”.

⁸⁷ Ibidem, p. 22. The films will come, they will see the light of day [...] for although we know what we want, we do not know whether, when and how we will be able to do it.

d'Aurevilly. Em 55, dirigiu o longa *Les mauvaises rencontres*, baseado num romance de Cécil Saint-Laurent. Em 57, filmou *Une vie*, baseado em Guy de Maupassant. Os primeiros filmes ele dirigiu antes das primeiras obras da *Nouvelle Vague*; *Une vie* foi contemporâneo das primeiras fitas deste movimento. Em 61, filmaria seu único roteiro original, até então, *La proie pour l'ombre*. Em 62 dirigiria *L'Éducation sentimentale*, inspirado em Gustave Flaubert.

Em outubro de 64, no número 150 da revista italiana *Filmcritica*, Astruc dava um passo atrás em relação ao seu manifesto. Falando dos cineastas da *Nouvelle Vague*, ele dizia: “o que me surpreendeu é que me dei conta do fato que o que interessava mais a esses jovens era o aspecto literário, não o profundamente cinematográfico⁸⁸”. Que cineastas se interessem mais pelo aspecto literário, é verdadeiramente positivo: aumenta sua capacidade de compreender, criar novidade e também de estender os recursos de expressão até então existentes, no cinema. Mas de uma maneira geral, os cineastas dos quais estava falando (entre eles, Jean-Luc Godard) tinham sim uma preocupação essencialmente cinematográfica, mas amavam a literatura tanto como o cinema, e não tinham preconceitos. Mais: achavam que podiam transportar certos procedimentos da literatura para o cinema, fazendo esse último ganhar alguns recursos a mais em termos de linguagem.

Numa outra passagem da mesma entrevista, ele afirmava que no seu manifesto de 48 “dava a impressão de que se poderia fazer um filme do mesmo modo que se escreve um livro; isso é falso: trata-se de duas artes completamente diferentes⁸⁹”. Elas certamente são diferentes; mas o que fazia a novidade do seu manifesto era o tipo de proximidade/cumplicidade/colaboração que ele propunha. Portanto, sua entrevista de 64 era um passo atrás em relação ao seu

⁸⁸ ASTRUC. Entrevista con Alexandre Astruc, IN *filmcritica*, 150, Ottobre 1964 p. 534. “...ciò che mi há sorpreso è che mi son reso conto del fatto che quel che interessava di più questi giovani era lo aspetto letterario, non quello profondamente cinematografico”.

⁸⁹ Ibidem, p. 541. “...davo l'impressione che si potesse fare un film nello stesso modo in cui si scrive un libro; questo è falso: si tratta di due arti completamente differenti.”

texto/manifesto. Em 1961, no número 116 do *Cahiers du Cinéma*, ele já havia dito que ‘o cinema ainda é uma arte clássica⁹⁰’. A passagem para a realização parecia haver desradicalizado a concepção cinematográfica de Astruc: em 1961, com a *Nouvelle Vague* já tendo produzido várias obras radicais, ele não se dava conta de que o cinema havia mudado profundamente e que, se ainda era clássico, já passara a ser moderno, até mesmo antes do movimento que ajudara a aparecer, prevendo-o.

Em 1959, o cinema francês produziu *Hiroshima, meu amor*, roteiro da escritora Marguerite Duras; em 61, *O ano passado em Marienbad*, roteiro do romancista Alain Robbe-Grillet. Aqui, tínhamos dois dos melhores exemplos do que a união entre o cinema e a literatura podia produzir: dois grandes escritores, dois roteiros extremamente originais e um diretor primariamente voltado para a literatura, Alain Resnais (que sempre adotou a estratégia e a prática de convidar escritores para escrever seus roteiros, em vez de adaptar romances dos escritores com os quais trabalhou), que conseguiram urdir, entretecer e criar um cinema que era parceiro da literatura, ou uma literatura que era parceira do cinema; mas, certamente, estamos falando de uma literatura cinematograficamente oral. Tanto nos diálogos, como na narração em *off*, tínhamos verdadeiros poemas, recitados com precisão pelos personagens, em monólogos e diálogos que eram alguns dos melhores exemplos desta união quase impossível. Mas, nestes dois casos, tratava-se do roteiro de um escritor, com a direção cabendo a um cineasta, Alain Resnais, uma colaboração única, quase impossível.

Logo depois dessas experiências, Robbe-Grillet e Marguerite Duras, em grande parte devido à experiência positiva com as fitas de Resnais, passaram a dirigir filmes, além de continuarem a escrever romances. Robbe-Grillet dirigiu sua primeira obra em 63, com

⁹⁰ RIVETTE/ROHMER, Entretien avec Alexandre Astruc, *Cahiers du Cinéma*, Février 1961, número 116, p. 11. “... le cinéma encore un art classique.”

L'immortelle (da qual escreveu também o roteiro). Marguerite Duras estreou como diretora em 66. A obra cinematográfica de Robbe-Grillet, em termos de qualidade, nem de longe se aproxima da sua literatura; no caso de Marguerite Duras, muitos vêem na sua produção fílmica parte importante da sua obra considerada como um todo. Até hoje os dois são mais conhecidos como escritores importantes, não exatamente como cineastas. Em todo caso, a identificação/atividade primeira dos dois é com a literatura.

Alexandre Astruc, Eric Rohmer, Louis Delluc, André Malraux, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Jean Cocteau, Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras⁹¹ pertencem, então, a uma importantíssima tradição francesa, pouco ou nada observável em outros países⁹²: a dos escritores e romancistas que, num determinado momento, ou até mesmo definitivamente (entre os nomes anteriormente citados, caso somente de Eric Rohmer), passaram a ser unicamente cineastas. Na França, com sua longa tradição vanguardista, de invenções e estudos interdisciplinares, aos escritores sempre foi relativamente fácil trocar a caneta pela câmera.

VII. André Bazin

⁹¹ Sobre Marguerite Duras, numa entrevista de 1997, à revista *Lire*, Jean-Luc Godard disse o seguinte: “Ela tentou todos os registros. E depois, havia sua avareza, sua necessidade de reconhecimento. Mas ela fez um filme muito bom, um verdadeiro filme com pouco dinheiro, *Indian song* ou *Le camion*. Esses são os meus preferidos. Um filme numa vida, isso basta, não? Pois se tratava de uma pessoa puramente literária, no melhor sentido do termo. Escrever, somente isso existia para ela. Isso preenchia uma função fundamental. Escrever, não filmar. *GODARD. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, pp. 432-433. Elle a essayé tous les registres. Et puis il y avait son avarice, son besoin de reconnaissance. Mais elle a fait un très bon film, un vrai film avec un peu d'argent, *India Song*, ou *Le camion*. Ce sont mes préférés. Un film dans une vie, ça suffit, non? Surtout que c'était une pure littéraire, dans le meilleur sens du terme. Écrire, il n'y avait que ça pour elle. Ça remplissait une fonction fondamentale. Écrire, pas filmer.

⁹² Uma possível exceção pode ser lembrada, aqui: o caso de Luis Buñuel, que escreveu poemas, fez crítica de cinema, e cineclubismo, antes de dirigir seu primeiro filme, *Un chien Andalou*. Espanhol, amigo de García Lorca e Dalí, amigos de vários surrealistas franceses, seus dois primeiros filmes são produção francesa, e seus últimos, também, aliás.

André Bazin nunca chegou a ser romancista, dramaturgo, poeta, ou cineasta⁹³; mas na década de cinquenta, comprou uma câmera 16 milímetros, filmou um documentário sobre o interior da França, montou uma versão do material que havia fotografado, não gostou do que viu, nunca mostrou o resultado a ninguém, nem voltou a filmar depois disto, chegando mesmo a vender sua câmera, logo em seguida⁹⁴. Mas desde muito cedo quis se dedicar ao ensino da literatura; para conseguir isto, cursou a École Normale Supérieure. Desde seus anos iniciais, de formação, leu com atenção Henri Bergson (“[...] Bergson deu a Bazin um interesse pela unidade integral do universo em fluxo⁹⁵”) e Teilhard de Chardin, que, segundo Dudley Andrew,

... deu sentido a uma revolução social e cultural, a uma procura por comunhão do espírito e do corpo baseada nas mensagens inscritas na terra. O cinema, para Bazin, era um novo instrumento para observar e decifrar tais mensagens e para unir as milhões de partículas atômicas da consciência, que nós chamamos audiência, na contemplação das verdades da natureza⁹⁶.

Mas a leitura que mais frutificou nos textos e na teoria de Bazin foi a obra do filósofo personalista Emmanuel Mounier, e a sua revista, *Esprit*. Nesta revista ele escreveu vários ensaios e participou dos grupos de discussão e decisão. Ao ler Mounier, ele aprendeu principalmente a fugir da metafísica, e a exigir mais liberdade de ação para o homem. Mais importante ainda, o existencialismo personalista de Mounier⁹⁷ certamente o enviou a Jean-Paul Sartre e André Malraux. Homens da resistência, mas principalmente escritores, naqueles anos sombrios da

⁹³ Godard vai dizer que “Bazin era um cineasta que não fazia filmes, mas que fazia cinema falando do próprio cinema.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 10. “Bazin était un cinéaste qui ne faisait pas de films mais qui faisait du cinéma en en parlant [...]”

⁹⁴ ANDREW. *André Bazin*, p. 91.

⁹⁵ Ibidem, p. 21. “[...] Bergson gave Bazin a deep feeling for the integral unity of universe in flux.”

⁹⁶ Ibidem, pp. 66-67. “He gave meaning to social and cultural revolution, to a search for communion of spirit and body based on the messages inscribed in the earth itself. Cinema, for Bazin, was a new tool for observing and deciphering such messages and for uniting the millions of atomic bits of consciousness, which we call an audience, in the contemplation of the truths of nature.”

⁹⁷ MOUNIER. *Introdução aos existencialismos*, p. 16: “esta é a linha do existencialismo ateu, que vai de Heidegger a Sartre...”

ocupação alemã, eles escolheram ficar na França e resistir, arriscando suas vidas (seus corpos) pelas suas idéias e pela sua literatura.

André Bazin leu, de Malraux, principalmente os grandes romances da década de trinta, *La Condition Humaine* e *L'Espoir* e também seu ensaio sobre cinema, “Esquisse d’une psychologie du cinéma”. Desse ensaio, chegou a dizer que, juntamente com os escritos de Leenhardt na revista *Esprit*, foram os únicos textos de qualidade escritos até então sobre o cinema falado. As teorias de Malraux sobre a arte, Bazin também leu avidamente. Em 1944, admitiu que queria fazer pelo cinema o que ele tinha feito pela arte⁹⁸; aprendeu com Malraux que a arte tinha um destino e uma função social; que essa função social nascia de profundas necessidades psicológicas; e que os sucessivos estilos artísticos apareciam a partir da expansão da função social⁹⁹. Por isto mesmo, como Malraux, viu na arte (no cinema) a transcendência – através do estilo – da consciência sobre as circunstâncias¹⁰⁰. Mais: a constante mudança de estilos sugeriria que a humanidade teria sempre a necessidade de transformar a si mesma, mas não apontava para um objetivo final. O homem, para Malraux, se faz através da arte, e por isto ela é o substituto atual da religião e do humanismo religioso de civilizações anteriores.¹⁰¹ Mesmo um católico como Bazin podia concordar com isto, e basear toda sua obra nessas posições.

A primeira obra de Jean-Paul Sartre que Bazin leu foi *Le Mur*, que o impressionou grandemente¹⁰². Mas o livro que deu a ele a inspiração final para sua teoria do cinema foi *L’Imaginaire: Psychologie Phénoménologique de L’Imagination*, que Sartre publicou em 1940. Nessa obra, Sartre vê a arte como uma atividade indispensável para o esforço psicológico do homem de ao mesmo tempo, ou sucessivamente, evitar ou ir além das suas reais condições. Para

⁹⁸ ANDREW, *André Bazin*, p. 68.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 68.

¹⁰⁰ *Op. cit.*

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰² *Ibidem*, p. 70.

Sartre, na arte, o homem tentaria, na verdade, dar uma idéia fiel do mundo, e de sua situação neste mesmo mundo. Apesar disto, conclui ele, “a beleza é um produto somente da imaginação, e não do mundo¹⁰³”. Para o naturalista em Bazin, ao contrário, nós damos nossa imaginação à natureza, de tal maneira que, a partir daí, podemos trazer à tona as verdades latentes dessa mesma natureza¹⁰⁴.

Em resumo, foi um leitor atento dos filósofos modernos, e de alguns escritores. Mas,

Embora tivesse uma reputação de intelectual onívoro, Bazin tinha começado a se especializar na teoria literária. Na Maison ele muitas vezes discutia, e ocasionalmente dava conferências, sobre o romance moderno. Como muitos intelectuais franceses da sua geração, ele estava dominado totalmente pelo “novo estilo americano” de Hemingway, Faulkner e especialmente Dos Passos. A importância desses romancistas para uma teoria da narrativa cinematográfica não escapou a ele¹⁰⁵.

Bazin estava, pois, destinado à literatura. Como o cinema entrou na sua vida? Por uma série de circunstâncias fortuitas. Primeiro, e antes de qualquer coisa, devido a Roger Leenhardt, crítico de cinema de *Esprit*, certamente o único pensador cinematográfico a influenciar Bazin. Leenhardt, depois de estudar filosofia, começou a colaborar na revista *Esprit*, na área política, passando a escrever sobre cinema em 1934. Acreditava que, ao promover o conhecimento aprofundado do espectador sobre o cinema, estava contribuindo para elevar o nível dessa arte: um espectador mais bem informado exigiria maior qualidade dos filmes. Parte do projeto pedagógico baziniano tem aí sua origem. Assim como também uma certa postura realista:

A lente dá ao cineasta a matéria bruta. [...] E o papel da *encenação* será dar a impressão de que não existe *encenação*. Não uma estudada criação da “significação” através da interpretação ou cenário, mas um trabalho simples de “restituição”. Não um trabalho de expressão artística intencional, mas um esforço técnico de descrição. Precisamente devido a esse realismo primordial,

¹⁰³ Ibidem, p. 79. “...beauty is an attribute only of the imagination, and not of the world.”

¹⁰⁴ Ibidem, pag. 79.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 50. “Despite this reputation as an omnivorous intellectual, Bazin had begun specializing in literary theory. At the Maison he most often discussed, and occasionally lectured on, the modern novel. Like so many other Frenchmen of his generation, he was overwhelmed by “the new American style” of Hemingway, Faulkner, and especially Dos Passos. The importance of these novelists for a theory of cinematic narrative was not lost on him.”

isso [o papel da encenação] não está no material cinematográfico ou, se posso dizer isso, na arte, mas somente nas conexões, comparações e elipses¹⁰⁶.

Como escreveu no catálogo do “Festival du Cinéma Maudit”, em Biarritz, Leenhardt sempre defendeu um cinema da inteligência, que ele sentia estar faltando na produção francesa. Talvez por isto mesmo realizou alguns filmes a partir da década de 40: *Les dernières vacances* (1948), *Le Rendez-vous de minuit* (1961) e *Une fille dans la montagne* (1964), e cerca de sessenta curtas-metragens, a maioria deles sobre escritores: *Paul Valéry*, (1961), *Jean-Jacques Rousseau* (1957), *Victor Hugo* (1951), por exemplo. Foi como a própria encarnação da inteligência que Jean-Luc Godard o convidou para dar um depoimento em *Une Femme Mariée* (1964), ele que já havia escrito que Leenhardt era “o teórico de cinema mais sutil, na França¹⁰⁷”.

Mas o empurrão decisivo, para Bazin, em direção à crítica de cinema, foi, por um lado, o fato de ter falhado num exame oral (ele era gago) da École Normale Supérieure, quando falaria sobre Racine e Baudelaire, e isto apesar de ter feito uma brilhante prova escrita (ele poderia tentar no ano seguinte o mesmo exame, mas nunca fez isso); por outro lado, quando, em 1939, se encontrou em Bordeaux, para servir ao seu regimento militar, sem nada para fazer, ele e um amigo, Guy Léger (a família deste possuía uma cadeia de cinemas na cidade) passaram a ver toda espécie de filmes, e a discutir sobre eles. Em pouco tempo, a paixão pelo cinema estava instalada.

A partir daí, Bazin encadeou uma série de atividades e realizações que contribuiriam enormemente para mudar o cinema francês, num primeiro momento, e depois, parte do cinema

¹⁰⁶ Ibidem, pp. 31-32. Esta citação foi retirada por Dudley Andrew de um texto de Roger Leenhardt, “Le Rythme Cinématographique”, pp. 631-632. “The lens gives the cinéaste brute matter. [...] And the proper role of the mise-en-scène of the production will be to give the impression that there is no mise-en-scène. Not a studied creation of “significance” by means of acting and décor, but a simple job of “rendering”. Not a willful artistry of expression, but a technical effort at description. Precisely because of this primordial realism, it [the proper role of the **mise-en-scène**] is not in the cinematographic material or, if I may say so, in art, but only in connections, comparisons, and ellipses.”

¹⁰⁷ GODARD. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, p. 100. “Le plus subtil théoricien de cinéma en France.”

mundial, como conseqüência dos seus escritos e de sua ação. Primeiramente, ele abriu um cineclube, na Maison des Lettres, dentro da qual atuava, durante a ocupação alemã. Nesse cineclube, mais de uma vez Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir apareceram¹⁰⁸. Um pouco depois da liberação, começou a escrever em alguns jornais e revistas: *Le Parisien Libéré*, *France-Observateur*, *L'Écran Français*, *Esprit*, *Les Temps Modernes*. Escreveu para vários tipos de leitores: estudantes, trabalhadores, intelectuais, cinéfilos. Um pouco depois do fim da Segunda Guerra, começou a abrir cineclubes em Paris, na França, e na Europa, e até mesmo na África (Marrocos), em escolas, fábricas e sindicatos. Falava sobre e discutia muitos dos filmes que via, indistintamente, com todo mundo, inclusive, é claro, nas apresentações que fazia em cineclubes: “[...] Bazin falava sobre filmes como se estivesse discutindo Dostoievsky. Depois de certo tempo, isso não parecia mais impróprio¹⁰⁹”. Quando, em 1946, Jean-George Auriol reabriu a *Révue du Cinéma* – que havia existido por cerca de três anos na década de vinte (1927-1930), e que publicara artigos de André Gide, Philippe Soupault, Drieu La Rochelle, Eisenstein – Bazin foi um dos mais brilhantes contribuidores. Quando essa, por sua vez, foi fechada novamente (1948), a luta de André Bazin para dispor de uma revista que ao mesmo tempo explicasse os clássicos do cinema, mas também defendesse o melhor cinema moderno, deu origem ao *Cahiers du Cinéma*. A construção de uma platéia para um cinema mais inteligente, na França, e no mundo inteiro, teve em André Bazin um dos seus mais dedicados operários e teóricos.

Nos seus escritos ensaísticos e teóricos, Bazin desenvolveu, sem ingenuidade, uma das mais inteligentes defesas de um certo realismo, um cinema que respeitasse o mundo e as relações cósmicas entre as coisas, e entre as coisas e os homens. Defendeu o cinema da profundidade de campo e do plano-seqüência, pois estes recursos, segundo Bazin, “entregavam” o mundo de uma

¹⁰⁸ . ANDREW. *André Bazin*, p. 56.

¹⁰⁹ ANDREW. *André Bazin*, p. 89. “[...] Bazin spoke about films as if he were discussing Dostoevsky. After a while, it no longer seemed incongruous.”

maneira mais completa e automática (a câmera, com seu mecanismo, e o filme, com sua existência química, prescindiam da intervenção humana, até certo ponto). Escreveu, portanto, que “[...] o cinema chega aqui à sua plenitude, que é ser a arte do real¹¹⁰”. Como afirmou Antoine de Baecque, para Bazin existia um automatismo “inconsciente” da câmera, que devia ser respeitado:

A liberdade do pintor é de recompor o real seguindo a consciência do pincel que ele maneja; a liberdade do escritor é de recriar o real graças à virtuosidade da sua pluma; a liberdade do cineasta é de registrar o real seguindo o inconsciente da sua mídia, a câmera¹¹¹.

Andrew insiste nesse automatismo: “primeiro, o cinema registra o espaço dos objetos e entre objetos. Segundo, o faz automaticamente, isto é, de modo não-humano¹¹²”. Mas a escolha dos cineastas da preferência de Bazin sempre foi respeitar esta continuidade espaço-temporal, que para ele era como um dado primário do cinema.

Estava claro para ele que o cinema, entretanto, não filmava a realidade, diretamente, pois “... a matéria prima do cinema não é a própria realidade, mas o desenho deixado pela realidade no celulóide¹¹³”. Para Bazin, portanto – e também para Jean-Luc Godard, no seu ensaio “Pour un cinéma politique”, publicado na *Gazette du Cinéma*, número 2 – o cinema não é meramente uma representação da realidade, mas se torna parte desta mesma realidade. Bazin atacou o cinema da montagem, pois esta manipulava a realidade; defendeu os neo-realistas, Orson Welles, Jean Renoir, Murnau e Eric von Stroheim, pois com eles o cinema passava a ser um instrumento de encontro entre uma apreensão ativa e um campo fenomênico dado¹¹⁴.

¹¹⁰ BAZIN. *Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, p. 124. “[...] le cinéma touche ici à sa plenitude qui est d'être l'art du réel.”

¹¹¹ BAECQUE. *Les Cahiers du cinéma, HISTOIRE D'UNE REVUE. Tome I: À l'assaut du cinéma. 1951-1959*. “La liberté du peintre est de recomposer le réel suivant la conscience du pinceau qu'il manie; la liberté de l'écrivain est de recréer le réel grâce à la virtuosité de sa plume; la liberté du cinéaste est d'enregistrer le réel suivant l'inconscience de son médium, la caméra.”

¹¹² ANDREW. *As principais teorias do cinema*, p. 116.

¹¹³ *Ibidem*, p. 117.

¹¹⁴ *Idem, André Bazin*, p. 117.

Mas o que ele escreveu sobre a relação do cinema com a literatura marcou o jovem Godard tanto quanto o que escreveu sobre a especificidade do cinema : esses textos são absolutamente contemporâneos ao período de descobrimento do cinema por Godard e pelos “jeunes turcs”. Num primeiro momento, examinando algumas adaptações para o cinema de romances clássicos, ele chega à paradoxal constatação de que, em muitos casos, a preocupação em tornar cinematográficos seus personagens ou intrigas produz obras que não se parecem em nada com o original, empobrecem o cinema e a linguagem cinematográfica; enquanto outros diretores, preocupados em respeitar a obra original, em produzir equivalências, potencializam o cinema, multiplicando o seu poder pelo poder da literatura e sua linguagem.

Em alguns ensaios, ele dá o passo definitivo, e o que escreve se parece singularmente com que estava dizendo Alexandre Astruc (seu amigo e companheiro, e que escrevia, como Bazin, em *Les Temps Modernes*, *La revue du cinéma* e *L'Écran Français*), mais ou menos na mesma ocasião. Primeiramente, ele nota que certos filmes com roteiros originais (ele estava examinando, nesta passagem, *Paisá*, de Roberto Rossellini) se parecem mais com o estilo de certos escritores (Hemingway) do que filmes portanto realizados a partir de um romance deste autor: *Por quem os sinos dobram* (*For whom the bell tolls*, 1943), de Sam Wood, por exemplo, que se parecia muito mais com outros filmes de aventura. A conclusão é inevitável: isto já anuncia um tempo em que o cinema será independente do romance e do teatro: “talvez porque os romances serão escritos diretamente no filme¹¹⁵”.

Num texto antológico, “L'Évolution du Langage Cinématographique” (síntese de 3 outros ensaios, publicados em 1950, 1952 e 1955), depois de examinar como se desenvolveram e evoluíram as formas cinematográficas, ele conclui dizendo mais uma vez que, “[...] nos tempos

¹¹⁵ BAZIN. *Qu'est-ce que le cinéma? II. Le cinéma et les autres arts*, p. 32. “Mais peut-être parce que les romans seront directement écrits en films.”

do cinema mudo, a montagem evocava o que o realizador queria dizer, em 1938 a decupagem descrevia, hoje, enfim, podemos dizer que o diretor escreve diretamente no cinema [...] o cineasta é [...] enfim, o igual do romancista¹¹⁶”. Bazin defendeu decididamente um cinema “impuro”, que utilizasse não só os recursos de artes “nobres”, como a literatura e o teatro, mas também recursos de atividades mais populares, como o circo, o teatro de variedades e o romance folhetim. Para ele, o cinema não ganharia nada ficando na linguagem exclusivamente cinematográfica, se ela existisse, como afirmavam os teóricos que discutiam o “específico fílmico”, mais ou menos naquele momento. Para Bazin, como diria Baecque, “o cinema não pode existir senão devido ao fato de que ele é atravessado por outros olhares¹¹⁷”.

VIII. *Cahiers du Cinéma*

No final de julho de 1949, ao começar o festival do “Festival du Film Maudit”, em Biarritz, não se completara nem um ano que havia desaparecido a mais importante revista francesa de cinema, *La Revue du Cinéma*, embora seu diretor, Jean-Georges Auriol, estivesse presente no júri de premiação do Festival. Ainda não havia transcorrido dois anos, (tendo Auriol morrido, entretanto, num acidente de carro), e nascia talvez a revista mais importante que jamais existiu, na área cinematográfica, no século vinte – destinada a ter uma influência enorme nos destinos do cinema francês e dos cinemas novos e independentes do mundo inteiro – os *Cahiers du Cinéma*: em abril de 1951 aparecia o número 1 da revista, sob a direção de André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze. Em muitos aspectos, ela era a herdeira da *Revue du Cinéma*, inclusive

¹¹⁶ BAZIN. *Qu'est-ce que le cinéma? 1. Ontologie et langage*, p. 148. “... au temps du muet, le montage évoquait ce que le réalisateur voulait dire, en 1938 le découpage décrivait, aujourd'hui enfin, on peut dire que le metteur en scène écrit directement en cinéma [...] Le cinéaste est [...] enfin l'égal du romancier.”

¹¹⁷ BAECQUE. *Les Cahiers du Cinéma, HISTOIRE D'UNE REVUE, Tome II, Cinéma, tours détours*, p. 305. “...le cinéma ne peut exister que parce qu'il est traversé par d'autres regards.”

na cor amarela da capa, mas também na defesa do neo-realismo e de um certo cinema americano, geralmente atacado pela crítica de esquerda e pelos comunistas (stalinistas, geralmente, nesta época).

Cahiers du Cinéma foi uma revista diferente: seu tema era o cinema, mas ela quase não citava os teóricos franceses (ou de outras nacionalidades) mais importantes desta arte. Louis Delluc, Riccioto Canudo, Léon Moussinac raramente apareciam nas suas páginas. As autoridades nas quais quase todos os redatores da revista se apoiavam eram, na sua maior parte, filósofos e romancistas. E isto a partir do grupo de fundadores da revista, Bazin, Doniol-Valcroze, Rohmer:

Para Bazin, como para Astruc ou Schérer, Sartre é então um ponto de partida teórico. Seria necessário acrescentar Malraux e as etapas do destino da arte propostas no seu Museu imaginário [...] Sartre, Malraux: na origem da estética da jovem crítica, nós encontramos então escritores filósofos e não outros críticos, como Delluc, Moussinac ou Richter. Isso é importante, pois orientava, sem dificuldades, a reflexão dos futuros “Cahiers” para uma via filosófica e literária. Pois se Sartre e Malraux são escolhidos, isso acontece porque eles são também, sobretudo, escritores...¹¹⁸.

A “gang Schérer” (Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e François Truffaut), quando escreve na revista, segue a tradição dos fundadores, mas a modifica, de alguma maneira. Para eles, as autoridades a serem citadas são poéticas e romanescas:

Esta aproximação literária da crítica de cinema é ainda mais sensível na jovem geração, os Rivette, Truffaut, Godard, Douchet... Nos textos deles, nenhuma referência teórica: o corpus de referência, considerável, pois eles lêem muito, é antes de tudo poético e romanesco. A escolha é sintomática. Além de Balzac – uma das admirações comuns a todos os membros da futura “Nouvelle Vague” – cita-se Valéry, Giraudoux, Malraux, Gide, Aragon, Bernanos, Péguy, Cocteau, Mauriac, Montherlant...¹¹⁹.

¹¹⁸ BAECQUE. *Les Cahiers du Cinéma, HISTOIRE D'UNE REVUE. Tome I, À l'assaut du cinéma, 1951-1959*, p. 29. “Pour Bazin, comme pour Astruc ou Schérer, Sartre est donc une sorte de point de départ théorique. Il faudrait y adjoindre Malraux et les étapes du destin de l'art proposées dans son **Musée imaginaire** [...] Sartre, Malraux: à l'origine de l'esthétique de la jeune critique, l'on trouve donc des écrivains philosophes et non d'autres critiques, comme Delluc, Moussinac, ou Richter. Cela est important, orientant d'emblée la réflexion des futurs *Cahiers du Cinéma* vers une voie philosophique et littéraire. Car si Sartre et Malraux son mis en avant, c'est qu'ils sont aussi, surtout même, des écrivains [...]”

¹¹⁹ Ibidem, p. 29. “Cette approche littéraire de la critique de cinéma est encore plus sensible chez la toute jeune génération, les Rivette, Truffaut, Godard, Douchet... Chez eux aucune référence théorique: le corpus de références, large car ils lisent beaucoup, est d'abord poétique et romanesque. Le choix est suggestif. Outre Balzac – l'une des

Entretanto, mais ainda do que citar autores filosóficos, romanescos ou poéticos (em vez dos teóricos da arte da qual estão falando), os críticos e os teóricos do *Cahiers du Cinéma*, desde o início, têm uma preocupação claramente estilística, literária. Todos eles, de alguma maneira, buscam o efeito retórico, a bela frase, a escrita rebuscada, ou a clareza cristalina do estilo, para escreverem o que têm a dizer. Antoine de Baecque, que estudou a revista nos seus trinta primeiros anos (1951-1981), é categórico:

A revista, sem dificuldade, constituiu-se segundo uma ambição claramente literária, ignorando muito voluntariamente os aspectos técnicos do jargão de cinema [...] para ficar num discurso de vocação filosófica, universal¹²⁰.

Ou então, mais claramente ainda, “...artigos sempre escritos [...] com uma atenção claramente literária¹²¹”. Do estilo “literário” de Jean-Luc Godard, o mesmo Baecque diz que

... o crítico Godard é também aquele que, com Rivette sem dúvida, dá mais importância à aparência da sua escritura. Encontramos nele uma diversidade de escritura muito curiosa, sempre rebuscada (existe um certo maneirismo em Godard), misturando os estilos e cruzando os ritmos: o panfleto, a descrição anedótica, a ironia stendhaliana, a retórica peremptória própria aos *Cahiers* e o gosto da narrativa de um filme, podem facilmente coexistir num mesmo artigo¹²².

Além do mais, o *Cahiers du Cinéma*, do ponto do ponto de vista de Jean-Luc Godard e de sua geração, serviu a vários propósitos. Conectou o conhecimento que estavam adquirindo sobre

admiration communes à tous les membres de la future Nouvelle Vague –, on cite Valéry, Giraudoux, Malraux, Gide, Aragon, Bernanos, Péguy, Cocteau, Mauriac, Montherlant [...]”

¹²⁰ Ibidem, p. 8. “La revue s’est d’emblée constituée selon une ambition clairement littéraire, ignorant très volontairement les aspects techniques du jargon de cinéma [...] pour tenir un discours à vocation philosophique, universelle.”

¹²¹ BAECQUE. *Les Cahiers du cinéma, HISTOIRE D’UNE REVUE. Tome II: Cinéma, tours détours, 1959-1981*, p. 45. “... des articles toujours écrits [...] avec une attention clairement littéraire.”

¹²² BAECQUE. *Les Cahiers du Cinéma, HISTOIRE D’UNE REVUE. Tome I: À l’assaut du cinéma, 1951-1959*, p. 210. “[...] le critique Godard est aussi celui qui, avec Rivette sans doute, attache le plus d’importance à l’apparence de son écriture. On trouve chez lui une diversité d’écriture très curieuse, toujours recherchée (il existe un certain maniérisme chez Godard), mêlant les styles et croisant les rythmes: le pamphlet, la description anecdotique, l’ironie stendhalienne, la rhétorique péremptoire propre aux Cahiers et le goût du récit d’un film, peuvent aisément coexister dans un même article.”

o cinema, nos cineclubes e na cinemateca, com a teoria. Obrigou-os a pensarem o cinema de uma maneira mais concreta e completa, formando assim um quadro inigualável de sua história. Finalmente – algo extremamente importante para pessoas que nunca esconderam que queriam fazer cinema – deram a eles uma certa notoriedade, que usaram sem pejo quando chegou a hora de passarem à realização.

A notoriedade chegou a eles devido a duas invenções dos “jeunes turcs”. A primeira delas, a “politique des auteurs”: muito cedo, eles passaram a defender certos diretores americanos, imersos todos eles num sistema industrial, quase fabril, a partir do qual dificilmente alguém teria tido coragem de descobrir “autores”. Foi o que eles fizeram: afirmaram e procuraram provar que Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Raoul Walsh e Fritz Lang, entre outros, eram artistas tão importantes como Racine ou Aragon, por exemplo. Para deixar claro o que queriam dizer, usaram a palavra autor, até então mais facilmente empregada para designar escritores. Mais uma vez, seguiram o exemplo de Bazin, mas dando um passo à frente: este também havia defendido o cinema americano, mas o de Orson Welles, Erich von Stroheim e William Wyler. Já em 1959, o próprio Godard escreveria que “nós ganhamos a batalha fazendo admitir o princípio de que um filme de Hitchcock, por exemplo, é tão importante quanto um livro de Aragon¹²³”.

Uma outra ação da “gang Schérer” marcou mais decisivamente ainda o grupo de amigos: um artigo de François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”, onde ele atacava alguns autores, segundo ele, algo acadêmicos: Clement, Autant-Lara, Yves Allégret, entre outros. O alvo de Truffaut era mais propriamente os roteiristas Aurenche e Bost, que, ao adaptarem algumas das obras-primas da literatura francesa, *O vermelho e o negro*, por exemplo, e tentando

¹²³ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 194. “Nous avons gagné en faisant admettre le principe qu’un film de Hitchcock, par exemple, est aussi important qu’un livre d’Aragon.”

tornar cinematográficos certos procedimentos literários, haviam produzido obras que fugiam do mais difícil, uma “equivalência” realmente inventiva, chegando, ao contrário, num estilo vulgar e pomposo, que adaptava mais os personagens e o enredo, e que era considerado de qualidade por uma certa crítica francesa. Este ataque cerrado ao cinema francês “de qualidade” (expressão usada ironicamente por François Truffaut) pelo grupo de amigos (que em breve seguiu Truffaut na sua ofensiva crítica), anunciava com exatidão alguns dos nomes que tomariam os lugares da velha geração.

É bom lembrar que François Truffaut atacou Aurenche e Bost não pelas adaptações literárias que faziam, mas pela falta de ousadia que mostraram: os filmes resultantes de obras de Stendhal e Victor Hugo, por exemplo, se pareciam mais entre si do que com as obras literárias dos quais eram originárias: “a adaptação não é mais do que uma técnica cujas receitas são aplicáveis a qualquer romance, suscetível de produzir sempre o mesmo filme¹²⁴”. Mais uma vez os argumentos de Bazin ressoam, mas no mínimo intensificados. Os “jeunes turcs” amavam seu pai simbólico, mas como todos os filhos, precisavam se distinguir dele, também: falando de Truffaut, Baecque completa:

O jovem crítico fala pedindo emprestado as armas de Bazin (o questionamento da adaptação tradicional), a propósito de um assunto extremamente sensível no cinema francês: a literatura¹²⁵.

IX. Godard no *Cahiers du Cinéma*

¹²⁴ BAECQUE. *Les Cahiers du Cinéma, HISTOIRE D'UNE REVUE. Tome I: À l'assaut du cinéma, 1951-1959*, p.100. “l'adaptation n'est plus qu'une technique dont les recettes sont applicables à n'importe quel roman susceptible de produire toujours le même film.”

¹²⁵ Ibidem, p. 100. “Le jeune critique parle en empruntant les armes de Bazin (la remise en cause de l'adaptation traditionnelle) à propos d'un sujet extrêmement sensible dans le cinéma français: la littérature.”

Antes que sua ida a Biarritz completasse um ano, Jean-Luc Godard caminhou gradualmente para atividades cada vez mais relacionadas ao cinema, ainda que, ao longo dos próximos anos, se ausentasse, ocasionalmente, tanto de Paris como também do cinema, para voltar, um pouco depois, ao que estava fazendo antes. No ano de 1950, na verdade, muitas são suas intervenções nessa área. No verão, escreveria um roteiro, *La trêve d'ironie, Claire*, baseado no romance de George Meredith, *The Fiancée*. Produziria, ainda, o segundo curta-metragem de Jacques Rivette, *Quadrille*, no qual foi, também, ator: segundo o próprio Godard, o dinheiro que usou para financiar o filme do amigo, ele conseguiu roubando um tio¹²⁶.

Ainda em 1950, mais precisamente em junho daquele ano, foi publicada na revista editada por Eric Rohmer, *Gazette du Cinéma*, número 2, o primeiro texto crítico sobre o cinema, que se conhece, de Jean-Luc Godard (ele próprio afirma ter escrito alguns artigos para a *Revue du Cinéma*, que foram recusados¹²⁷). Tratava-se da crítica de um filme de Joseph L. Mankiewicz, *House of Strangers*, no qual ele faz repetidas comparações do diretor americano com o escritor italiano Alberto Moravia¹²⁸, e alguns de seus livros, *O amor conjugal*, principalmente.¹²⁹ Godard termina a crítica de maneira característica: citando um poeta que freqüentará sua obra inúmeras

¹²⁶ MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p. 32.

¹²⁷ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 9.

¹²⁸ Do qual Godard adaptaria, na década seguinte, *O desprezo*.

¹²⁹ “Não tenho medo de lhe conceder um lugar tão importante quanto aquele ocupado por Alberto Moravia na literatura européia. [...] O encantador e desusado *Ghost and Mrs. Muir* [outro filme de Mankiewicz] oferece a mesma textura dramática que *O amor conjugal*, romance de A. Moravia. [...] existem, nos filmes de Mankiewicz, mais do que analogias, mesmo de intrigas, com *O amor conjugal* e *Ambitions déçues*. As crônicas conjugais de Joseph Mankiewicz oferecem perspectivas romanescas inversas às de A. Moravia.” “Je ne crains pas de lui accorder une place aussi importante que celle tenue par Alberto Moravia dans la littérature européenne [...] Le charmant et désuet *Ghost and Mrs Muir* offre la même texture dramatique que *L’amour conjugal*, roman d’A. Moravia[...] Il y a là plus que des analogies, même d’intrigue, avec *L’amour conjugal* et *Les ambitions déçues*. [...] Les chroniques conjugales de Joseph Mankiewicz offrent des perspectives romanesques inverses de celles d’ A. Moravia.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, pp. 71-72.

vezes, André Breton: “Joseph Mankiewicz somente fará filmes – como André Breton, livros – para marcar encontros?”¹³⁰.

Nos cinco outros textos que escreveu para a revista de Rohmer, o padrão é o mesmo: repetidas citações de poetas, escritores, filósofos e cineastas (quase nunca, de críticos ou teóricos do cinema). No seu segundo texto publicado, *Pour un cinéma politique*, aparece Brecht¹³¹ pela primeira vez na sua obra; o distanciamento brechtiano será uma das maiores influências sobre o cinema de Godard, na década seguinte. No seu quarto texto, ele faz uma referência dupla: ao estruturalismo e a um livro de Francis Ponge, sem citar seu nome (prática que adotaria desde seu primeiro longa-metragem, mas que acentuaria com o correr dos anos e das obras): “no cinema, nós não pensamos, nós somos pensados. Um poeta chama isso o partido das coisas”¹³².

Em dezembro de 1950, viaja com o pai para a América Central (Jamaica); deixa-o nessa ilha, e faz um longo trajeto pela América do Sul: Lima, Rio de Janeiro e Santiago do Chile. Voltam em abril de 1951, e o primeiro número da revista que faria uma verdadeira revolução no cinema mundial acabara de sair: o *Cahiers du Cinéma*, fundada por André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, que Godard conhecia por ser filho de uma amiga da sua mãe¹³³. Godard se encaminha para escrever na revista, pois um dos futuros “jeunes turcs” já está lá, e já havia escrito uma crítica: Eric Rohmer. Em 1965, numa entrevista à revista, quando do lançamento do filme *Pierrot le fou*, ele afirmaria, falando de si e de todos que lá escreviam, que “nos *Cahiers*, em todo caso, qualquer que tenha sido o estilo utilizado, em todos os gêneros, havia sempre um

¹³⁰ Ibidem, p. 72. “Joseph Mankiewicz ne ferait-il des films – comme André Breton des livres – que pour donner rendez-vous?”

¹³¹ Ibidem, p. 73.

¹³² Ibidem, p. 74. “Au cinéma, nous ne pensons pas, nous sommes pensées. Un poète nomme cela le parti pris des choses.”

¹³³ Ibidem, p. 9.

lado literatura, com uma procura de efeitos¹³⁴”. Em 1985, numa outra entrevista – agora a Alain Bergala – que antecede os dois volumes que reúnem seus textos críticos (a maioria deles publicados inicialmente nos *Cahiers du Cinéma*), Godard vai dizer com precisão o que significou para ele e seus amigos escrever naquela revista:

Nessa época, existia nos Cahiers a idéia da “bela linguagem”, que vinha do século XVIII. Ainda que eu, curiosamente, tenha começado pelos modernos, li Céline antes dos clássicos. Mas para nós, escrever nos Cahiers era uma atividade literária completa¹³⁵.

Uma atividade literária por si só, escrever críticas, mas que também tinha a vantagem de substituir, estar no lugar de, de alguma maneira mimetizar o que ele mais desejava: escrever romances: “nessa época, minha ambição era publicar um romance na Gallimard. Eu admirava Astruc porque ele tinha conseguido¹³⁶”. Ao escrever suas críticas, sua impressão era de que estava trabalhando como um romancista: “Era meu prazer criativo o de escrever mais como um romancista...¹³⁷”. Ainda na entrevista de 1965, ele confessava que escrever nos *Cahiers* parecia ser uma síntese completa, pois era também fazer filmes: “... para nós, fazer nosso primeiro filme, era escrever nos *Cahiers*¹³⁸”.

Sua primeira colaboração acontecerá somente no número oito, em janeiro de 1952¹³⁹, e nela Godard faz uma citação de Stendhal, e uma afirmação que no resto de sua carreira se

¹³⁴ Ibidem, p. 275. “Aux Cahiers, en tout cas, quel que soit le style qui ait été utilisé dans tous les genres, il y avait toujours un côté littérature, avec une recherche d’effets”.

¹³⁵ Ibidem, p. 11. “A l’époque, il y avait aux Cahiers l’idée du “beau langage” qui venait du XVIII [siècle]. Bien que moi, curieusement j’ai commencé par les modernes, j’ai lu Céline avant les classiques. Mais pour nous, écrire aux Cahiers c’était une activité littéraire à part entière.”

¹³⁶ Idem, ibidem, p. 9. “...à l’époque mon ambition était de publier un roman chez Gallimard. J’admirais Astruc parce qu’il l’avait fait.” Este é o caso também, como vimos, de Eric Rohmer, que havia publicado um romance antes de escrever crítica de cinema, e dirigir filmes. Por que Godard não se refere, nestas entrevistas, ao amigo e companheiro, quando fala desta tradição francesa?

¹³⁷ Ibidem, p. 11. “C’était mon plaisir de création à moi d’écrire plutôt comme un romancier...”

¹³⁸ Ibidem, p. 271. “... pour nous, faire notre premier film, c’était écrire aux Cahiers.”

¹³⁹ Seus primeiros textos nos *Cahiers du Cinéma*, assim como alguns da *Gazette du Cinéma*, aparecem sob o pseudônimo Hans Lucas. Comentando este fato, Godard diz que “Hans Lucas, é Jean-Luc em alemão. Certamente, esse era um sinal que eu queria me esconder, ou ser prudente. Mas não tem relação nenhuma à minha família, era

encarregará de negar, na prática, mas também teoricamente: “contrariamente aos lugares comuns, pode-se ver que não existe uma bela encenação sem um belo roteiro¹⁴⁰”. No número quinze da revista (setembro de 1952), no título de um ensaio importante de Godard, “Défense et illustration du découpage classique”, ressoa um outro título: uma espécie de defesa poética da língua francesa, escrita por um dos poetas da *Pléiade*, Joachim Du Bellay (1522-1560), “Défense et illustration de la Langue française¹⁴¹”. MacCabe¹⁴², comentando este ensaio, vai dizer que, assim como Du Bellay afirmava a capacidade da língua francesa de falar diretamente a todo povo francês, numa linguagem poética (du Bellay estava dizendo isto num século em que o que valia a pena ser escrito, ainda devia ser escrito em latim, segundo muitos), Godard afirma a capacidade do cinema, no século vinte, de se dirigir a toda espécie de público, do mundo inteiro: mais uma vez ressoa o argumento rohmeriano de que o cinema é, ao mesmo tempo, uma arte clássica e moderna. Godard estaria provavelmente endossando, também, uma das colocações de Du Bellay em “Défense et illustration de la Langue Française”: “não tenha medo, então, poeta futuro, de inovar alguns vocábulos, em um poema longo, principalmente...¹⁴³”

Aliás, Godard vai ser o segundo membro da “gang Schérer” a escrever no *Cahiers du Cinéma*: o primeiro, o próprio Maurice Schérer, aliás, Eric Rohmer: detalhe curioso, pois Truffaut era praticamente o filho adotivo de um dos fundadores, André Bazin. Rohmer aparece num texto de Godard, publicado em *Les Amis du cinéma*, número 1, outubro de 1952, dizendo a

mais uma referência literária, porque nessa época minha ambição era de publicar um romance na Gallimard.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 9. “Hans Lucas, c’est Jean-Luc en allemand. Certainement c’est un signe que je voulais me cacher, ou être prudent. Mais ce n’était pas du tout par rapport à ma famille, c’était plutôt par référence littéraire parce qu’à l’époque mon ambition était de publier un roman chez Gallimard.”

¹⁴⁰ Ibidem, p. 76. “Contrairement aux idées reçues, on voit qu’il n’y a pas de belle mise en scène sans un beau scénario.” Godard improvisará, muitas vezes, filmes sem roteiro. E dirá, repetidas vezes, que se algo está escrito, e bem escrito, para que filmá-lo?

¹⁴¹ DU BELLAY. *Défense et illustration de la Langue française*. Paris, Gallimard, 2006. Jean-Luc Godard citará o poeta, novamente, em *O pequeno soldado*, seu segundo longa-metragem (1961).

¹⁴² MACCABE. *GODARD, a portrait of the artist at seventy*, p. 77.

¹⁴³ DU BELLAY. *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Défense et illustration de la langue Française*, p. 270. “Ne crains donc, poète futur, d’innover quelques termes en un long poème principalement...”

este último que “acredito ser o cinema mais apto que qualquer outra arte a enaltecer uma concepção do homem que é aquela, também, de Racine ou Goethe¹⁴⁴”. Aqui, Rohmer faz ressoar novamente algo que Bazin e Astruc¹⁴⁵ já haviam dito anteriormente e que, pelo visto, a essa altura, devia ser uma verdade amplamente aceita no *Cahiers du Cinéma*: no mínimo, o cinema estava perfeitamente apto a desenhar uma concepção do homem que é aquela de Racine ou de Goethe, quer dizer, de dois dos maiores “autores” da literatura; na melhor das hipóteses, o cinema estava simplesmente melhor qualificado que qualquer outra arte para esta tarefa, naquele momento, como afirmou explicitamente Astruc no seu texto-manifesto.

Jean-Luc Godard deixa Paris, novamente, pela Suíça, no início de 1953: o motivo aparente, de novo, foi um roubo no caixa do *Cahiers du Cinéma* (o próprio Godard dirá que “eu até mesmo roubei do *Cahiers*, eis a razão de ter desaparecido por uns tempos¹⁴⁶”). Como a família, a essa altura, já havia desistido de sustentá-lo (ele praticamente não tinha progredido nos seus estudos de antropologia na Sorbonne), Godard foi trabalhar numa companhia que construía uma represa nos Alpes Suíços. Pouco depois, estava trabalhando num canal de televisão, em Zurique.¹⁴⁷ No que já estava se tornando um hábito, rouba também nessa emissora de televisão. Em consequência, ficou preso por três dias. Solto pelo pai, foi parar, por cerca de dois ou três

¹⁴⁴ ‘Je crois le cinéma plus apte que personne à magnifier une conception de l’homme, qui est aussi celle de Racine ou de Goethe.’ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, p. 86.

¹⁴⁵ Na verdade, em termos de idade e geração, Rohmer (nascido em 1920) pode ser considerado um elo intermediário entre Bazin (1918) e Astruc (1923) e os outros membros da “gang Schérer”: Godard (1930), Truffaut (1932), Rivette (1928) e Chabrol (1930).

¹⁴⁶ MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, pp. 82 e 390. “I even stole from **Cahiers**, that’s why I disappeared for a while.”

¹⁴⁷ Certamente data daí a ligação de Godard com a televisão e o vídeo: a partir da década de 70, realiza vários vídeos, emissões para a televisão e mesmo curtas nessa bitola. *História(s) do Cinema*, por exemplo, foi realizado neste formato.

meses¹⁴⁸, num hospital psiquiátrico, La Grangette, onde o diretor da instituição, Dr. Mueller, diagnosticou uma “neurose séria¹⁴⁹”.

Apenas saído do hospital psiquiátrico, foi trabalhar novamente na companhia que construía represas, como telefonista. Através do que economizou dos seus salários, em 1954, reuniu o dinheiro para realizar seu primeiro curta-metragem, um documentário sobre a construção de uma represa em La Grand Dixence, *Opération béton*¹⁵⁰. Ao terminá-lo, conseguiu vendê-lo à empresa por uma soma tão grande que conseguiu financiar-se pelos dois anos seguintes com essa quantia¹⁵¹, agora sem necessidade de roubar ninguém¹⁵².

Provavelmente com esse dinheiro, produziu mais um curta, filmado ainda na Suiça, em novembro de 1955, *Une femme coquette*, baseado em Maupassant, *Le signe*, do qual extrairia, já em 1965, *Masculino-Feminino (Masculin-Féminin)*. Os temas são a traição feminina e a prostituição, temas esses que Jean-Luc Godard trataria extensivamente em sua obra posterior, mas que aqui, segundo MacCabe¹⁵³, são pouco mais do que um ensaio.

De volta a Paris, em 1956, Godard encontrou o *Cahiers du Cinéma* transformado de uma pequena revista num mensário importantíssimo na França, lido por quase todas as pessoas ligadas ao cinema francês. Na verdade, ela já caminhava para algo que seria seu destino cumprir, no

¹⁴⁸ O próprio Godard afirma que foi “provavelmente três meses, dois meses, mas não três dias”. MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p.40. “Probably three months, two months, but not three days.”

¹⁴⁹ MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p.40. “...une forte nevrose”

¹⁵⁰ Na sua biografia de Godard, MacCabe tem o seguinte a dizer sobre este curta, o primeiro opus godardiano: “o tom do filme é uma inflexível e otimista celebração da capacidade do homem de dominar a natureza e enquanto o filme é extraordinariamente bem fotografado e construído, bom o suficiente para ganhar um lançamento no cinema em 1958, como complemento de *Chá e simpatia* de Minnelli, diferente de outros curtas de Godard, ele não sugere o trabalho que ainda virá.” MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p. 84. “The tone of the film is an relentlessly upbeat celebration of man’s ability to dominate nature and while the film is extraordinarily well shot and constructed, well enough to earn it a cinema release in 1958 as an accompaniment to Minnelli’s *Tea and Simpaty*, unlike Godard’s other shorts it gives little hint of the work to come.”

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 84 e 391.

¹⁵² Godard, então, roubou livros do avô, dinheiro de um tio, da revista *Cahiers du Cinéma*, de uma emissora de televisão. Quantas vezes, não se sabe. Pode-se dizer que esses roubos continuaram depois, em outra área: Godard passou a ser um “ladrão de palavras”... Como vai ser mostrado nesta tese, ele citou uma enorme quantidade de escritores, cineastas, músicos, pintores, muitas vezes sem estabelecer a origem do que estava usando.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 84.

futuro: influenciar cinemas do mundo inteiro, principalmente o mais importante deles, o cinema americano. Assim como novas tecnologias no cinema (câmeras e iluminação mais leves, filmes mais sensíveis, gravador de som mais leve – o nagra – e mais portátil) produziriam novos cinemas em quase todos os países. Na França inclusive, gravadores portáteis estavam possibilitando entrevistas maiores e mais detalhadas, sem a perda de um detalhe sequer. Os cineastas americanos começavam a ficar impressionados com o conhecimento e o grau de refinamento daqueles franceses: a entrevista com os “autores” preferidos passou a ser um tipo de escritura privilegiada pela revista. Truffaut já havia soltado seu torpedo contra o cinema francês, “Une certaine tendance du cinéma français” e esse texto continuava a despertar reações violentas. A “gang Schérer” estava no olho do furacão. Em breve, Chabrol faria seu primeiro longa-metragem (em 1957); os outros o seguiriam logo depois. Godard ainda dirigiria alguns curtas, antes de fazer seu primeiro longa-metragem, em 1959, *Acossado (À Bout de souffle)*.

No primeiro texto marcando sua volta, Jean-Luc Godard escreveu sobre dois filmes americanos, *Artists and models* e *The Lieutenant wore skirts*, de Frank Tashlin: ao mesmo tempo inova e repete suas fórmulas anteriores. Tashlin (que chegou a dirigir vários filmes de Jerry Lewis, começando exatamente por *Artists and models*) era um diretor originário das histórias em quadrinho, que quase ninguém havia reparado; Godard vai promovê-lo a grande autor, escrevendo sobre ele posteriormente outras críticas, mas nessa ele usa de todos seus recursos habituais: falando da besteira e do grotesco, presentes em seus filmes, cita o nome de alguns escritores (inclusive Voltaire e seu *Candide*), outros tantos diretores (Hitchcock e Billy Wilder, principalmente) para fazer a comparação enobrecedora final: “... o ápice da besteira, mas um ápice na mesma chave de *Bouvard et Pécuchet*¹⁵⁴”.

¹⁵⁴ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 88. “...un sommet de la bêtise, mais un sommet au même titre que *Bouvard et Pécuchet*.”

Godard escreveria nos *Cahiers* até realizar seu primeiro longa; num ritmo menor, até mesmo depois. Logo em 1957, repete algo que já parece ser uma ortodoxia na revista, algo que já havia sido escrito por Astruc e Rohmer quase nos mesmos termos, que “os dados imediatos da consciência, Alfred Hitchcock, uma vez mais prova que o cinema, melhor que a filosofia e o romance, é, atualmente, capaz de os mostrar¹⁵⁵”. Mais uma vez, o mesmo argumento usado por Astruc, Bazin e Rohmer: o cinema estava mais bem qualificado para falar do mundo moderno, do que até mesmo a literatura e a filosofia. De quebra, Godard citava Bergson, sem escrever seu nome...

Além do mais, ele é tão “realista” quanto Bazin, “Godard é tão furiosamente realista como Bazin – para Godard a força de um filme está na sua captura do real¹⁵⁶”, mas uma distinção é necessária: “o real não se apresenta simplesmente para nós [como parece ser o caso para Bazin] ele é agarrado pela específica articulação do filme¹⁵⁷”, afirma Godard.

Em 1959, escreveu uma crítica de *Man of the west*, um filme de Anthony Mann, que é quase uma definição do que será sua própria obra, que estava por iniciar-se (os longas-metragens, pelo menos):

Ele o reinventa [o cinema]. Eu digo reinventar; dito de outra maneira: mostrar ao mesmo tempo que demonstrar, inovar ao mesmo tempo que copiar, criticar ao mesmo tempo que criar. Em resumo, *O homem do oeste* é um curso ao mesmo tempo que um discurso, ou a beleza das paisagens ao mesmo tempo que a explicação dessa beleza, o mistério das armas de fogo ao mesmo tempo que o segredo desse mistério, a arte ao mesmo tempo que a teoria da arte [...] *O homem do oeste* é uma admirável lição de cinema, e do cinema moderno¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Ibidem, 104. “Les donnés immédiates de la conscience, Alfred Hitchcock, une fois de plus, prouve que le cinéma, mieux que la philosophie et le roman, est aujourd’hui capable de les montrer.”

¹⁵⁶ MACCABE. *Godard, a portrait of the artist at seventy*, p. 78. “Godard is as fiercely realist as Bazin – for Godard the strength of film is in its capturing of the real.”

¹⁵⁷ Ibidem, p. 78. “The real does not simply present itself to us, is grasped by the specific articulation of the film.”

¹⁵⁸ GODARD. *Jean-Luc Godard para Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 164. “*Il le réinvente*. Je dis bien réinventer, autrement dit: montrer en même temps que démontrer, innover en même temps que copier, critiquer en même temps que créer; bref, **L’homme de l’ouest** est un cours en même temps que qu’un discours, ou la beauté des paysages en même temps que l’explication de cette beauté, le mystère des armes à feu en même temps que le secret de ce mystère, l’art en même temps que la théorie de l’art [...] *L’Homme de l’ouest* est un admirable leçon de cinéma, et de cinéma moderne.”

Tendo escrito este ensaio no mesmo ano em que realizaria *Acossado* (1959), Godard parece estar já teorizando sobre sua obra: ele também inovou ao mesmo tempo em que copiou, fez crítica, nos seus próprios filmes, enquanto os criava. Algo notável neste período é a quantidade de vezes em que Rimbaud aparece nos seus textos, em várias circunstâncias, e escrevendo sobre os mais variados filmes e diretores. Isto, é claro, aponta para alguém que estará presente em sua obra o tempo todo, mas que se tornará mais visível ainda em *Pierrot le fou*:

A arte de Kenji Mizoguchi consiste em provar que ao mesmo tempo “a verdadeira vida está em outro lugar” e que portanto ela está lá, na sua estranha e radiante beleza¹⁵⁹. É preciso ter visto *Les Rendez vous du Diable*¹⁶⁰ como é preciso ter lido *Une saison en enfer* [...] absurdo e belo foi o silêncio de Rimbaud¹⁶¹. Eu me tornei um outro¹⁶²... Chamando seu filme de *Moi un noir* Jean Rouch, que é um branco, como Rimbaud, declara, ele também, que *eu é um outro*¹⁶³, mas esperando colocar os pingos nos i de não sei qual poema de Rimbaud¹⁶⁴.

Numa entrevista que deu ao *Cahiers du Cinéma*, quando já havia realizado quatro longas-metragens, em 1962, Godard fala novamente das relações claras que para ele existem entre o escrever crítica, fazer cinema, e escrever literatura, o que mostra que sempre houve uma coerência notável entre sua obra e seu projeto:

Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Hoje, me considero ainda como um crítico e, num sentido, sou até mais que antes. Em lugar de fazer uma crítica, faço um filme. [...] Me considero como um ensaísta, faço ensaios em forma de romance ou romances em forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo,

¹⁵⁹ Ibidem, p. 124. “L’art de Kenji Mizoguchi est de prouver à la fois que “la vraie vie est ailleurs” et que’elle est pourtant là, dans son étrange et radieuse beauté.”

¹⁶⁰ Um filme do cineasta francês Haroun Tazieff.

¹⁶¹ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 173. “Il faut avoir vu *Les rendez-vous du diable* comme il faut avoir lu *Une saison en enfer* [...] absurde et beau fut le silence de Rimbaud.”

¹⁶² Ibidem, p. 179. “*Je est devenue un autre.*”

¹⁶³ Ibidem, p. 178. “...en appelant son film *Moi, un noir* Jean Rouch qui est un Blanc tout comme Rimbaud, déclare, lui aussi que *Je est un autre.*”

¹⁶⁴ Ibidem, p. 259. “mais en attendant de mettre les points sur les i de je ne sais quel poème de Rimbaud...” Esta frase está no texto “*Pierrot mon ami*”, que escreveu para o *Cahiers du Cinéma*, número 171.

em lugar de escrevê-los. [...] Para mim, a continuidade é muito grande entre todas as formas de se exprimir¹⁶⁵.

Esta continuidade entre projeto e obra godardiana fica ainda mais clara se comparamos duas afirmações suas em momentos diferentes. Na entrevista de 1962, ele havia dito que “se sabemos antecipadamente tudo que vamos fazer, não vale a pena fazê-lo. Se um espetáculo está todo escrito, para quê filmá-lo? Para quê serve o cinema, se ele vem depois da literatura?”¹⁶⁶. Numa outra, de 1967, sempre nos *Cahiers*, após haver filmado e lançado *La Chinoise*, ele afirma que “se é para trabalhar no papel, porque fazer filmes?”¹⁶⁷ Pois, finalmente, para Jean-Luc Godard, a literatura, a mais amada e desejada das atividades, que ele quis praticar, só é possível se ela está inscrita no cinema, e se ela acontece ao mesmo tempo em que o filme, no filme, e é finalmente concretizada na filmagem. Em outras palavras, se a literatura for escrita com a câmera.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 215. “En tant que critique, je me considérais déjà comme un cinéaste. Aujourd’hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu’avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film [...] Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme des romans ou des romans en forme d’essais: simplement, je les filme au lieu de les écrire. [...] Pour moi, la continuité est très grande entre toutes les façons de s’exprimer.”

¹⁶⁶ Ibidem, p. 225. “Si on sait d’avance tout ce que l’on va faire, ce n’est plus la peine de le faire. Si un spectacle est tout écrit, à quoi sert de le filmer? A quoi sert le cinéma, s’il vient après la littérature?”

¹⁶⁷ Ibidem, p. 310. “si c’est pour travailler sur du papier, pourquoi faire des films?”

Capítulo 2

Le mépris

O que perdura porém, fundam-no os poetas.

Friedrich Hölderlin¹⁶⁸

O cinema tem sua origem, em parte, na arte do contador de histórias (...) e, em parte, na literatura popular do século dezanove (romance de aventuras, romance gótico, romance policial, romance de amor, romance social), no qual as séries sucessivas de imagens têm uma relação com a maneira de escrever.

Italo Calvino¹⁶⁹

Assim, o poeta deve resistir à aspiração dos deuses que desaparecem e que o atraem para eles, em seu desaparecimento (notadamente o Cristo); deve resistir à pura e simples subsistência na terra, aquela que os poetas não fundam; [...] vivendo puramente a separação, sendo a vida pura da própria separação, pois esse lugar vazio e puro que distingue esferas, é aí que está o *sagrado*, a intimidade da dilaceração que é o sagrado.

Maurice Blanchot¹⁷⁰

¹⁶⁸ Tradução de Manuel BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, p. 448. Uma outra tradução desse poema é a de José Paulo Paes, em HOLDERLIN. *Poemas*, p. 131. “O que fica, porém, é o que os poetas fundam.”

¹⁶⁹ CALVINO. *The literature machine*, pp. 74-75. “The cinema is derived partly from the storyteller’s art (...) and partly from the popular literature of the nineteenth century (adventure story, Gothic novel, detective story, love story, romantic novel, social novel), in which the series of successive images has a bearing on the way of writing.”

¹⁷⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 275.

I. Considerações iniciais

O desprezo (*Le mépris*), sexto longa-metragem de Jean-Luc Godard, realizado em 1963, é a adaptação de um romance de Alberto Moravia, *Il disprezzo*, publicado na década anterior, em 1955. Esta não é a primeira adaptação que realiza o diretor francês; no seu filme imediatamente anterior, *Tempo de Guerra*¹⁷¹, ele já havia transposto para o cinema uma peça de teatro de um escritor italiano¹⁷². *Viver a vida*, realizado em 1962, dificilmente podia ser considerado uma adaptação, mas aqui ele utilizava livremente o livro de Marcel Sacotte, *Où en est la prostitution?*, uma espécie de reportagem sobre a prostituição, em Paris. Com *O desprezo* ele enfrentava, pela primeira vez, a transposição de um romance para o cinema¹⁷³.

O romance de Moravia tem como tema a adaptação para o cinema de um dos maiores (e um dos primeiros) clássicos da literatura ocidental, o poema épico *Odisséia*, de Homero. No romance, um produtor, um diretor e um roteirista discutem todo o tempo que tipo de adaptação eles fariam do épico grego: “fiel”, “espetacular” ou “psicanalítica”? Tínhamos, portanto, com Moravia, um romance sobre um roteiro, quer dizer, sobre uma adaptação. No filme de Godard, esta situação muda de uma maneira importante e significativa: os mesmos personagens (mas com nacionalidades, circunstâncias e características diferentes, como iremos ver) discutem como escrever novas seqüências para um filme já em parte realizado. Durante *O desprezo* vemos não somente a exibição de planos já filmados, como também a filmagem de outros tantos. O que

¹⁷¹ *Les carabiniers*, realizado no mesmo ano de *O desprezo*, 1963.

¹⁷² O autor é Benjamino Joppolo, e o título original, *I carabinieri*. O roteiro cinematográfico (e, portanto, a adaptação) desse filme é de Jean Gruault, Jean-Luc Godard e de um dos seus mestres, Roberto Rossellini.

¹⁷³ É interessante chamar a atenção para o fato de que na década de 50 Godard havia feito repetidas referências, elogiosas, a Moravia nos seus textos críticos para o *Cahiers du Cinéma*. Ver, a esse propósito, o capítulo 1 desta tese.

temos aqui é, principalmente, um filme sobre uma filmagem. Primeira e fundamental adaptação (e tradução intersemiótica) de uma situação (e de um tema) de uma obra para outra.

Na *Odisséia*, todos os personagens e comunidades visitadas por Odisseu falam o grego. No romance de Moravia, todos falam o italiano (e todos eles são italianos, também, exceto um deles), embora o diretor seja alemão. Em *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, quatro línguas são usadas: o francês, o inglês, o alemão e, eventualmente, o italiano (o roteirista e sua mulher são franceses; o produtor é americano; o diretor é alemão; a secretária e tradutora, italiana; como no romance, a ação se passa na Itália). A tradução apresenta-se, dessa maneira, como um problema e até mesmo como um tema; e aparece até mesmo uma personagem (Francesca Vanini¹⁷⁴, que é italiana), que não existe no romance, cuja função é exatamente a de resolver esse problema: ela é a tradutora de todos e a secretária do produtor.

A tradução é realmente um tema para o filme, um problema para seus personagens, mas também, e claramente, o princípio organizador dessa obra de Godard. Primeiramente, a tradução da *Odisséia* para as línguas ocidentais: várias vezes, por exemplo, ouvimos o diretor alemão falar em Odisseus e ser traduzido como Ulisses (o nome latino do personagem); ou então, o roteirista falando de Minerva (mais uma vez, o nome latino), quando se trata da deusa Atena. O Canto XXVI (Inferno) de *A divina comédia*¹⁷⁵, citado no filme por Fritz Lang, apresenta um problema mais complexo. Esse canto, escrito originalmente em italiano, é citado pelo diretor em alemão, num primeiro momento, já numa tradução, portanto; Francesca o traduz para o francês, a fim de que Paul (o roteirista) compreenda o que Lang está dizendo; na continuação, o próprio Lang termina a citação em francês: *A divina comédia* é citada na tradução alemã, e depois na tradução

¹⁷⁴ Certamente uma referência à Vanina Vanini, personagem da novela homônima de STENDHAL. *Chroniques italiennes*, 1977. Além do mais, referência ao filme homônimo de Roberto Rossellini, *Vanina Vanini*, baseado na novela de Stendhal. Em dois momentos de *Le mépris*, vemos cartazes desse filme pregados na parede.

¹⁷⁵ ALIGHIERI. *A divina comédia*. Tradução: Cristiano Martins, pp. 258-259. No original, ALIGHIERI. *La divina commedia*, p.108.

francesa, pelo mesmo personagem, um alemão. Paul, logo em seguida, recita os últimos versos desse canto, em francês, como que respondendo ao diretor. Italiano (implícito), alemão, francês. Fica faltando somente a tradução para o inglês (para a melhor compreensão do produtor americano). Será que estamos num reino etéreo demais (a poesia de Dante) para a compreensão de um negociante como Jeremiah Prokosch, o produtor? Parece que essa tradução é satisfatória, pois ninguém a corrige. Assim como um poema de Hölderlin, “La vocation du Poète”¹⁷⁶, recitado por Lang e traduzido por Francesca Vanini. Um poema de Bertolt Brecht (um alemão, portanto) “Hollywood”¹⁷⁷, ao contrário, é recitado por Lang (um alemão, também), em francês: mesmo podendo contar com a tradutora, Lang sente necessidade de usar uma outra língua. O diretor fala alemão, inglês e francês, fluentemente, e é mostrado procurando aprender o italiano: ele é o único a fazer isso. O produtor americano, ao contrário, é um típico e arrogante monoglota, e faz exceção somente quando dirige algumas palavras a Camille, quando quer impressioná-la, e uma ou duas palavras em italiano; no resto do tempo, dirige-se às pessoas, ou dá suas ordens, ou expressa suas raivas, sempre em inglês, imediatamente traduzido por Francesca Vanini. Paul e Camille fazem tentativas ocasionais e malsucedidas de falar alguma coisa em inglês, em benefício do produtor; com Lang, eles conversam em francês, que responde a eles em francês.

Quanto a Francesca Vanini, algumas de suas traduções são no mínimo curiosas (numa delas, ela antecipa o que o produtor vai dizer, por exemplo¹⁷⁸); outras, são incompletas, resumidas e/ou inexatas. Quando o produtor – que no filme supostamente acabou de vender o

¹⁷⁶ O título deste poema de Hölderlin, no filme, aparece somente em francês. Ver GODARD. *Le mépris*, 1992 (roteiro), p. 27. Todas as referências ao roteiro contidas neste capítulo reenviarão, sem exceção, a essa edição do roteiro completo. Nos casos em que descobrir uma discordância entre o roteiro e o filme, assinalarei essas discordâncias.

¹⁷⁷ BRECHT. *Poemas e canções*, 131.

¹⁷⁸ Quando, no início do filme, ela diz, no meio da tradução de uma fala do produtor: “toutes les émotions humaines” (“todas as emoções humanas”), o que seria, supostamente, a tradução de “all the kinds of real human beings” (“todos os tipos de verdadeiros seres humanos”), e que é uma fala do produtor, anterior à sua, Prokosch afirma, logo em seguida: “all the real human emotions” (“todas as verdadeiras emoções humanas”). Mesmo aqui, falta uma palavra (“verdadeiras”) na tradução antecipada de Francesca Vanini. GODARD. *Le mépris*, p. 17.

estúdio onde eles estão, a Cinecittà, para que lá se estabeleça, segundo ele, um supermercado – diz “This is my last kingdom!¹⁷⁹”, ela traduz por “c’est la fin du cinéma¹⁸⁰”: o que é claramente um problema individual, do produtor, (ter que vender uma propriedade sua), passa a ser “o fim do cinema” para Francesca. Num outro momento, perto do final do filme, ela nega a sua função de tradutora, e faz algumas afirmações sem que ninguém tenha dito nada (na verdade, ela parece estar interpretando/traduzindo alguns gestos e monossílabos de Jeremiah Prokosch. Mas ela claramente faz muito mais que isso). Traduções incorretas que algumas vezes podem se transformar em interpretações criativas?

Inúmeras traduções no filme (de poemas, de nomes e de diálogos), adaptações várias: a da *Odisséia* para o cinema, discutida infundavelmente no filme e no romance; a do romance de Moravia para o filme de Godard; mais importante ainda, adaptações de situações, personagens e definições estruturais das três obras, discutidas *ad nauseam*: será que poderíamos falar que a tradução e a adaptação são procedimentos estruturais e estruturantes do filme, além de serem temas, também?

II. A adaptação como tradução intersemiótica

Desde que começou o fenômeno da adaptação de textos literários para o cinema, vários foram os termos e conceitos utilizados para melhor caracterizar e explicar essa atividade: como escreveu Robert Stam “realmente, a teoria da adaptação tem disponível toda uma constelação de *topoi* – tradução, leitura, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração e significação

¹⁷⁹ “Este é meu último reino!”. GODARD. *Le mépris*, p. 17. A análise deste filme foi feita a partir de uma cópia em vídeo de um DVD de “Contempt”, The Criterion Collection, USA, 2002, original em francês, com legendas em inglês. Consultei, também, um DVD de “Le mépris”, Canal + International/Iberia Films Société Nouvelle de Cinématographie, 1991, original em francês. A não ser que indicado de outra maneira, quando falar do filme, estarei citando a cópia da Criterion Collection.

¹⁸⁰ “É o fim do cinema”. GODARD. *Le mépris*, p. 17.

– cada um deles jogando luz numa dimensão diferente da adaptação¹⁸¹”. Caberia completar: e não somente esses *topoi*, mas inúmeros outros, pois, como iremos ver, essas duas palavras (conceitos) se identificam de uma tal maneira (adaptação, tradução) que, em termos práticos, falar de um, pode ser falar do outro. No mínimo, explicar um é compreender o outro, e isso nos dois sentidos: o que explica a tradução pode servir para esclarecer a adaptação; o que define essa última muito possivelmente pode ser empregado para a melhor compreensão da primeira.

Tendo isso sempre em vista, a própria tradução foi muitas vezes comparada à leitura e interpretação. De fato: um texto admite as mais variadas explicações, compreensões e principalmente interpretações; ao mesmo tempo, usa os mais diferentes procedimentos formais. Ao fazer uma tradução, estaríamos escolhendo algumas interpretações em vez de outras, alguns procedimentos, em vez de outros. Nesse caso, a tradução de uma obra passaria a ser claramente uma das leituras possíveis dessa mesma obra. Pois, como afirmou Stam, no mesmo artigo, “... qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras...”¹⁸²” Por esse mesmo raciocínio, a tradução poderia ser considerada uma crítica da obra original: acentua-se na versão produzida o que o tradutor encontrou de mais valioso na obra primitiva: a tradução, neste caso, seria um comentário mais empenhado e mais substanciado.

Quem escreveu sobre a tradução como crítica foi o romancista Valéry Larbaud, o grande teórico da tradução e um refinado tradutor, ele próprio; basta dizer que ele foi um dos responsáveis pela primeira tradução de “Ulisses” (James Joyce) para o francês. Num livro que dedicou ao estudo dessa atividade intelectual, afirmou que

...com uma melhor e mais sábia economia presidindo os prazeres de nosso espírito, descobrimos certos meios de desfrutar melhor os ‘objetos de beleza’, e

¹⁸¹ Ver artigo de Robert Stam, “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation”, no livro NAREMORE. *Film adaptation*, p 62. “In fact, adaptation theory has available a whole constellation of tropes – translation, reading, dialogization, cannibalization, transmutation, transfiguration, and signifying – each of which sheds light on a different dimension of adaptation.”

¹⁸² *Ibidem*, pp. 62/63. “(...) any text can generate an infinity of readings (...).”

um desses meios, no que se refere às obras literárias escritas em língua estrangeira, é a tradução, que talvez não passe, no fundo, de uma forma da crítica: a mais humilde, a mais tímida, mas também a mais fácil e mais agradável de praticar¹⁸³.

A tradução como desfrute e aprendizado, mas também como uma maneira de valorizar e divulgar em outra língua determinadas obras-primas e, portanto, tradução como crítica, também: aqui, Larbaud acrescentava mais alguns *topoi* à teoria da tradução. Tradução como crítica: segundo Robert Stam, Roland Barthes, ao provocativamente nivelar “as hierarquias entre crítica literária e literatura, tende, por analogia, a resgatar a adaptação fílmica como forma de crítica ou ‘leitura’ do romance (...)”¹⁸⁴. Se a adaptação pode ser crítica, ou leitura, Stam parece estar afirmando, mais facilmente ainda podemos dizer a mesma coisa da tradução...

Num outro trecho, Larbaud acrescenta mais um conceito para caracterizar este trabalho: apropriação.

Pois traduzir uma obra que nos agradou é penetrar nela mais profundamente do que o podemos fazer pela simples leitura, é possuí-la mais completamente, de certa forma, é apropriar-nos dela. Ora, é a isso que tendemos sempre, plagiários que somos todos, na origem¹⁸⁵.

De fato, uma obra que passa para outro idioma, é possuída e apropriada por outra linguagem, por um outro sistema semiótico. Detalhe importante: ao falar em plágio, Larbaud chama a atenção para o aprendizado que a tradução proporciona, e nos faz lembrar que em outras épocas – diferentemente da ideologia vigente entre as vanguardas do século vinte, que valorizaram quase que exclusivamente o novo e a invenção – imitar os grandes autores foi a maneira que todos os artistas em potencial empregaram para aprender e desenvolver seu ofício.

¹⁸³ LARBAUD. *Sob a invocação de São Jerônimo*, p. 72.

¹⁸⁴ Ver em NAREMORE. *Film adaptation*, p 58. “(...) hierarchy between literary criticism and literature tends, by analogy, to rescue the film adaptation as a form of criticism or “reading” of the novel (...)”

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 71. Tradução como plágio: já em 1946 (data em que seu livro foi lançado) Larbaud inovava e como que pressentia o quanto esse conceito adquiriria foros de nobreza em tempos posteriores. Para uma discussão do plágio como conceito forte e importante na criação literária, ver o capítulo 3 desta tese.

Ao passar um texto de um código para outro, de uma língua para outra, o tradutor necessariamente produz uma obra nova, pois, dialeticamente, escrever um texto exatamente igual ao original, com as mesmíssimas nuances e detalhes, é praticamente (e teoricamente) impossível, ou seja, diferentes línguas têm recursos, vocabulário e expressões diferentes; o que é fácil dizer numa língua, é difícil numa outra e muitas vezes impossível, se se quer dizer exatamente a mesma coisa. George Steiner, discorrendo sobre a concepção que tinha Alexander von Humboldt das diferentes línguas, escreveu: “Humboldt está convencido de que diferentes línguas produzem diferentes intensidades de resposta à vida; ele está certo de que diferentes línguas penetram diferentes profundidades¹⁸⁶”.

Falando da adaptação, Stam escreveu algo que poderia ser dito da tradução: “devido à mudança de mídia, uma adaptação é automaticamente diferente e original¹⁸⁷”. Ao mudar de código, estaríamos produzindo o novo, necessariamente. Era isso que, entre outras coisas, Haroldo de Campos queria dizer, quando falou da “especificidade da tradução como inscrição da diferença no mesmo¹⁸⁸”. Avançando um pouco (ou muito, como era seu feitio) mais, Campos afirmava que “toda tradução criativa é já também um caso deliberado de *mistranslation* usurpadora¹⁸⁹”. Traduzir de uma maneira criativa – o que em último caso significaria usar dos procedimentos (ou seus equivalentes) que estão no original – seria então fazer, propositalmente, uma “tradução incorreta”: na verdade, já poderíamos falar de uma adaptação, de transformar algo em outra coisa, que, ironicamente, ao mesmo tempo, seria o mesmo. Na verdade, Haroldo de Campos, o teórico da tradução/transcrição, sempre afirmou, com todas as letras, que traduzir é criar algo novo noutra idioma, e cita Paul Valéry, para comprovar sua tese: “escrever o que quer

¹⁸⁶ “Humboldt is convinced that different tongues provide very different intensities of response to life; he is certain that different languages penetrate to different depths.” STEINER. *After Babel*, p. 83.

¹⁸⁷ NAREMORE. *Film adaptation*, p 55. “(...) an adaptation is automatically different and original due to the change of medium.”

¹⁸⁸ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 208.

¹⁸⁹ Op. Cit.

que seja (...) é um trabalho de tradução comparável exatamente ao que opera a transmutação de um texto de uma língua numa outra¹⁹⁰”. Se escrever pode ser considerado um trabalho de tradução, traduzir pode ser o outro nome da escritura. Resumindo, como escreveu magnificamente George Steiner, “(...) a existência de arte e literatura (...) depende de um ato de tradução interna, interminável ainda que muitas vezes, inconsciente. Não é um exagero dizer que nós possuímos civilização porque aprendemos a traduzir (...)”¹⁹¹. Realmente: a tradução é um ato eminentemente civilizatório e civilizado. Transportar uma obra de uma língua para outra enriquece a língua hospedeira de inúmeras maneiras; passar uma obra de um código para outro, transforma o código receptor simplesmente num instrumento com maiores recursos. Mais uma vez, poderíamos perfeitamente estar definindo a tradução como adaptação.

Como vimos através dessa brevíssima discussão, a tradução pode ser definida segundo vários modelos, tropos ou sistemas: interpretação, leitura, compreensão¹⁹², transporte, divulgação, desfrute, imitação, plágio, aprendizado, apropriação, crítica, transcrição; e, invertendo a colocação de Robert Stam, citada anteriormente, poderíamos completar dizendo que a tradução poderia ser, ainda, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, significação, e até mesmo adaptação. Sem dúvida nenhuma, pode ser dito que a tradução de um texto de uma língua para outra engloba procedimentos na língua de chegada que já existiam na língua de partida, assim como envolve processos de modificação e aproximação, enriquecendo todos os dois

¹⁹⁰ Citado em CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 208. “*écrire quoi que ce soi (...) est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d’un texte d’une langue dans une autre.*”

¹⁹¹ STEINER. *After Babel*, pp. 30-31. “(...) the existence of art and literature (...) depend on a never-ending, though very often unconscious, act of internal translation. It is no overstatement to say that we possess civilization because we have learnt to translate (...).”

¹⁹² O primeiro capítulo do livro de George Steiner sobre a tradução, *After Babel*, tem um título sugestivo: “compreensão como tradução” (Understanding as translation). Nesta parte do livro ele se estende sobre a compreensão (tradução) diacrônica, dentro de uma mesma língua. Mas é claro que podemos transportar esse conceito para a tradução entre línguas diferentes.

sistemas no processo. Uma tradução enriquece a língua hospedeira e, muitas vezes, dá uma nova interpretação à obra original e a esclarece.

Como deve ter ficado claro desde o início, o inverso também é verdadeiro, como gradualmente evidenciou-se para quem estudava tanto a tradução quanto a adaptação: a adaptação pode ser encarada como uma tradução intersemiótica. Estudando as duas atividades, Thaïs Flores Nogueira Diniz escreveu que na adaptação,

(...) todo o processo era visto como uma tradução – uma tradução intersemiótica – na medida em que visava transmitir uma mensagem/história/idéia [eu acrescentaria, procedimentos formais, também], concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sógnico – o cinema¹⁹³.

Várias definições de tradução apontam irresistivelmente para esta aproximação com a adaptação. Escrevendo sobre o tema, Júlio Plaza cita Jakobson, e diz o seguinte:

A primeira referência (explícita) à Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. [...] A Tradução Intersemiótica, ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar¹⁹⁴.

O *Aurélio* lembra que a palavra, em português, vem do latim *traductione*, que quer dizer “ato de conduzir além, transferir” e que pode ser definida como “converter uma linguagem em outra¹⁹⁵”: ora, a adaptação é exatamente um conduzir além, transferir e converter uma linguagem, ou transpor uma

mídia unicamente verbal como o romance, que “tem somente palavras para jogar com”, para uma mídia multimeios como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas) mas também com performance teatral, música, efeitos sonoros e imagem fotográfica em movimento¹⁹⁶,

¹⁹³ DINIZ. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, p. 14.

¹⁹⁴ PLAZA. *Tradução Intersemiótica*, no prefácio “Ao Leitor”, sem número de página.

¹⁹⁵ FERREIRA. *Novo Aurélio*, p. 1982, vocábulo “tradução”.

¹⁹⁶ Ver texto de Robert Stam, em NAREMORE. *Film adaptation*, p. 56. “...uniquely verbal medium such as the novel, which “has only words to play with”, to a multitrack medium such as film, which can play not only with

como escreveu Robert Stam. A adaptação como tradução fica mais clara ainda com a definição do *Oxford Dictionary*, que fala em “expressar o sentido de uma palavra ou texto em outra linguagem (...) ou em outra forma de representação (traduzir a emoção em música, ou o discurso numa linguagem de signos)¹⁹⁷”. Na adaptação, realmente, algo é passado de uma para outra forma de representação.

Por tudo isso, é possível, mais uma vez, inverter os termos e dizer que a adaptação pode ser entendida, também, através de vários conceitos, *topoi*, ou sistemas: primeiramente, e mais importante, ela pode ser vista como uma tradução intersemiótica, já que se muda de um sistema de signos para outro. Mas não seria exagerado dizer que quase todos os conceitos que associamos à prática tradutória valeriam para definir a adaptação. Acredito ser perfeitamente compreensível, por exemplo, ver a adaptação como uma maneira de desfrutar uma obra, mas em outro registro semiótico; como uma das leituras possíveis, interpretações ou compreensões de um determinado texto; como uma linguagem (a do cinema) aprendendo, apreendendo e se apropriando de alguns recursos de uma outra linguagem (a da literatura) e se enriquecendo nesse processo; como o prazer e a maneira de recriar, em outro registro, e em outra linguagem, uma obra muito amada; como diálogo entre linguagens; como transformação do mesmo em outra coisa, sem deixar, dialeticamente, de ser o mesmo; e assim sucessivamente.

words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images...”

¹⁹⁷ ALLEN (ed.) *The Oxford Dictionary of Current English*, p. 801. “(...) express the sense of word or text in another language (...), or in another form of representation (translates emotion into music, speech into sign language)”. Vocábulo “translate”.

III. Adaptação: da literatura ao cinema

Nos seus trabalhos, Robert Stam, James Naremore¹⁹⁸ e Brian McFarlane¹⁹⁹ concluíram, persuasivamente, que a adaptação é um fenômeno generalizado. Adapta-se de todos sistemas semióticos para outros sistemas semióticos: da literatura para o cinema, mas também do cinema para a literatura; da televisão, histórias em quadrinhos e da mitologia, para o cinema; da literatura, cinema e poesia para o teatro, e para a música (ópera); da mitologia, narrações de viagens, narrações bíblicas, épicos literários, para o romance, e assim sucessivamente: segundo Stam, o romance começa canibalizando todos esses gêneros:

O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções cortesãs, literatura de viagem, alegoria, livros de adivinhações e brincadeiras – numa nova forma narrativa, repetidamente saqueando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como os romances poéticos, romances dramáticos, romances cinemáticos e romances jornalísticos²⁰⁰.

Nessa passagem, Stam chega até mesmo a equacionar o romance e o filme como “canibalizadores consistentes” de diversos gêneros e mídias²⁰¹. A diferença é que o cinema levou esse processo – poderíamos dizer, de deglutição – ao paroxismo²⁰². Mas ele simplesmente acentuou e radicalizou um processo que o romance começara. Estendendo uma frase feliz de Stam, quando nos referimos a quase qualquer obra da literatura ou do cinema, podemos falar de um intertexto infinitamente permutável, que alimenta e é alimentado infinitamente²⁰³.

¹⁹⁸ Na introdução ao livro *Film adaptation*, que editou, ele discutiu com rigor muitas das questões que ainda precisam ser discutidas quanto ao tema adaptação. Reunião de artigos sobre o tema, é lá que se encontra o seminal ensaio de Robert Stam, inúmeras vezes citado neste capítulo de minha tese.

¹⁹⁹ No seu livro *Novel to filme*, na primeira parte, ele discorre teoricamente o tema da adaptação. Na segunda parte, faz um estudo de cinco filmes, adaptações cinematográficas de alguns romances: *The Scarlet Letter* (1926), *Random Harvest* (1942), *Great Expectations* (1946), *Daisy Miller* (1974), *Cape Fear* (1991).

²⁰⁰ Ver em NAREMORE. *Film adaptation*, p. 61. “The novel began by orchestrating a polyphonic diversity of materials – courtly fictions, travel literature, allegory, and jestbooks – into a new narrative form, repeatedly plundering or annexing neighboring arts, creating novel hybrids such as poetic novels, dramatic novels, cinematic novels, and journalistic novels.”

²⁰¹ *Ibidem*, p. 61. “Both novel and film have consistently cannibalized other genres and media.”

²⁰² *Ibidem*, p. 61. “...the cinema carries this cannibalization to its paroxysm.”

²⁰³ *Ibidem*, p. 57. “The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext...” Para uma discussão do conceito de intertexto e correlatos, ver capítulo 3 desta tese.

Quando se adapta de uma linguagem para outra, portanto, é possível pensar que essas linguagens tenham algumas características em comum, que podem ser mais facilmente aproximadas; e que talvez elas tenham algumas outras características nas quais elas se distinguem uma da outra, mas que de alguma maneira podem ser transfiguradas, transcriadas ou transmutadas na linguagem receptora. O que aproxima e o que distingue a linguagem literária da linguagem cinematográfica?

Como escreveu Italo Calvino, respondendo a algumas perguntas da revista *Cahiers du Cinéma*, muito provavelmente a linguagem cinematográfica tem, entre seus antepassados, a arte dos contadores de história e os romances populares do século dezanove, sendo que estes três tipos de narrativa (resumindo, cinema, mitologia, e romance popular) têm em comum a precedência da imagem em relação à “maneira de escrever”. Escreveu ele que

Para achar os elementos comuns a uma série de palavras escritas (como o romance) e uma série de fotogramas em movimento (como o cinema) precisamos examinar esse fluxo de palavras ou fotogramas e isolar a urdidura particular de imagens narrativas que – mesmo antes da literatura e o romance existirem – era próprio da tradição oral (mito, fábula, conto folclórico, canção épica, lendas dos santos e dos mártires, contos eróticos, etc). O cinema tem sua origem, em parte, na arte do contador de histórias (...) e, em parte, na literatura popular do século dezanove (romance de aventuras, romance gótico, romance policial, romance de amor, romance social), no qual as séries sucessivas de imagens têm uma relação com a maneira de escrever²⁰⁴.

No momento, retenhamos a ligação (relação), preciosa, que estabelece Calvino entre imagens narrativas, a tradição oral e a literatura popular. Não é por outra razão que Brian McFarlane, tentando distinguir o que pode e o que não pode ser transferido de uma linguagem

²⁰⁴ CALVINO. *The literature machine*, pp. 74-75. “To find the elements common to a series of written words (such as a novel) and a series of moving photograms (such as film) we must examine this flow of words or photograms and isolate the particular chain of narrative images that – even before literature and novel came into existence – was proper to the oral tradition (myth, fable, folk tale, epic song, legends of saints and martyrs, bawdy tales, etc.). The cinema is derived partly from the storyteller’s art [...] and partly from the popular literature of the nineteenth century (adventure story, Gothic novel, detective story, love story, romantic novel, social novel), in which the series of successive images has a bearing on the way of writing.”

para outra, afirmou que é “aquilo que pode ser transferido de uma mídia para outra (essencialmente, narrativa)...²⁰⁵”

Mas é somente a narrativa que pode ser adaptada? Estudando essas relações entre literatura e cinema, McFarlane relaciona as conclusões a que chegaram dois estudiosos, Alain Spiegel²⁰⁶ e Keith Cohen²⁰⁷, e que têm extrema relevância para o que estamos analisando. Dizem esses autores que alguns escritores que apareceram, significativamente, no final do século dezenove e início do século vinte – quando o cinema estava sendo inventado e começava sua trajetória – tais como Gustave Flaubert, Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf tinham em comum algo muito importante:

... essa ênfase na descrição das superfícies e no comportamento de objetos e figuras tira alguma importância da voz narrativa do autor e dessa maneira nós aprendemos a ler a ostensivamente não mediada linguagem visual do romance do fim do século dezenove, de uma maneira que antecipa a experiência do cinema, que necessariamente apresenta estas superfícies físicas²⁰⁸.

Em outras palavras, esses romancistas mudam o paradigma do romance exatamente quando o cinema estava aparecendo, e tendem a “*mostrar* como os eventos se desenvolvem dramaticamente em vez de *contá-los*”²⁰⁹: influência do cinema sobre a literatura, da literatura sobre o cinema, ou uma armação do *zeitgeist*, do espírito (ou gênio) da época, que vai ressoar primeiro na literatura, e depois no cinema, ou talvez, nos dois, mais ou menos no mesmo tempo?

McFarlane acrescenta que Henry James e Conrad vão

²⁰⁵ McFARLANE. *Novel to film*, p. vii. “...that which can be transferred from one medium to another (essentially, narrative)...”

²⁰⁶ No livro *Fiction and the camera eye*.

²⁰⁷ No livro *Film and fiction*.

²⁰⁸ McFARLANE. *Novel to film*, p. 5. “...this stress on the physical surfaces and behaviours of objects and figures is to de-emphasize the author’s personal narrating voice so that we learn to read ostensibly unmediated visual languages of the later nineteenth-century novel in a way that anticipates the viewer’s experience of film which necessarily presents those physical surfaces.”

²⁰⁹ COHEN. *Film and Fiction*, p. 5, citado em McFARLANE, *Novel to film*, p. 5. “*Showing* how the events unfold dramatically rather than *recounting* them.”

... antecipar o cinema na sua capacidade de “decompor” uma cena, alterando o ponto de vista para focar mais detidamente nos vários aspectos de um objeto, tratando de explorar o campo visual através de sua fragmentação, em vez de apresentá-lo cenograficamente ...²¹⁰.

Seria interessante chamar a atenção para esse procedimento (fragmentação do espaço) descrito por McFarlane, como sendo a maneira nova de James e Conrad mostrarem um cenário: ele coincide com a estética do cinema mais moderno (posterior, diríamos, a *Cidadão Kane*, 1942, de Orson Welles). O cinema clássico, por exemplo, tendia a mostrar o cenário todo, no início de uma sequência, um pouco como os romancistas do século dezoito e início do século dezenove, para somente depois, no prosseguimento da cena e da sequência, mostrar detalhes do cenário (e fragmentá-lo, portanto). Já Alfred Hitchcock, um cineasta decididamente moderno, vai dizer a Truffaut que “muitos cineastas são conscientes do palco do estúdio todo e da atmosfera da filmagem, quando eles deviam ter somente um pensamento na cabeça: *o que aparecerá na tela*²¹¹”. Na mesma entrevista, ele diz que “é sempre a questão de escolher o enquadramento da imagem em função das finalidades dramáticas e da emoção, e não simplesmente com a intenção de mostrar o cenário²¹²”: Hitchcock estava se referindo a uma sequência que havia filmado, de um prisioneiro entrando numa delegacia, toda ela filmada com planos mais próximos do prisioneiro, sem fazer um plano mais geral, que mostrasse a delegacia toda. “O plano geral poderá ser útil num momento dramático, por que gastá-lo?”²¹³. Nas duas afirmações, Hitchcock está chamando a atenção exatamente para o detalhe, para o fragmento, o elemento emocional

²¹⁰ Ibidem, p. 5. “...anticipate the cinema in their capacity for ‘decomposing’ a scene, for altering point of view so as to focus more sharply on various aspects of an object, for exploring a visual field by fragmenting it rather than by presenting it scenographically...”

²¹¹ TRUFFAUT. *Le cinéma selon Hitchcock*, p. 202. “...beaucoup de cinéastes sont conscients du plateau entier et de l’atmosphère du tournage, alors qu’ils ne devraient avoir qu’une seule pensée en tête: ce qui apparaîtra sur l’écran.” Grifo meu.

²¹² Ibidem, p. 164. “C’est toujours la question de choisir la taille des images en fonction des buts dramatiques et de l’émotion, et non pas simplement dans le dessein de montrer le décor.”

²¹³ TRUFFAUT. *Le cinéma selon Hitchcock*, p. 164. “Le plan général pourra être très utile dans un moment dramatique, pourquoi le gaspiller?”

importante no filme, naquele momento, o que vai ser filmado e, portanto mostrado. Como se vê, não se pode falar em “influências” imediatas de uma arte na outra (como aliás argumenta César Guimarães; ver abaixo).

Como escreveram Stam, Naremore e McFarlane, a grande mudança da narratividade do romance no final do século dezenove vai dar mais ou menos a mesma ênfase na apresentação do que está sendo observado, do observador, e do que este pensa e faz, a partir do que ele vê: o que se procura, neste tipo de romance, é **mostrar** certas relações, determinadas pelo olhar e pelo sempre mutante ponto de vista; aqui, o escritor evitaria se interpor com a escritura entre o mostrado e o leitor, o que dificultaria mais a adaptação. O olhar²¹⁴ e os muitos pontos de vista, e a relação desses detalhes com a narração: isso é profundamente cinematográfico, mas ao que parece, não era menos literário, o que facilitou, e muito, a apropriação desses processos pelo cinema, se apropriação houve. Mais uma vez: precedência de uma linguagem sobre a outra, ou a manifestação do *zeitgeist* nessas duas linguagens, cinema e literatura? Provavelmente, todas essas coisas ao mesmo tempo: os estudiosos vão falar, sim, da influência da linguagem literária no cinema, mas vão dizer também que

... a ficção modernista e o cinema de arte internacional influenciaram fortemente um ao outro – como pode ser visto na trilogia *USA*, que John Dos Passos começou pouco depois de encontrar Eisenstein e de ler as teorias soviéticas da montagem. Eventualmente, o cinema foi teorizado como a “maneira de ver” dominante no mundo moderno e como a condição que a maioria das artes visuais e literárias aspiravam. O crítico cultural Arnold Hauser certa vez colocou toda a arte do século vinte, incluindo algumas coisas, como a pintura cubista e *The Waste land*, sob a rubrica de “a era do filme”. Num livro influente escrito em 1950, o crítico francês Claude-Edmonde Magny propôs que o período entre as duas guerras mundiais foi a “era do romance americano”, e que os escritores americanos mais importantes, especialmente Hemingway e Faulkner, foram guiados por uma estética do cinema. Mais recentemente, os críticos americanos Alan Spiegel e Keith Cohen escreveram livros argumentando que a literatura

²¹⁴ Nicholas Ray, na década de cinquenta, vai dizer que a câmera detecta a “melodia do olhar”. Ver em TRUCHAUD. *Nicholas Ray*, p. 52.

modernista como um todo – especialmente os escritos de Flaubert, Proust, Joyce, Conrad e Woolf – é fundamentalmente “cinemática” na sua forma²¹⁵.

César Guimarães, num livro de 1997, *Imagens da memória, entre o legível e o visível*²¹⁶ ao que tudo indica, concorda com algumas dessas colocações, mas as qualifica. Num primeiro momento, ele escreve que

Se nos seus primeiros tempos o cinema encontrou na literatura um certo modelo narrativo que lhe permitiu contar histórias através de imagens, mais tarde a poesia e a ficção, impulsionadas inicialmente pela agitação das vanguardas modernistas, assimilaram, por meio da analogia, procedimentos e temas característicos do cinema²¹⁷.

Para logo em seguida, afirmar: “esse circuito de mão dupla, aparentemente correto, possuí, entretanto, alguns pressupostos que devem ser criticados²¹⁸”. Partindo para essa crítica, ele mostra, convincentemente, que o primeiro cinema (que vai até 1915) vai ser mais determinado pelos espetáculos de circo, os números de feira, o *music hall*, o *vaudeville* americano, do que propriamente pela narratividade do romance. Essa influência da literatura na narração cinematográfica começa com Griffith, por volta de 1915. É por isso que Guimarães concluiu que

é preciso, pois, relativizar a coincidência temporal das determinações que colocaram o cinema e a literatura em contato. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, o cinema dos primeiros tempos não foi influenciado pela literatura que lhe era contemporânea, assim como, já na década de 20, alguns romances, embora já sofrendo os efeitos do regime das imagens-movimento, não

²¹⁵ NAREMORE. *Film adaptation*, p. 5. “...modernist fiction and the international art cinema strongly influenced one another – as can be seen in John Dos Passos’s USA trilogy, which Dos Passos began shortly after meeting Eisenstein and reading the Soviet theories of montage. Eventually the cinema was theorized as the dominant “way of seeing” in the modern world and as a condition toward which most of the visual and literary arts aspired. Cultural critic Arnold Hauser once placed the whole of twentieth-century art, including such things as Cubist paintings and poems like *The waste land*, under the evocative rubric of “the film age.” In an influential book written in the 1950s, French critic Claude-Edmonde Magny proposed that the period between the two world wars had been “the age of the American novel” and that leading American writers, especially Hemingway and Faulkner, had been guided by a “film aesthetic”. More recently, American critics Alan Spiegel and Keith Cohen have each written books arguing that modernist literature as whole – especially the writings of Flaubert, Proust, James, Conrad, Joyce, and Woolf – is fundamentally “cinematic” in its form.”

²¹⁶ Portanto anterior ao livro de Naremore, que é de 2000.

²¹⁷ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 108.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 108

se restringiram a incorporar, passivamente, os procedimentos dos filmes que lhe eram contemporâneos. Será preciso, pois, introduzir a noção de descontinuidade temporal entre as determinações e, em seguida, graduar a sua força, afastando a noção demasiado genérica de “influência”²¹⁹.

Segundo César Guimarães, portanto, mesmo levando em conta a “descontinuidade temporal” dessas “determinações”, poder-se-ia falar, já na década de 20, de romances que estariam “sofrendo os efeitos do regime das imagens-movimento” (não passivamente, ele acrescenta). Essa transferência de procedimentos que, como ele afirma, é criativa, não-passiva, poderia incluir a literatura de Faulkner e Hemingway, por exemplo, que publicaram suas primeiras obras exatamente na década de 20, no país onde o cinema mais se desenvolveu e mais determinou os hábitos e a visão das pessoas?

IV. Adaptação do romance *O desprezo*

Como foi, na prática, a adaptação de *O desprezo*, de Moravia, para *Le mépris*, de Godard? À parte a nova personagem que Godard cria – Francesca Vanini, secretária do produtor e tradutora de quase todos (ainda que ela traduza mais o produtor do que os outros e quase nenhuma das ironias do diretor para o produtor) – os outros personagens são os mesmos do romance: o roteirista Ricardo Molteni (que tem a tarefa de adaptar a *Odisséia* para o cinema), sua mulher (Emilia), o produtor (Battista), e o diretor (Rheingold). Eles são os mesmos, e são outros, no filme. Primeiramente, suas nacionalidades: no livro, todos os personagens são italianos, exceto o diretor, que é alemão²²⁰. No filme, isso muda: o roteirista e sua mulher são franceses; o produtor, americano; somente o diretor é alemão, como no filme. Essa mudança de

²¹⁹ Ibidem, p. 120.

²²⁰ Em 1954 foi produzido um *Ulysses*, dirigido por Mario Camerini, com Kirk Douglas e Silvana Mangano, produção italiana e internacional, filmado na Itália. Esse filme teria sido um projeto de Pabst, diretor alemão. Moravia teve a idéia de escrever um romance sobre uma adaptação da *Odisséia* provavelmente a partir desse filme (seu livro é de 1954). Não é impossível que ele tenha sido chamado, em algum ponto do projeto, para escrever a adaptação (mas não conheço evidência disso).

nacionalidades (mais as *personae* dos atores que encarnam esses personagens; discutirei isso abaixo) dá outra dimensão ao filme, diferente daquele descrito por Moravia: ao realizá-lo, mudando a nacionalidade dos personagens, em 1963, Godard estava comentando as muitas e várias co-produções que haviam sido feitas entre Estados Unidos e Europa, nas décadas de 50 e 60, mais especificamente entre produtores americanos e italianos, geralmente com temas bíblicos ou da antiguidade clássica, as características dessas super-produções, problemas e eventuais vantagens. Alguns dos diretores de eleição dos *Cahiers du Cinéma* (por exemplo, Nicholas Ray, Anthony Mann e King Vidor) haviam, recentemente, realizado obras nessas condições. O próprio *Le mépris* era uma co-produção americana (Joseph E. Levine), italiana (Carlo Ponti) e francesa (Georges de Beauregard). Já sobre esse aspecto, o filme de Jean-Luc Godard era auto-referencial, na verdade, uma obra sobre as suas próprias condições de produção.

Quase todos os personagens mudam, também, consideravelmente. Mesmo o diretor sendo alemão, no filme também (assim como no romance), sua dimensão é absolutamente outra. No romance, Ricardo Molteni (que é o narrador, em primeira pessoa) escreve sobre o diretor que iria dirigir a *Odisséia*:

Rheingold era um realizador alemão, que no seu país, no tempo do cinema pré-nazi, dirigira alguns filmes do gênero “Kolossal” os quais, então tinham obtido um notável sucesso. Rheingold não era certamente da classe dum Pabst ou dum Lang, mas era um realizador de valor que não tinha espírito comercial e cujas ambições, embora talvez discutíveis, eram sempre honestas²²¹.

Além de não ser “da classe (...) dum Lang”, Rheingold é visto pelo roteirista como algo obtuso. E é na relação que se estabelece entre Odisseus, que demora em retornar, Penélope que o espera e procura manter os pretendentes à distância, e a posição desses mesmos pretendentes, que vão se definir as diferenças entre o roteirista e o diretor. No livro de Moravia, Rheingold, tem

²²¹ MORAVIA. *O desprezo*, p. 80.

uma concepção (interpretação?) muito particular sobre o que se passa entre Odisseu e Penélope a propósito dos pretendentes. Diz ele num dos diálogos que tem com Ricardo Molteni, o roteirista:

os pretendentes estavam enamorados de Penélope até antes da guerra de Tróia... e, enamorados como estavam cobriam-na de presentes, segundo o uso grego...Penélope, mulher altiva, austera, à antiga, queria recusar estas ofertas, queria, sobretudo, que o marido expulsasse os pretendentes...mas Ulisses, por qualquer motivo [...] não quer desgostar os pretendentes ...Como homem sensato, ele não atribui grande importância à corte dos rivais, porque sabe que a mulher é fiel; e não faz maior caso das dádivas, que talvez no fundo não lhe desagradem completamente... [...] Ulisses não aconselha verdadeiramente Penélope a ceder aos desejos dos pretendentes, mas somente a não os desgostar porque lhe parece que não vale a pena... [...] Penélope, finalmente, segue o conselho do marido...mas ao mesmo tempo concebe por ele um profundo desprezo... sente que já não o ama e diz-lhe...[...] Ulisses esforça-se por reparar a sua falta, por reconquistar a mulher, mas em vão... a sua vida em Ítaca torna-se um inferno. Por fim, desesperado, aproveita o ensejo da guerra de Tróia para sair de casa...Depois de sete anos a guerra acaba e Ulisses volta ao mar para regressar a Ítaca...mas sabe que em casa o espera uma mulher que já não o ama, que o despreza mesmo... e por isso, inconscientemente, aproveita todos os pretextos para retardar esse regresso, tão ingrato e temido... Reconhece, todavia, por fim, que precisa de voltar... [...] Assim Penélope reencontrou Ulisses, e depois de lhe ter demonstrado sua fidelidade, faz-lhe compreender que esta não lhe fora inspirada pelo amor, mas unicamente pela sua dignidade... Ela voltará a amar o seu esposo somente com uma condição: que ele mate os pretendentes...[...] desta vez decide-se [...] Matou portanto os rivais... Então, e só então, Penélope deixa de o desprezar e ama-o de novo...²²²

Nesse longo diálogo, ao dizer que os pretendentes já “estavam enamorados de Penélope” antes da guerra de Tróia, que Odisseu a aconselha “a não os desgostar”, que ela passa a desprezá-lo, e só então Odisseu, na sua volta, mata os pretendentes, Rheingold pretende estar fazendo uma interpretação “psicanalítica”. Qual poderia ter sido a passagem, na *Odisséia* que poderia ter inspirado (remotamente) essa fantasia do diretor alemão? Quase certamente a celebrada cena, no canto XVIII, na qual Penélope concebe a idéia, “incutida” por Atena, de aparecer aos pretendentes e de alguma maneira agradar-lhes, plano que ela executa:

Então, Atena, a deusa de olhos brilhantes, incutiu no espírito de Penélope, filha de Icário, a mais cordata das mulheres, a idéia de se mostrar aos olhos dos pretendentes para lhes alegrar o coração e para ser honrada por seu marido e filho, mais do que já era. [...] Então, Atena, a deusa dos olhos brilhantes,

²²² Ibidem, pp. 173-174. Ênfase minha.

obedecendo a outro plano, infundiu doce sono na filha de Icário [...] entrementes, a excelsa deusa a ornamentava com dons imortais, para que os Aqueus a contemplassem arrebatados [...]²²³

Mais a frente, neste mesmo canto, ela dirá aos pretendentes:

não vem longe a noite, em que eu, desditada, a quem Zeus privou de sua felicidade, terei de suportar um casamento odioso. Mas uma dor cruel me punge o coração e o espírito: os pretendentes não mais respeitam hoje os costumes antigos. Os que pretendem uma mulher nobre, filha de varão opulento, e entre si são rivais, levam à noiva bois e gordas ovelhas, que lhe permitam dar bom tratamento a convivas que lhe sejam caros; brindam-na com valiosas dádivas; mas não devoram impunemente os bens de outrem.²²⁴

Mudando o foco, o narrador descreve a reação de Odisseu, que está no aposento, disfarçado de mendigo:

...o ilustre Ulisses, modelo de paciência, alegrou-se ao vê-la solicitar presentes e lisonjear o coração dos pretendentes com meigas palavras, enquanto seu espírito premeditava outros planos²²⁵.

Aqui, Odisseu está na véspera do dia em que massacrará os pretendentes. Por isso, fica satisfeito que Penélope lisonjeie “o coração dos pretendentes com meigas palavras”, pois “o seu espírito premeditava outros planos”: a matança dos pretendentes. É quando Antino e outros pretendentes prometem presentes, mandam buscá-los e entregam-nos a Penélope. A narrativa de Homero é clara, nesta passagem, como em outras, aliás. Quanto à idéia de agradar aos pretendentes, ela é “incutida” pela deusa Atena. Em nenhum momento, portanto, Odisseu aconselha-a a ser agradável aos pretendentes, mesmo porque ele não fala com ela, antes do seu discurso. Mesmo depois, quando a encontra e tem uma longa conversa com ela, no canto XIX, ele não tem nenhum conselho deste tipo para dar a Penélope.

Se lembrarmos que, na verdade, Odisseu está naquele aposento em que acontece essa cena, mas incógnito (como mendigo), mais clara fica a mudança e a diferença que o diretor

²²³ HOMERO. *Odisséia*, p. 168.

²²⁴ Ibidem, p. 169.

²²⁵ Ibidem, p. 169.

estabelece entre o que ele quer fazer, e a obra de Homero. Atualmente, comentadores da *Odisséia*, debatem se Penélope chega a saber (consciente ou inconscientemente) que o mendigo é seu marido; se bem que este detalhe esteja aberto à interpretação, um que definitivamente não está é que Odisseu tenha lhe dado a idéia de agradar os pretendentes, muito menos antes da guerra de Tróia. Esta passagem não existe na narrativa escrita por Homero. Rheingold não faz uma interpretação “psicanalítica” da *Odisséia*: usando parte da narrativa homérica, ele inventa outra narrativa, e interpreta, isso sim, a narrativa que colocou no lugar daquela. Um diretor pode mudar o que quiser, numa adaptação, evidentemente; mas, dependendo das mudanças, sua “leitura”, (ou interpretação) da obra será pertinente ou não, esclarecedora da obra adaptada ou não; e terá uma validade própria (ou não), independente da obra adaptada. A obra que Rheingold pretende realizar não tem relação com a narrativa homérica, tal como a conhecemos, pelo menos nesse aspecto central.

O roteirista, Ricardo Molteni, que escuta a longa exposição de Rheingold, discorda da sua “interpretação” e diz a ele que “você se afasta demasiado da *Odisséia*²²⁶.” Por que Molteni simplesmente não argumenta que a narrativa homérica desmente a história de que os pretendentes já estavam em Ítaca antes da guerra de Tróia, que Odisseu aconselha a Penélope a agradar os pretendentes, e que esta o despreza? Embora não aceitando o que diz o diretor alemão, ele dá à posição dele o status de “interpretação”, e interpretação psicanalítica, o que ela claramente não é: trata-se simplesmente de uma outra narrativa, diferente da homérica. É bem provável que esta invenção de Rheingold tenha outra explicação: Moravia, o romancista, precisava dessa “interpretação”, para fazer um paralelo entre Ricardo/Emilia/Battista (Emilia parece desconfiar que Ricardo quer jogá-la nos braços do produtor, Battista, o patrão de seu marido) e Odisseu/Penélope/prendentes: dessa maneira, ele teria na “narrativa” inventada por Rheingold,

²²⁶ MORAVIA. *O desprezo*, p. 176.

para a *Odisséia*, um comentário, um espelho exato e metafórico da situação triangular no seu romance. A obra a ser adaptada explicaria o drama vivido por seus personagens, estaria comentando constantemente o que acontecesse no seu romance, seria como que um ponto de referência²²⁷. Segundo essa hipótese, não é na *Odisséia* de Homero que devemos ver o motivo dessa “interpretação”, mas nas necessidades narrativas e metafóricas do romance de Moravia.

Ricardo não aceita a “interpretação” de Rheingold, a maior parte do tempo: ele é a favor de um filme sobre a *Odisséia* mais fiel ao original:

... a beleza da *Odisséia* reside justamente nesta crença na realidade tal qual ela é, tal qual objectivamente se apresenta... nesta forma, em suma, que não se deixa nem analisar, nem fragmentar, que é aquilo que é: ou pegar ou largar... Noutros termos [...] o mundo de Homero é um mundo real. Homero pertencia a uma civilização que se desenvolvera de acordo e não em oposição com a natureza; por isso ele acreditava na realidade do mundo sensível e via-o realmente como o representou...²²⁸

V. O filme, o romance e a *Odisséia*

Jean-Luc Godard, em *Le mépris*, faz da personagem do diretor, que no romance “não era [...] da classe de um Lang”, o próprio Fritz Lang, que, portanto, interpreta a si mesmo, um diretor com uma longa e importante carreira no cinema, por qualquer critério. Além de ser o personagem – que ele é, ao mesmo tempo o Fritz Lang real, não podemos duvidar, pois os personagens discutem com ele vários filmes de sua longa carreira (*M, O vampiro de Dusseldorf* (1931), *O*

²²⁷ *Le mépris* usa a *Odisséia* para comentar a situação de Paul, Camille e Prokosch. Diálogo entre o casal: Paul: “... eu defendo a teoria de Prokosch.” Camille: “Qual teoria?” Paul: “Que a *Odisséia* é a história de um homem que ama sua mulher, e ela não o ama.” GODARD. *Le mépris*, p. 69. Paul: “... moi je défends la théorie de Prokosch. Camille: Quelle théorie? Paul: Que l’*Odyssee* est l’histoire d’un homme qui aime sa femme et elle ne l’aime pas.” Na verdade, a teoria de Prokosch é que Penélope foi infiel (“I think Penelope was unfaithful.” GODARD. *Le mépris*, p.24). Ao dizer que a *Odisséia* é a história de um homem que ama sua mulher e que essa não o ama, Paul está, entre outras coisas, projetando seus medos e sua vivência; ao dizer que Penélope foi infiel, Prokosch está projetando seus desejos, entre outras coisas.

²²⁸ *Ibidem*, pp. 138-139.

diabo feito mulher (1952), por exemplo); que ele é um personagem, podemos deduzir pelo fato dele nunca ter realizado uma adaptação da *Odisséia*, nem nunca ter pensado nesse projeto – que fala praticamente todas as línguas usadas no filme, ele parece encarnar a cultura clássica européia, da qual ele cita alguns autores. E que não tem absolutamente a posição da sua contraparte no romance; sua posição quanto à *Odisséia* é aquela do roteirista, no livro de Moravia. Na verdade, Fritz Lang repete quase palavra por palavra as posições que são do roteirista Ricardo Molteni, em certos momentos do filme. Ainda na fita de Godard, quem “interpreta” que Penélope foi infiel (e não somente convencida a “agradar” os pretendentes) é o produtor americano (Jeremiah Prokosch). Aqui, temos claramente uma projeção: ele deseja a mulher do roteirista (que no filme se chama Paul Javal), Camille. Paul Javal, durante parte do filme, aceita a interpretação do produtor (provavelmente por conveniência de um “empregado”; provavelmente porque desconfia da sua mulher); mas ele, ao contrário do diretor alemão, no romance, não chega a inventar a narrativa do conselho de Odisseu a Penélope, de agradar os pretendentes, antes da partida dele para a Guerra de Tróia. Paul Javal, que inicialmente concorda com a idéia do produtor, também não emprega a narrativa inventada por Rheingold, no romance. Embora pareça que Godard somente inverteu (mudando, portanto) as posições dos personagens quanto às estratégias de como adaptar o clássico homérico, na verdade ele muda sutilmente essas mesmas posições: existe uma diferença entre aconselhar a “agradar” os pretendentes, mas continuar fiel (teoria de Rheingold, no romance), infidelidade (Prokosch, no filme) e mesmo não amar o marido (Paul, no filme). Aqui, já temos a inscrição da diferença no mesmo.

No livro, portanto, temos um roteirista, que é a consciência do drama (é ele inclusive que escreve tudo na primeira pessoa, certamente justificando seu ponto de vista), e que está em luta contra a posição do diretor e do produtor (que quer um filme “espetacular”, com gigantes, monstros, e muita ação, ainda que a palavra que ele usa seja “poético”). No filme, sua

consciência, é o personagem do diretor, Fritz Lang, em luta contra o produtor, que acha que Penélope foi infiel, e o roteirista, que o apóia. Inversão quase que exata da situação básica no romance, que no filme está mais próxima daquela que defendia (e havia defendido) Jean-Luc Godard e seus companheiros do *Cahiers du Cinema*: cinema de autor (o diretor), contra o cinema dos produtores e até mesmo dos roteiristas (a luta da sua geração contra “a qualidade francesa”²²⁹).

Portanto, pode-se dizer que, à parte o fato de Ricardo Molteni ter sido contratado para escrever o roteiro de uma adaptação da *Odisséia*, não existe nenhum paralelo possível entre a situação básica dos personagens no romance e na epopéia homérica. Ou então, somente uma: o produtor Battista, que procura seduzir Emilia; ele, sim, pode ser comparado a um pretendente.

E quanto às relações que as duas obras (romance e filme) têm com a *Odisséia*? Muitas coisas quanto aos personagens, lugares, estruturas temporais, época da ação, seqüências dos acontecimentos contados, suas circunstâncias e os episódios que vivem em *O desprezo* (livro e filme) são bastante diferentes dos seus equivalentes: personagens, circunstâncias e episódios que definem e caracterizam essencialmente a *Odisséia*. O casal que existe em cada uma destas obras não tem mais de vinte anos de casamento, como Odisseu e Penélope: na verdade, muito menos (no romance, seu casamento já dura dois anos; no filme, não fica claro); não existe um intervalo (ou mesmo intervalos) longo(s) de separação entre eles: ao contrário, estão quase sempre juntos, nas duas obras. Os casais não têm filhos, nem mesmo simbólicos, como no *Ulisses* de James Joyce (um outro romance que se baseia no esquema da obra homérica). Paul e Ricardo (ele é italiano, e nunca saiu do seu país) não ficam longe do que consideram pátria e, portanto, não sentem sua ausência como uma falta; desta maneira, não se pode falar de nenhum retorno ou de

²²⁹ Ver capítulo 1 dessa tese. Ver também, a propósito da significação da mudança de foco do livro para o filme (esse último defendendo o cinema de autor, enquanto o livro encampa praticamente o ponto de vista dos roteiristas) as considerações do crítico Robert Stam, na cópia do filme colocada no mercado pela Criterion Collection.

aventuras que possam constituir a narrativa. Paul Javal é um francês morando em Roma (também Camille, sua mulher): mesmo assim o tema do regresso, da falta da pátria ou do lar não consta em nenhum episódio ou diálogo dos personagens. Todos os personagens do livro de Moravia (exceto o diretor, alemão; este parece estar na Itália somente o tempo necessário para realizar o filme) são italianos vivendo na Itália.

Quase nenhum episódio do clássico homérico é recriado nas duas obras. Circe, Calipso, ou Nausica nunca poderiam acontecer na vida dos personagens masculinos, tão obcecados eles estão por suas mulheres (poderia ser argumentado que a secretária que Ricardo Molteni beija, e a secretária que Paul Javal casualmente bolina, ambos atos presenciados por suas mulheres, poderiam ser Nausica, Circe ou Calipso por exemplo. A falta de qualquer outra característica definidora deixa esta eventualidade somente como probabilidade).

Todo mundo fala grego na *Odisséia*; no romance de Moravia, italiano, mesmo o diretor alemão. Já no filme de Godard, quatro são as línguas faladas pelos personagens: alemão, inglês, italiano e francês. Somente este detalhe já define bem o mundo retratado na fita de Godard: incompreensão, incomunicabilidade, ausência quase total do compartilhamento do básico no mundo moderno, um mundo bem diferente do de Homero, onde diferentes comunidades, governadas por diferentes chefes, compartilhavam o mesmo maravilhamento pela mesma língua, pelas mesmas façanhas, e são partes da mesma cultura: as relações pessoais, sociais e culturais se definem, ao contrário, nas duas obras modernas, pela separação, alienação, desconexão. Dialeticamente, da mesma maneira, ao contrário de Odisseu e Penélope, que ficam separados vinte anos, nas duas obras modernas, os casais não se separam, praticamente. Na verdade, pode-se dizer que existe uma dependência mútua e uma presença neurótica dos dois casais, a todo momento, quase a cada minuto, numa fricção constante, uma obsessão nada saudável, que não é proximidade, mas, mais uma vez, separação real. Na verdade, na segunda parte do filme, quando

Paul e Camille estão no seu apartamento (ainda vazio de móveis, por ser uma compra relativamente recente), a encenação é tipicamente antonioniana²³⁰: espaços vazios, uma distância enorme, que separa o casal concretamente, em cada plano, tudo isso realçado pelo formato cinemascopo (retangular) do filme.

Quanto ao mundo de Homero, ao contrário, a aventura e a separação ainda eram possíveis, uma necessidade de estado (fazer a guerra contra os troianos, por exemplo) podia separar os casais que, além do mais, não viviam debaixo de um modelo de convivência sufocante. Isto terminava por fazer os personagens terem uma vida com mais experiências, crescerem na ausência do outro, terem tempo para sentirem a falta e a necessidade do outro. Desta maneira, essa diferença entre as três obras termina por ser uma diferença entre universos radicalmente estranhos: a antiguidade clássica e o mundo moderno. Aliás, as duas obras, tanto o romance, como o filme, usam praticamente a mesma frase, ditas por personagens diferentes. É o diretor alemão, Rheingold, que diz ao roteirista, Molteni: “Você aspira a um mundo semelhante ao de Homero... Você quereria que existisse... mas não existe, infelizmente²³¹”.

No fim do filme, quando Paul afirma que Lang está certo, e diz a Prokosch que “ou fazemos *Odisséia* de Homero, ou não a fazemos!²³²” esse último diz “não” com um gesto, mas é Francesca, sua secretária, que argumenta: “você aspira a um mundo parecido com o de Homero, você gostaria que ele existisse, mas infelizmente, ele não existe²³³”. Francesca faz esse discurso,

²³⁰ A terceira parte do filme – que se passa em Capri, e subentende uma viagem a partir de Roma, onde todos estão – poderia ser vista, de uma certa maneira, como de inspiração rosselliniana : no fim da segunda parte, todos os personagens vão a um cinema para ver o “show” de uma atriz, para o papel de Nausica. Quando saem, o filme anunciado no letreiro de fora do cinema é *Viaggio in Italia* (*Viagem à Itália*, 1953). Já a segunda parte, parece ter um recorte nitidamente antonioniano: o quadro vazio, a incomunicabilidade, o desentendimento, tanto podem ser vistos no desenvolvimento dramático, como nos cenários modernos do filme e no uso que Godard faz deles (a estátua de mulher, por exemplo).

²³¹ MORAVIA. *O desprezo*, p. 194.

²³² GODARD. *Le mépris*, p. 78. “Ou on fait l’*Odyssee* d’Homère ou on ne la fait pas!”

²³³ *Ibidem*, p. 78. “vous aspirez à un monde pareil à celui d’Homère, vous voudriez qu’il existe, mais malheureusement ça n’existe pas.”

mas parece que ela está usando um argumento de Prokosch, o produtor (isso no filme): no romance, essa é uma fala do diretor.

VI. Lang e sua adaptação de Homero

Situação de base semelhante (roteirista, sua mulher, produtor, diretor que discutem uma possível adaptação da *Odisséia*) e mesmo alguns discursos de personagens adaptados tal e qual, no filme: num primeiro momento, parece que *Il disprezzo* seria praticamente a mesma obra que *Le mépris*. Tão logo afirmamos isso, nos damos conta das diferenças do que parece o mesmo, isto é, da tradução intersemiótica: a nacionalidade dos personagens; as posições que adotam quanto ao tipo de adaptação que querem fazer da *Odisséia*; e o fato, de grande importância, que no filme não se fala de uma hipótese de “interpretação” da *Odisséia*: a de que os pretendentes estavam em Ítaca antes da partida de Ulisses, e que este teria aconselhado a Penélope a não “desgostar” os pretendentes: em *Le mépris*, a hipótese de interpretação é que Penélope foi infiel (ou que não ama o marido); não se discute “quando”; e essa hipótese é do produtor (até quase o final, apoiado pelo roteirista, mas com uma pequena diferença, como se viu). Mas aparecem outras diferenças: a secretária do produtor, que não existe no romance de Moravia; e uma diferença no tempo da narração, que é radical. No romance, o trabalho do roteirista com o produtor, e as situações em que Emília, sua mulher, começa a desconfiar que ele deseja que ela se entregue ao produtor, duram alguns meses, ou algumas semanas; no filme, toda a ação se passa em dois dias. Concentração do tempo e do espaço: a ação, no filme, se passa na Cinecitá (estúdio), casa de Prokosch em Roma (primeira parte), apartamento de Paul e Camille (segunda parte, com uma ocasional e pequena ida a um cinema nesta segunda parte) e Capri (terceira parte); não existe, no romance, o que chamei de concentração temporal (da ação), nem mesmo de espaço.

A “inscrição da diferença no mesmo” (conforme a fórmula de Haroldo de Campos para a tradução, algo extensivo à adaptação, como vimos) continua em outras instâncias, na relação romance-filme. No romance de Moravia, existem apenas as discussões que precedem a escritura do roteiro; nem uma linha deste chega a ser escrita, ao que tudo indica. Na fita de Godard, um filme já está sendo feito, por Fritz Lang; o produtor, Jeremy Prokosch, insatisfeito, quer acrescentar algumas cenas, mudar o roteiro e, portanto, o filme. Qual é a concepção exata de Lang quanto à adaptação que está fazendo? O que podemos nós, espectadores da obra de Godard, depreender do que Lang estaria fazendo no seu filme, através das poucas evidências que temos?

Embora Lang queira fazer um filme o mais próximo possível de Homero – ele diz, num diálogo que “acho idiota transformar o personagem de Ulisses. Ele não é um neurótico moderno, ele era um homem simples, astucioso e ousado²³⁴” – o filme que ele está fazendo, a julgar por dois detalhes, não segue exatamente a epopéia grega original. O último plano que Lang filma, no fim de *O desprezo*, é uma situação que não existe na *Odisséia*, “o primeiro olhar de Ulisses quando ele revê sua pátria”, principalmente como é encenado: de um ponto no mar (de um navio ou ilha), ele vê Ítaca (parece que esta é a idéia do plano). Ora, quando Odisseu chega em Ítaca, trazido pelos féaces, ele está dormindo; quando acorda, não reconhece sua pátria: “...o ilustre Ulisses despertou do sono, em sua terra natal, sem que todavia a reconhecesse. [...] Mas chorava pela pátria, arrastando-se ao longo da praia do rumoroso mar²³⁵”. Ele simplesmente não está acordado para testemunhar sua própria chegada ao seu reino.

Numa outra passagem, parece que a Penélope do filme de Lang testemunha a matança dos pretendentes: ela vê Odisseu lançar uma flecha que atravessa a garganta de um deles. Descrição de Homero: “Ulisses disparou e a flecha feriu Antino na garganta, e a ponta se lhe cravou no

²³⁴ GODARD. *Le mépris*, p. 72. “Moi, je trouve idiot de transformer le personnage d’Ulysse. Ce n’est pas un névrosé moderne, c’était un homme simple, astucieux et hardi.”

²³⁵ HOMERO. *Odisséia*, p. 123.

delicado pescoço²³⁶”. Detalhe: enquanto ocorre a matança dos pretendentes, Penélope está dormindo, na *Odisséia* homérica. Duas modificações importantes, mas como escreveu o ensaísta inglês Robin Wood, falando de uma outra adaptação “o diretor tem o direito de usar o que quiser do romance, seja de Mickey Spillane ou Tolstoy, e fazer dele o que lhe interessar²³⁷”: é exatamente o que Lang faz na ficção que é seu filme, e do qual só temos alguns poucos detalhes e algumas intenções.

Quanto às intenções, logo no início do filme de Godard, quando o diretor, o roteirista e o produtor estão vendo o copião, alguns dos planos já rodados da fita, Fritz Lang comenta: “Aqui temos a luta dos indivíduos contra as circunstâncias, o eterno problema dos velhos gregos. [...] É a luta contra os deuses, a luta de Prometeu e Ulisses²³⁸”. Aqui, muito claramente, Lang aproxima Odisseu de Prometeu; esse último se rebelou contra os deuses, roubando o fogo para dá-lo aos homens, e padece um suplício eterno, imposto por esses mesmos deuses.

Rigorosamente falando, este não é o Odisseu de Homero. Embora perseguido por Posídon, ele é amado por Palas Atena. Nestor, no canto III da *Odisséia*, dirá a Telêmaco:

Oxalá Atena de olhos brilhantes te dispensasse o mesmo amor e desvelo que concedeu ao glorioso Ulisses, no país dos troianos, onde nós, os Aqueus, sofríamos privações. Pois nunca vi que os deuses amassem alguém de modo tão manifesto, como Palas Atena o protegia²³⁹.

O próprio Zeus, influenciado por Atena, o protege. Seria preciso reconhecer, também, que ele é bastante piedoso, obedecendo sempre a todos os rituais e oferecendo todas as libações, sacrifícios e hecatombes que são necessárias para propiciar os deuses. Numa de suas aventuras,

²³⁶ Ibidem, p. 197.

²³⁷ WOOD. *The wings of the dove*, p. 8. “The film-maker has every right to take what s/he wants from a novel (be it Mickey Spillane or Tolstoy) and make of it whatever suits her or his interests.”

²³⁸ GODARD. *Le mépris*, p. 21. “Here it’s the fight of individuals against circumstances, the eternal problem of the old Greeks. It’s the fight against the gods, the fight of Prometheus and Ulysses.” Nessa passagem, o roteiro está em desacordo com o que ouvimos no filme, no que se refere a uma palavra: Fritz Lang diz *eternal*, o roteiro registra *total*. Registre o que ouvi no filme, nessa instância.

²³⁹ HOMERO. *Odisséia*, p. 31.

ele obedece às injunções dos deuses, e sai ileso; todos os seus companheiros de viagem, que ainda estão com ele, não obedecem ao aviso dos deuses, comem do gado do sol, e morrem todos. Nisto ele representa adequadamente os gregos antigos. O filho de Nestor, Pisítrato, reconhecendo a necessária relação, para os gregos, entre os homens e os deuses, dirá ao filho de Odisseu, Telêmaco, que “todos os homens têm necessidade dos deuses²⁴⁰”; nos momentos em que teve necessidade de ajuda, Atena sempre aparecia para ajudar Odisseu. Ele luta realmente contra um deus, Posídon, mas é amado por outros, e favorecido por praticamente todos eles.

No livro de Moravia, *Rheingold* – como pensa e discorre Ricardo Molteni – teria uma concepção psicológica que tornava os deuses “desnecessários”, pois a

psicologia, como é óbvio, exclui manifestamente a fatalidade e as intervenções divinas; no melhor dos casos situa o destino no fundo da alma humana, nos recessos obscuros do subconsciente. Supérfluos, portanto, estes deuses, não espetaculares, nem psicológicos...²⁴¹

Numa discussão anterior, no filme, com o produtor, Fritz Lang havia dito para aquele: “os deuses não criaram o homem, o homem criou os deuses²⁴²”. Os deuses “desnecessários”, para o diretor do romance, criados pelos homens, para o diretor do filme: mais uma pequena “inscrição da diferença no mesmo”. Que ficará mais clara logo em seguida, quando analisarmos uma grande diferença entre o livro e o filme: a presença do poeta Hölderlin, no filme, através da citação de um de seus poemas, por Fritz Lang.

VII. Lang, Hölderlin, Maurice Blanchot e os deuses

Na primeira parte, depois que todos os personagens vêem o copião, e saem da sala de exibição, Fritz Lang continua nessa sala, e recita um poema de Hölderlin, para Francesca, que ele

²⁴⁰ Ibidem, p. 29.

²⁴¹ MORAVIA. *O desprezo*, 96.

²⁴² GODARD. *Le mépris*, p. 23. “the gods have not created men, man has created gods.”

identifica como “A vocação do poeta²⁴³”. Lang escande esse poema em alemão, e é logo traduzido por Francesca para o francês: “Mas, quando é necessário, o homem perde o medo/ Diante de Deus, a simplicidade protege-o/ Não precisa de armas nem de ardis,/ Até a hora que a ausência de Deus vem em sua ajuda²⁴⁴”.

Em seguida, Lang comenta, e Francesca traduz, novamente:

O último verso é muito obscuro. Hölderlin escreveu antes: “enquanto Deus não faltar”. Em seguida, escreveu: “Enquanto Deus permanecer próximo”. Como você pode ver, a redação do último verso contradiz os dois outros, não é mais a presença de Deus, é a ausência de Deus que tranqüiliza o homem. Estranho, mas verdadeiro²⁴⁵.

²⁴³ Ibidem, p. 27. *La vocation du poète*.

²⁴⁴ A tradução desses versos é de Alvaro Cabral, e estão no livro BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 271. A tradução de Francesca está em GODARD. *Le mépris*, p. 27. *Mais l'homme quand il le faut peut demeurer sans peur seul avant Dieu, sa candeur le protège et il n'a pas besoin ni d'armes, ni de ruses, jusqu'à l'heure où l'absence de Dieu vient à son aide*. Blanchot, no último capítulo desse livro, “O itinerário de Hölderlin”, faz alguns comentários bastante esclarecedores sobre o poeta alemão, e o que sua poesia nos diz sobre a relação do homem com os deuses. Nicole Brenez, que fez a transcrição e redigiu a decupagem completa do filme, plano por plano, e que escreveu algumas notas no roteiro, quando Lang escande esse poema, e algumas outras variantes, escreveu o seguinte: “diálogo baseado numa célebre análise de Maurice Blanchot em *O espaço literário* (1955), “O itinerário de Hölderlin”. “Dialogue d'après une célèbre analyse de Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* (1955), *L'itinéraire de Hölderlin*.” Ver GODARD. *Le mépris*, p. 27, nota de pé de página. Mas o último verso, que Francesca traduz, não corresponde ao último verso que está traduzido no livro de Blanchot: lá está “Enquanto o Deus não lhe faltar”. A tradução do quarto verso citada acima, portanto, é minha, e corresponde ao que é dito no filme por Francesca, e publicado no roteiro, também. Tudo indica que Godard usou esta análise de Blanchot sim, mas parece que ele consultou outra(s) fonte(s), pois, como iremos ver, ele emprega uma outra variante desse verso que não está no ensaio de Blanchot. É interessante observar que o quarto verso, na tradução de Francesca, no filme, “jusqu'à l'heure où l'absence de dieu vient à son aide” (“até a hora que a ausência de Deus vem em sua ajuda”) é parecido ao verso que Blanchot dá como variante; mas mesmo aqui, as palavras não são as mesmas: “Jusqu'à ce que le défaut de dieu l'aide” (“até que a ausência de deus o ajude”, tradução de Alvaro Cabral). Da mesma maneira, uma das variantes que Lang usa, e que é traduzida por Francesca como “Tant que Dieu ne fait pas défaut” (“de tal forma que Deus não faz falta”), estão no livro de Blanchot como a versão (traduzida) original do quarto verso: “Aussi longtemps que le dieu me lui fait pas défaut” (“enquanto o Deus não lhe faltar”, tradução de Alvaro Cabral); aqui, também, algumas palavras são diferentes, se comparamos a versão de Blanchot àquela de Francesca. A versão francesa desses versos está em BLANCHOT. *L'espace littéraire*, p. 365. Quanto à uma segunda variante, que Francesca traduz como “Tant que Dieu nous demeure proche”, (“enquanto deus permanece próximo”, tradução do autor) não existe no ensaio de Maurice Blanchot. Diferentes versões, diferentes traduções e, provavelmente, diferentes fontes consultadas: provavelmente, diferentes interpretações, e diferentes leituras. O importante é que todas elas esclarecem, de alguma maneira, o que Hölderlin tem a dizer da relação dos homens com os deuses.

²⁴⁵ GODARD. *Le mépris*, p. 27. “Le dernier vers est très obscur. Hölderlin avait écrit d'abord: “Tant que Dieu ne fait pas défaut”. Et ensuite: “Tant que Dieu nous demeure proche”. (...) Vous voyez, la rédaction du dernier vers contredit les deux autres, ce n'est plus la présence de Dieu, c'est l'absence de Dieu qui rassure l'homme. C'est très étrange, mais vrai.”

Segundo Carpeaux, “Hölderlin, por mais estranho que pareça, acreditava literalmente nos deuses gregos, como se ele mesmo fosse um grego. O seu fatalismo faz parte do credo grego...²⁴⁶”. Comentando outros versos desse poeta, “só crêem no divino/Os que o trazem em si²⁴⁷”, Carpeaux vai dizer que “o último verso exprime, no texto alemão, “die es selber sind”, a perfeita identidade entre o espírito do poeta e o espírito divino²⁴⁸”. Tradutor do grego, (de Píndaro e de Sófocles), tudo indica que ele não somente traduziu para o alemão as palavras destes grandes autores, mas adaptou para a sensibilidade moderna, tornou compreensível para nós, nos nossos termos, o que significavam os deuses para os homens antigos e o que passaram a significar para nós, modernos.

Mais próximo de nós é Maurice Blanchot que vai explicar e explicitar alguns desses poemas de Hölderlin. Para ele, o que Hölderlin afirma em vários dos seus poemas é a ausência dos deuses; e que é isso que nos dá tranquilidade; é o afastamento deles que devemos testemunhar, não a sua presença, demasiadamente próxima; ao desviar-se de nós, os deuses nos são mais fiéis. Para Blanchot, Hölderlin não nega absolutamente os deuses; mas não fala também em fidelidade a eles, ou deles, ou mesmo na presença deles. Ao contrário:

E a tarefa do poeta não se limita mais a essa mediação simplista pela qual lhe era solicitado ficar de pé diante de Deus. É diante da ausência de Deus que ele deve manter-se, é dessa ausência que ele deve constituir-se o guardião, sem perder-se e sem a perder, é a infidelidade divina que ele deve conter, preservar, é “sob a forma de infidelidade onde existe esquecimento de tudo” que ele entra em comunicação com o deus que se desvia. [...] Hoje, o poeta não pode mais colocar-se entre os deuses e os homens, como intermediário deles, mas cumpre-lhe manter-se entre a dupla infidelidade, manter-se na interseção desse duplo retorno divino, humano, duplo e recíproco, movimento pelo qual se abre um hiato, um vazio que deve constituir doravante a relação essencial dos dois mundos. Assim, o poeta deve resistir à aspiração dos deuses que desaparecem e que o atraem para ele em seu desaparecimento (notadamente o Cristo); deve resistir à pura e simples subsistência na terra, aquela que os poetas não fundam [...] vivendo puramente a separação, sendo a vida da própria separação, pois esse

²⁴⁶ CARPEAUX. *História da Literatura Ocidental, volume III*, p. 1629.

²⁴⁷ Tradução de Manuel Bandeira. Citado em CARPEAUX. *Origens e fins*, p. 42.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 42.

lugar vazio e puro que distingue esferas, é aí que está o *sagrado*, a intimidade da dilaceração que é o sagrado²⁴⁹.

O sagrado como dilaceração, separação, hiato vazio, desaparecimento e não como é entendido tradicionalmente: presença, epifania, aparição, contato. Os deuses, aqui, não são nem inexistentes, nem “desnecessários”; eles existem, mas noutra esfera. Poucas vezes um poeta (Blanchot) entendeu tão completamente outro poeta. Exatamente como afirma Carpeaux: “não é humildade cristã, é a consciência pagã duma vida sem outra continuação imortal senão no canto²⁵⁰”. Os poetas, segundo Hölderlin, na leitura, tradução (com aspas e sem aspas) e interpretação de Blanchot, seriam as únicas maneiras de se veicular o sagrado entre os homens; eles parecem ser os únicos contatos possíveis entre os deuses e os homens, modernamente. Contraditoriamente, é na negação (infidelidade, nas palavras de Blanchot) que pode existir a afirmação. Somente preservando essa negação, o poeta pode fundar algo: “o que perdura porém, fundam-nos os poetas²⁵¹”.

Ao criar, portanto, uma sequência (que não existe no romance) onde é discutido exatamente esse poema de Hölderlin, e todas as suas variantes, Godard faz seu personagem (Lang) dizer exatamente: “não é mais a presença de Deus, é a ausência de Deus que tranqüiliza o homem”.

Aqui, estamos exatamente no ponto central de *Le mépris*, onde se encontram as vertentes existenciais e criativas de Godard, Homero, Hölderlin e Blanchot. Numa sequência anterior à que Lang cita Hölderlin, quando todos os personagens estão vendo o copião de algumas cenas já filmadas, quando Jeremiah²⁵² Prokosch vê os planos de alguns deuses gregos, Atena e Posídon,

²⁴⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 275.

²⁵⁰ CARPEAUX. *Origens e fins*, p. 43.

²⁵¹ Hölderlin, tradução de Manuel Bandeira. Citado em CARPEAUX, *Origens e fins*, p. 51.

²⁵² Alusão ao profeta Jeremias, provável autor de dois livros da Bíblia, “Jeremias” e “Lamentações de Jeremias”. *A Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira D’Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1955.

ele diz algumas frases, no que se constitui quase um monólogo (ele não fala as palavras que se seguem para ninguém, especificamente): “Deuses... Eu gosto dos deuses! Gosto muito deles. Sei exatamente como eles se sentem. Exatamente!²⁵³”. É notável o tom de certeza, e de emoção com que Prokosch diz essas palavras.

É claro que Prokosch está expressando neste momento uma identificação: ele está dizendo que se identifica com os deuses (“sei exatamente como eles se sentem”), que gostaria de ser como eles, que os ama, não como qualquer cristão – que ama seu deus com humildade, como um ser imperfeito que ama seu criador e/ou “pai” – mas como um igual. Muitas vezes, durante muito tempo, a mitologia hollywoodiana, no mundo inteiro, equacionou o mundo dessa cidade californiana com o Olimpo grego. Produtores, diretores, atores, astros e estrelas – é só prestar atenção às próprias palavras – foram, por muito tempo, tidos e havidos como deuses humanos (será que, na verdade, este tipo de religião já não existe mais?). Estudando essa mitologia, Edgar Morin já havia escrito que

Um mito é um conjunto de situações *imaginárias*. [...] Quando falamos do mito da estrela, trata-se então em primeiro lugar do processo de *divinização* que suporta o ator de cinema e que faz dele o ídolo das multidões.²⁵⁴

O capítulo no qual Morin estuda esse processo de divinização de atores e atrizes (estrelas) chama-se, caracteristicamente, “Deuses e deusas²⁵⁵”. Imaginados e vistos como deuses, atores e atrizes logo compartilharam seus atributos divinos com muitas das pessoas envolvidas nas produções cinematográficas, como que por contigüidade. Com mais razão ainda, os produtores de cinema: no final das contas, a maior parte das vezes eles estão na origem de um filme (pelo

²⁵³ GODARD. *Le mépris*, p. 23. “Oh Gods, I like Gods! I like them very much. I know exactly how they feel. Exactly!”

²⁵⁴ MORIN. *Les stars*, p. 37. “Un mythe est un ensemble de conduites et de situations imaginaires. [...] Quand on parle du mythe de la star, il s’agit donc en premier lieu du processus de divinisation que subit l’acteur de cinéma et qui fait de lui l’idole des foules.”

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 35. “Dieux et déesses.”

menos, em Hollywood e no cinema americano; e até a década de sessenta, que é o momento que estamos examinando): escolhem a estória a ser contada, o roteirista, o diretor, os atores, a equipe técnica, e investem (ou equacionam o aspecto financeiro do filme, isto é, a produção) na criação de um mundo que não existia antes, e que passa a existir somente por vontade e desejo deles. Por isso tudo, não é nada surpreendente que Jeremiah Prokosch, produtor americano, imagine-se um deus.

É nesse momento que Lang diz a sua frase, dirigida a Prokosch, que “os deuses não criaram o homem, o homem criou os deuses”: a relação dele com Prokosch é a de um poeta, como quer Hölderlin e Blanchot (somente o poeta pode manifestar o divino): afastamento, hiato, separação. Em vários momentos, quando perguntado se vai para a casa de Prokosch, junto com os outros personagens, ele responde com extrema ironia. Numa delas, quando Camille pergunta se ele vai ficar na Vila de Prokosch, em Capri, Lang diz que “um produtor é alguma coisa que eu posso evitar facilmente²⁵⁶”. Em outro momento, quando querem saber se ele vai para a casa do produtor, em Roma, ele repete um outro produtor, Samuel Goldwyn: “Inclua-me fora’, como disse certa vez um verdadeiro produtor de Hollywood²⁵⁷”. Num outro momento, quando o produtor o está acusando de não ter filmado o roteiro, mas outras cenas que não estariam no roteiro, e Lang insiste que filmou o roteiro fielmente, Prokosch procura arrancar o roteiro que está nas mãos do diretor. Lang recusa, dizendo um “não” categórico e final, como quem diz, “meu roteiro de trabalho não, procure outro”. Prokosch consegue um outro roteiro com Francesca, e constata que Fritz Lang filmou o roteiro, como já havia dito²⁵⁸.

²⁵⁶ GODARD. *Le mépris*, p. 67. “Un producteur ...c’est quelque chose... je m’en passe facilement...”

²⁵⁷ GODARD. *Le mépris*, p. 30. “Include me out”, as one of the real producers of Hollywood once said.”

²⁵⁸ No filme, essa discussão prossegue. Em resposta à acusação de Prokosch, que os planos que viu, apesar de estarem no roteiro, são diferentes do roteiro, Lang responde: “Naturalmente, porque no roteiro, está escrito, e na tela, isso é uma imagem, imagem em movimento, como é chamada.” Aqui, Lang chama a atenção para o fato que, num processo de roteirização e filmagem, temos **duas traduções intersemióticas**. Em primeiro lugar, a **tradução** (nesse caso) de um poema épico para um roteiro, que é um outro gênero de escrita, mas **ainda** é escritura; em segundo

No resto do filme, à imagem dessa última sequência, Lang é todo paciência, correção, estoicismo e cuidado com o produtor. Mas mantém sempre, preservando uma certa distância, um grau de separação, um hiato bem marcado e afirmativo entre eles. Até que a morte de Prokosch, no final de *Le mépris* – no romance, somente a mulher do roteirista morre; o produtor, Battista, continua vivo –, num acidente de carro, ao que tudo indica, permita a ele terminar o filme exatamente como ele quer. No romance, Ricardo Molteni, ao final, não escreveu uma linha do roteiro, e já havia renunciado a escrevê-lo. Não fica claro (não é descrito ou dramatizado), depois de tudo o que aconteceu, se a adaptação da *Odisséia* vai ser feita, no livro.

Finalmente, quanto aos deuses, de alguma maneira eles aparecem, também, em *Le mépris*. Quando Lang mostra, na cabine de exibição da Cinecità, um copião dos planos já filmados da sua adaptação da *Odisséia*, vemos alguns deuses gregos que ele filmou: no caso, Netuno e Atena, isto é, estátuas desses deuses. Em alguns momentos, essas estátuas, que pertencem à diegese da fita que Lang está filmando, aparecem na diegese de *Le mépris*: quando Prokosch vai para sua casa, em Roma, acompanhado por Camille, no seu carro, e Paul sai correndo atrás do carro, Godard nos mostra um plano de Netuno, “inimigo mortal de Ulisses²⁵⁹”. Quando Camille e Paul saem da casa de Prokosch, para ir para a casa deles, aparece Atena, “a protetora de Ulisses²⁶⁰”. Talvez seja possível dizer de *Le mépris*, o que Frontisi-Ducroux disse da *Odisséia*: “o poeta indica assim a presença constante do divino no mundo onde se movem seus personagens²⁶¹”. Mas aqui, não se trata mais do divino (e do sagrado) nos termos da Grécia Antiga, mas sim nos termos que definiu Hölderlin (e Blanchot): a poesia como a única encarnação possível do sagrado, separação e

lugar, **tradução** do roteiro em imagens, sons, música, palavras, interpretação (de atores), para um outro sistema, portanto. GODARD. *Le mépris*, p. 26. “... Naturally, because in the script it is written, and on the screen it’s pictures, motion pictures it’s called.”

²⁵⁹ GODARD. *Le mépris*, p. 21. “...Neptune, son ennemi mortel”.

²⁶⁰ GODARD. *Le mépris*, p. 21. “C’est la protectrice d’Ulysse.”

²⁶¹ FRONTISI-DUCROUX. *Homère et le temps retrouvé*, p. 544. “Le poète indique ainsi la présence constante du divin dans le monde où se meuvent ses personnages.”

dilaceração, única epifania possível na modernidade, única transcendência que ainda pode ser alcançada num mundo pagão, como afirmou Carpeaux. Pois, como quer Frontisi-Ducroux, mais uma vez escrevendo admiravelmente sobre Homero, mas podendo ser aplicado a Godard, “o papel da poesia é de explorar o sobrenatural, de decifrar o invisível, de abrir as fronteiras do humano, de fazer ver o que o homem não vê²⁶²”. Ao mostrar os deuses gregos em alguns momentos de seu filme, Godard está fazendo um comentário poético sobre a situação de seus personagens: naqueles momentos, eles estão definindo suas relações, estão tornando tudo mais difícil ou mais fácil para eles próprios, embora tudo isso ainda esteja “invisível” para eles.

VIII. *Odisséia e Le mépris*

Segundo Robert Stam, num de seus livros, onde aborda o problema da adaptação, “A *Eneida* e *Ulisses*, juntamente com o *Disprezzo* (1955) de Moravia e a adaptação de Godard, *Le Mépris* (1963), são elaborações hipertextuais de um único hipotexto, a *Odisséia*²⁶³”. À primeira vista, difícil de discordar. O *Ulisses*, de James Joyce, é uma modernização do épico homérico, onde uma Penélope infiel (Molly Bloom) e um Ulisses nada heróico (Leopold Bloom) – que passa apenas um dia fora de casa – encontram um filho apenas simbólico (Stephen Dedalus), na madrugada do dia seguinte. O mito, mesmo modernizado e parodiado, está quase todo lá,

²⁶² Ibidem, p. 544. “...le rôle de la poésie est d’explorer le surnaturel, de déchiffrer l’invisible, d’écarter le frontières de l’humain, de faire voir ce que l’homme ne voit pas.”

²⁶³ STAM. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM and RAENGO (Edited by). *Literature and film*, p. 31. “Both *The Aeneid* and *Ulysses*, along with Moravia’s *Disprezzo* (1954) and Godard’s adaptation *Le mépris* (1963), are hypertextual elaborations of a single hipotext, *The Odyssey*.” Aqui, Stam está usando categorias de Gérard Genette, hipertextualidade e hipotextualidade, que, segundo ele, Genette não aplicou ao cinema, mas que podem ser aproveitadas na análise de filmes, particularmente na área da adaptação. Stam define esses termos desta maneira: “Hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, a um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende.”. Ibidem, p. 31. “Hypertextuality,” refers to the relation between one text, which Genette calls “hypertext”, to an anterior text or “hypotext”, which the former transforms, modifies, elaborates, or extends.”

devidamente narrado: quase todos episódios da *Odisséia*²⁶⁴ são recriados pelo autor. Na edição brasileira, por exemplo, é só consultar um roteiro-chave (página 848), onde quase todos os episódios e cenas da epopéia homérica estão relacionados aos episódios correspondentes do romance joyceano.

E quanto às elaborações hipertextuais que são *Il disprezzo* e *Le mépris*? Se compararmos o romance de Moravia à *Odisséia*, mesmo concedendo a modernização do mito, e também a chave paródica, o mínimo que poderia ser dito é que se trata de uma hipertextualização “fraca” (não estou falando de qualidade), no sentido de que é algo longínqua do original, ao contrário do romance de Joyce, que é bem mais próximo. De fato, o casal não passa nem sequer um dia afastado (pelo menos isso não é descrito; parece que Molteni trabalha em casa, inclusive); não têm filhos, nem sequer simbólicos; têm apenas dois anos de casados; somente um dos personagens está fora do seu país (Rheingold), por algum tempo apenas, e não sente falta da pátria. Nenhum dos episódios da *Odisséia* está transposto para *Il disprezzo*; a secretária que Molteni beija (e que sua mulher testemunha) poderia ser Circe, Calypso ou Nausica? Pouco provável. Finalmente, para aproximar Emília de Penélope e Ricardo Molteni de Ulisses, Moravia recorre a uma interpretação da *Odisséia* que não corresponde àquela narrada por Homero, mas criada pelo diretor alemão (Joyce não transforma Penélope numa adúltera, apenas Molly Bloom). É claro que se discute o tempo todo, no livro, como adaptar a *Odisséia* para o cinema (mas nem uma palavra do roteiro é escrita, no livro), e diferentes concepções do mundo homérico transparecem: poderíamos falar que Moravia fez um ensaio de interpretação, uma leitura da *Odisséia*?

E qual a relação de *Le mépris* com a *Odisséia*? Como já discutido anteriormente, algumas coisas foram mudadas por Godard. A mais importante: quando o produtor e o roteirista, durante

²⁶⁴ JOYCE. *Ulisses*, p. 848.

um certo tempo, defendem a idéia da infidelidade (como já vimos, mesmo aqui existe uma pequena diferença entre o produtor e o roteirista) de Penélope, eles não pretendem que isso aconteceu antes mesmo da ausência de Ulisses. Quanto ao resto, num primeiro momento, o filme de Godard poderia ser descrito como uma versão “fraca”, distante, do mito de Odisseu: a situação básica é quase a mesma do livro. Acrescida de alguns detalhes: Paul, por exemplo, é um personagem neurótico, incapaz de tomar qualquer decisão, pede várias vezes à sua mulher que decida. Em dois momentos ele é visto pegando um revólver: numa delas, depois de ver Prokosch beijando Camille. Embora a proximidade dessas cenas (e o fato de que ele, à primeira vista, está no lugar de Odisseu, um homem de ação) pudesse sugerir outra coisa, em nenhum momento ele tenta qualquer violência contra o “pretendente”, Prokosch, ainda que se possa dizer que isso pode estar passando pela sua cabeça.

Uma das interpretações possíveis do filme (e do livro, também) é que sua mulher imagina que ele quer entregá-la a Prokosch, para facilitar a sua relação de trabalho. Uma outra leitura: Camille expressa dúvidas em ir de carro com Prokosch para a casa dele; a mesma situação se repete na cena do barco. Nas duas vezes, ela claramente pede a decisão do marido. Parece que ela não quer ir. Num primeiro momento, inclusive, existe alguma antipatia de sua mulher pelo produtor. Mesmo que não se chegue a pensar que ele quer jogá-la nos braços do produtor, assim mesmo Paul é incapaz de dizer não ao produtor, mesmo quando nota que sua mulher não quer satisfazer um simples desejo deste último. Assim como é incapaz de dizer não à idéia do produtor, quanto à infidelidade de Penélope. E é incapaz de dizer não, também, até mesmo quanto a fazer o roteiro: na verdade, o que ele realmente quer – ele diz isso mais de uma vez – é escrever uma peça de teatro. Escrever para o cinema, para Paul, é prostituir-se. Se dissermos, então, que Paul é o Ulisses moderno, deveríamos dizer, ao mesmo tempo, que *Le mépris* é uma hipertextualização “fraca”, distante mesmo do original homérico.

IX. Odisseu e Fritz Lang

Odisseu, como descrito por Homero, é um personagem cheio de qualidades e capacidades: ele é, ao mesmo tempo, rei, guerreiro, chefe e até mesmo carpinteiro. Corajoso, ousado, cheio de recursos, todas essas capacidades, ele as exercita com competência e gosto. Mas existe uma outra competência que Odisseu valoriza tanto quanto as outras, senão mais: o uso da palavra e do discurso. De fato: o personagem homérico, em vários e muitos momentos da *Odisséia*, não somente expressa extrema admiração pelos muitos aedos que ouve, passa a ser, ele mesmo, um aedo, celebrando com competência suas próprias façanhas. Nessa tarefa, como veremos, ele é vivamente admirado por praticamente todos os seus ouvintes.

Tzvetan Todorov já notara essa divisão do herói: “existem dois Ulisses na *Odisséia*: um que vive as aventuras, e o outro, que as conta²⁶⁵”. Anterior a este contador, e como que inspirando-o e precedendo-o, temos o Odisseu ouvinte deliciado (ainda que choroso) das suas próprias aventuras. E ele expressa essa admiração em termos extremamente calorosos, valorizando ao máximo o trabalho, por exemplo, do aedo Demódoco:

Para os homens que vivem na terra, os aedos são merecedores de honra e de respeito, porque a Musa lhes ensinou seus cantos; e a Musa ama a casta dos cantores. [...] Demódoco, és de todos os mortais aquele a quem mais reverencio: ou a Musa, filha de Zeus, te ensinou teus cantos, ou Apolo; pois cantas como se os tivesse presenciado ou ouvido cantar a alguma testemunha²⁶⁶. [...] Quanto a mim, julgo nada haver de mais agradável do que ver todo um povo exultar de alegria, e convivas reunidos na sala de um palácio prestando atenção a um aedo...²⁶⁷.

²⁶⁵ TODOROV. *Poétique de la prose*, p. 30. “Il y a deux Ulysses dans l’Odyssée: l’un qui court les aventures, l’autre qui les raconte.”

²⁶⁶ HOMERO. *Odisséia*, p. 78.

²⁶⁷ Ibidem, p. 81.

Odisseu, nesta passagem, estava atento à manifestação dos deuses no canto dos aedos (na Grécia homérica, não podemos falar da poesia como a única manifestação do sagrado, como disseram Hölderlin e Blanchot, se referindo a épocas mais modernas; mas podemos falar, sim, da poesia como uma das manifestações do sagrado; talvez, a mais importante): quem lhes ensinou o canto foram as filhas de Zeus (as musas) ou Apolo, outro filho de Zeus. Talvez por isso mesmo, ele, a própria testemunha dos fatos que vai narrar, se arrisca a contá-los, mas precavendo-se, logo no início dessa narrativa, modestamente, quanto à técnica a ser empregada na sua própria narração: “...não sei por onde deva começar, nem terminar esta narração. Começarei por declarar meu nome...”²⁶⁸. Ele não somente narra, mas questiona como fazê-lo: isso não é coisa de um praticante ocasional, mas de um artista preocupado com sua arte e com os efeitos dela no seu público, e como chegar com segurança a esse último.

Segue-se a narração de Odisseu, que perdura por quatro cantos, onde ele conta (e canta) vários episódios (ciclopes, Circe, viagem ao Hades, sereias, vacas de Hélio, etc.) para a corte dos féaces. Ao final, o narrador da *Odisséia* descreve a reação atenta e embevecida da sua platéia ao seu canto “... na sala cheia de sombras, todos se mostravam encantados e permaneciam imóveis e em silêncio.”²⁶⁹ Antes, no meio da narração da sua viagem ao Hades, o rei Alcino reagira à sua performance, elogiara sua arte, e ainda comentara que, se o *estilo* que empregara era belo e agradável, não tinha sido menos verdadeiro, sagrando-o assim um verdadeiro aedo:

Ulisses, ao olhar para ti, não te reputamos um daqueles impostores ou trapaceiros, como tantos que a negra terra sustenta por toda parte, forjadores de mentiras que ninguém logra perceber. Se teus discursos são graciosos, teus pensamentos dão prova de lealdade. Contaste-nos com a arte de eloqüente aedo as dolorosas tribulações sofridas pelos Argivos e por ti:²⁷⁰.

²⁶⁸ Ibidem, p. 81.

²⁶⁹ Ibidem, p. 120.

²⁷⁰ Ibidem, p. 107.

Odisseu conseguiu, no seu poema, o que somente os verdadeiros poetas conseguem: entrelaçar, definitivamente, beleza e verdade (diante de uma urna grega, John Keats vai escrever que “a beleza é a verdade, a verdade a beleza²⁷¹”). Para entrelaçar as duas capacidades do seu herói, guerreiro e poeta, Homero – quase ao final da sua obra, já com Odisseu no seu palácio, prestes a trucidar todos os pretendentes – constrói uma metáfora belíssima, uma arma que soa como um instrumento musical, a lira, e canta como um pássaro, a andorinha:

Mas o industrioso Ulisses, apenas sopesou e examinou o grande arco em todos os sentidos, sem custo o vergou, do mesmo modo que um homem experimentado na arte da lira e do canto retesa facilmente a corda com uma cravelha nova, depois de fixar de ambos os lados a bem torcida tripa. Depois, tendo tomado com a mão direita a corda, experimentou-a, tendo se desprendido dela um som claro, semelhante à voz da andorinha²⁷².

São inúmeros os comentaristas que, a partir dessas evidências, vão consagrar Odisseu não somente um guerreiro, mas um verdadeiro aedo. Françoise Frontisi-Ducroux, em seu ensaio capital, repete esse tema obsessivamente:

O ápice de sua ascensão heróica, a façanha suprema, é então a maestria da linguagem, o dom da poesia, mais ainda que a coragem exigida por uma expedição ao Hades. O herói que, antes mesmo de começar a contar, tinha feito o elogio a uma existência centrada na poesia, é ele próprio feito poeta²⁷³. [...] o único e verdadeiro herói é o que sabe dizer²⁷⁴.

Norman Austin não é menos claro no seu livro *Archery at the dark of the moon*. Ele chega a dizer que a performance de Odisseu como poeta, garante-lhe não só mais presentes, como também o retorno a Ítaca: são os féaces, os espectadores privilegiados do seu poema, que, finalmente, depois de dez anos de tentativas infrutíferas do próprio personagem, vão conseguir

²⁷¹ Tradução de CAMPOS. *Linguaviagem*. p. 153. No original, KEATS. *The Complete Poems*, p. 346. “Beauty is truth, truth beauty”.

²⁷² HOMERO. *Odisséia*, p. 196

²⁷³ FRONTISI-DUCROUX. *Homère et le temps retrouvé*, p. 543. “Le sommet de son ascension héroïque, l’exploit suprême, c’est donc la maîtrise du langage, le don de la poésie, plus encore que le courage exigé par une expédition chez les morts. Le héros qui, avant de se mettre à raconter, avait fait l’éloge d’une existence centrée sur la poésie, est lui-même fait poète.”

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 543. [...] *le seul vrai héros est celui qui sait dire*.

entregá-lo a Ítaca: “Quando suas palavras tomam forma de poesia, o rei e a rainha ficam emocionados e admirados, demonstrando isso através de mais presentes e a garantia de uma segura viagem para casa²⁷⁵”. Segundo Austin, naquela corte, ele aprende a “substituir o charme das drogas pelo charme da poesia²⁷⁶”.

Assim como Odisseu que, entre outras coisas, consegue ser um poeta, um cantor, um narrador, assim também Fritz Lang: ele é, da mesma maneira, cineasta, roteirista, narrador, poeta, enfim. Sempre se pensou que Paul seria Odisseu, em *Le mépris* (talvez por ser o marido de Camille, a possível Penélope, desejada por um “pretendente”?). Mas ele é tipicamente um “neurótico moderno” (palavras de Lang para definir o personagem que Prokosch e Paul querem criar): fraco, irresoluto e incapaz de decidir qualquer coisa. Como artista, apresenta poucas realizações, e sente-se incapaz de realizar o que deseja: o contrário de Odisseu, em suma.

Mesmo antes de aparecer, a personagem – uma soma de personagem e ser real, que chamarei, abreviadamente, de personagem – é lembrada por ato um heróico: Paul Javal lembra que Lang, convidado por Goebbels para dirigir a cinematografia alemã, em 1933, preferiu não aceitar e fugir da Alemanha Nazista²⁷⁷. A essa lembrança, Prokosch responde: “não estamos em 33, mas em 63²⁷⁸”, como se dissesse, “eu tenho maneiras de obter o que Goebbels não conseguiu, obrigá-lo a fazer o que quero”. Essa ligação ideológica entre Goebbels e Prokosch é evidenciada um pouco mais tarde quando ele, respondendo a uma ironia de Lang (“finalmente, você

²⁷⁵ AUSTIN. *Archery at the dark of the moon*, p. 200. “When his words take shape as poetry the king and queen of the society are moved to open admiration, which they demonstrate with yet more gifts and the guarantee of a safe passage home.”

²⁷⁶ Ibidem, p. 200. “... to replace the charm of drugs with the charm of poetry.”

²⁷⁷ Antes de lembrar e dizer isso, e depois Prokosch dizer a ele que quer vê-lo escrevendo mais cenas para a *Odisséia*, Paul afirma: “não acredito que ele aceitará.” Prokosch responde com um seco: “O dinheiro é meu.” GODARD. *Le mépris*, p. 18. “...Je ne crois pas que Lang acceptera/ It’s my money.”

²⁷⁸ GODARD. *Le mépris*, p. 20. “But this is not 33, this is 63.”

compreendeu a cultura grega²⁷⁹”), diz: “quando ouço a palavra cultura, saco meu talão de cheque²⁸⁰”. Como já comentado anteriormente, ao lidar com o produtor – uma pessoa que se identifica com os “deuses” e que, segundo o cineasta, é um ditador – a atitude de Lang é irônica, resistente, paciente, determinada, e sobretudo estóica, mas corajosa. É essa paciência que, em última análise, vai dar a Lang a última palavra, no fim do filme (Prokosch morre num acidente de carro, e Lang, ao que tudo indica, vai terminar o filme à sua maneira).

Jean-Luc Godard, quando escolhe um ator, não está pensando somente na sua capacidade de interpretação ou se ele é adequado para o personagem que imaginou. O contrário é verdadeiro: ele adequa o personagem ao ator que vai interpretá-lo; isso ele aprendeu com Jean Renoir, via Bazin. A personalidade do ator, os personagens que ele interpretou na sua carreira, a *persona* que ele projeta no mundo, tudo isso é usado por Godard para compor um personagem e o filme. Jack Palance, por exemplo, na década de 50, interpretou uma grande quantidade de gângsteres e pistoleiros: a violência, histeria, agressividade e até mesmo “maldade” que ele quase sempre projetava nos papéis que interpretou tornam seu personagem em *Le mépris* (Jeremiah Prokosch) – um produtor violento, agressivo, imperioso, quase fascista – imediatamente identificável. Brigitte Bardot, em *Le mépris*, não é somente uma atriz interpretando o personagem da datilógrafa, mulher do roteirista, como descrito por Moravia; seus olhares, sua maneira de interpretar, de dizer e de sentir, de andar, pertencem ao “mito” Brigitte Bardot e fazem parte das características de Camille.

A mesma coisa no que se refere a Lang: ele não tem somente as características que Godard criou para seu personagem. Ao contrário, ele traz para o filme traços de sua história

²⁷⁹ GODARD. *Le mépris*, p. 27. “Finally you get the feel of the Greek culture.” Anteriormente, furioso com o que tinha visto das filmagens de Lang, Prokosch arremessara uma lata de filme como se fosse um disco.

²⁸⁰ Cópia do filme, Criterion Collection. “When I hear the word culture, I bring out my checkbook.” Essa frase é a que está no filme. O roteiro completo, que tenho usado nessa análise registra, nessa passagem, “I bring here the world culture, I bring out my check.” Aqui, Prokosch está parafraseando Goebbels, “quando ouço falar em cultura, saco a minha Luger”.

pessoal; foi em grande parte devido a ela e ao fato de Godard amar e respeitar sua obra, que ele o chamou para interpretar o personagem do diretor, invertendo o romance de Moravia. Parte dessa história aparece e é comentada no filme: o episódio com Goebbels; algumas das obras primas, que realizou nos Estados Unidos (*O diabo feito mulher, Rancho Notorious*, 1952) e Alemanha (*M, o vampiro de Düsseldorf*, 1932); o intelectual sofisticado que cita Hölderlin, Dante, Corneille e Brecht²⁸¹, entre outros exemplos possíveis. Mas parte dessa história, embora submergida (e não comentada explicitamente), está presente o tempo todo. Como, por exemplo, o fato de Lang ter sido o criador de duas obras épicas, *Os Nibelungos*, 1924 (parte I, *Siegfried*; parte II, *Kriemhilds Rache*) – baseadas num poema épico alemão, *Das Niebelungenlied*, do século XII ou XIII, com acréscimos de sagas escandinavas, Wagner²⁸² e Hebbel²⁸³ – onde o diretor havia como que celebrado a sua nova cidadania alemã (ele havia nascido na Áustria, em Viena): muito apropriado que o diretor do épico *Os Nibelungos* tenha sido contratado e esteja dirigindo a *Odisséia*²⁸⁴. Roteirista de quase todos os seus filmes alemães (vários dele escritos com sua mulher, Thea von Harbou, inclusive os dois épicos), em Hollywood ele praticamente só dirigiu; numa das poucas

²⁸¹ De Brecht ele cita o poema que, na tradução brasileira (de Geir Campos), recebeu o nome de “Hollywood”: “Toda manhã, a fim de ganhar a vida./lá vou eu para o mercado onde se compram mentiras;/esperançoso,/entro na fila dos vendedores.” BRECHT. *Poemas e canções*, p. 131. No filme, quando Camille pergunta “o que é isso” (“qu’est-ce que c’est”), Lang responde “Hollywood. Extraído de uma balada do pobre B. B.” (“Hollywood. Une extrait d’une ballade du pauvre B. B.”). Paul pergunta: *Bertolt Brecht?*, e Lang confirma: ironia dupla, pois reenvia às iniciais pelas quais Brigitte Bardot (que participa desse diálogo) era conhecida. GODARD. *Le mépris*, p. 66. É bom chamar a atenção da importância da obra de Brecht para Godard em geral, e em *Le mépris* em particular. Godard sempre procurou “distanciar” seus espectadores de um envolvimento emocional com os filmes que dirigia, apelando, ao contrário, para seu senso crítico e sua inteligência, como fazia o dramaturgo alemão. Em *Le mépris*, utilizou do metacinema para chamar a atenção do espectador para todas as fases de fabricação de um filme: discussão do roteiro, filmagem, exibição do copião, etc. A esse propósito, ver o comentário de Robert Stam no DVD da Criterion Collection de *Le mépris*.

²⁸² Principalmente uma das óperas de Richard Wagner (1813-1883), *O Anel dos Nibelungos (Der Ring des Niebelungen)*.

²⁸³ Principalmente a trilogia de Friedrich Hebbel (1813-1863), *Die Niebelungen*. Thea von Harbou chegou a interpretar Kriemhild numa montagem teatral dessa trilogia.

²⁸⁴ Perguntado por Paul por que ele chamara Lang para dirigir a *Odisséia*, Prokosch responde: “Porque a *Odisséia* precisa de um diretor alemão, todo mundo sabe que um alemão, Schliemann, descobriu Tróia.” GODARD. *Le mépris*, p. 18. “Because the *Odyssey* needs a German director, everybody knows that a German, Schliemann, discovered Troy.”

vezes que roteirizou um filme nos Estados Unidos, trabalhou com Bertolt Brecht em *Hangmen also die* (1943), direção sua.

Mais relevante para *Le mépris* e a *Odisséia*, ainda: Fritz Lang ficou longe de sua pátria (quer a consideremos como Alemanha, ou Áustria) por cerca de vinte anos. Embora não tenha voltado a morar na Alemanha (morreu em 1976, em Los Angeles), seus três últimos filmes são produções alemãs. Mesmo que sua mulher de então (até 1933) tenha ficado na Alemanha (ela era uma ardente nazista), quando Lang saiu do país, eles já estavam divorciados, apesar de uma certa afeição e preocupação por ela terem durado por toda a vida.

Portanto, se quiséssemos falar de um personagem, em *Le mépris*, que fosse uma adaptação intersemiótica mais próxima da personagem principal da *Odisséia*, não poderia ser Paul Javal, o roteirista (e muito menos o Ricardo Molteni de Alberto Moravia). Poderia ser (e foi) Fritz Lang, um Odisseu sem Penélope, que não era nem guerreiro nem rei, e que não tinha poder político nenhum – mas que enfrentou decididamente os nazistas não só na Alemanha, mas depois, nos Estados Unidos, também, fazendo alguns filmes de “propaganda” contra eles; um deles, em 1943, com roteiro conjunto dele e Brecht – mas que era astuto, resistente, decidido e corajoso como Odisseu e, como este, um narrador, um poeta que conseguiu atingir e emocionar seu público repetidas vezes. O personagem do diretor, em *Le mépris*, com algumas características criadas pela imaginação e desejo de Jean-Luc Godard, somadas à figura real de Fritz Lang, funciona perfeitamente como uma leitura moderna do herói maior da *Odisséia*.

X. A *Odisséia* e *Le mépris*

Em vários momentos, como vimos, a *Odisséia* faz referência a poetas, cantores, aedos (seu personagem principal é um deles); de igual maneira, chama a atenção repetidas vezes para a

narração, narradores, e o ato de narrar e compor histórias; e também para as condições em que tudo isso acontece. As primeiras linhas do poema são exatamente para propiciar a perfeita composição da própria obra: “canta para mim, ó Musa, o varão industrioso que, depois de haver saqueado a cidadela sagrada de Tróade, vagueou errante por inúmeras regiões, visitou cidades, e conheceu o espírito de tantos homens...”²⁸⁵. Vários aedos aparecem na *Odisséia*, desde o primeiro canto, ainda no palácio de Ítaca; atos narrativos dentro de atos de narração acontecem várias vezes (a mais notável delas são os quatro cantos que o próprio Odisseus narra para os féaces; como escreveu Frontisi-Ducroux, “as narrações de Ulisses são, então, enquadradas pelos cantos de um aedo, contados no interior da narração de conjunto da epopéia”²⁸⁶); a narração trata de si mesma a todo instante.

Por isso mesmo, uma das leituras possíveis do épico homérico sempre foi a de que o tema dessa obra era ela mesma, e a maneira de conseguir produzi-la. Nesse sentido, escreveu Tzvetan Todorov que

Ulisses não quer voltar a Ítaca para que a história possa continuar. O tema da *Odisséia* não é o retorno de Ulisses a Ítaca; esse retorno é, ao contrário, a morte da *Odisséia*, seu fim. O tema da *Odisséia* são as narrativas que formam a *Odisséia*, é a *Odisséia* ela mesma²⁸⁷.

Da mesma maneira, ao escrever sobre o Canto XI, a viagem ao Hades, Frontisi-Ducroux diz que “Em nenhuma parte dessa narrativa, contudo extremamente perversa que é a *Odisséia*, essa história de narrativas, em nenhuma parte o texto fala tanto de si mesmo. *O canto é seu próprio objeto*”²⁸⁸.

²⁸⁵ HOMERO. *Odisséia*, p. 11.

²⁸⁶ FRONTISI-DUCROUX. *Homère et le temps retrouvé*, p. 542. “Les récits d’Ulysse sont donc encadrés par les chants d’un aède, racontés à l’intérieur du récit d’ensemble de l’épopée.”

²⁸⁷ TODOROV. *Poétique de la prose*, p. 30. “Ulysse ne veut pas rentrer à Ithaque pour que l’histoire puisse continuer. Le thème de l’*Odyssée*, ce sont les récits qui forment l’*Odyssée*, c’est l’*Odyssée* elle-même.”

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 548. “Nulle part dans ce récit pourtant extrêmement pervers qu’est l’*Odyssée*, cette histoire de récits, nulle part le texte ne parle à ce point de lui-même. *Le chant y est son propre objet*”. Grifo meu.

O tema de *Le mépris* é o próprio cinema; nessa fita, um filme está sendo feito; seu tema, uma adaptação que está sendo trabalhada, como o próprio *Le mépris*, que pode ser considerado a adaptação de duas obras: *Il disprezzo* e a *Odisséia*. Quase todos os processos de feitura do próprio filme são mostrados ou aludidos: discussões sobre a adaptação possível e, portanto, sobre o roteiro a ser feito; exibição do copião, cenas já filmadas, numa cabine de projeção, com direito a projetorista e máquina de projetar; várias cenas onde filmagens estão acontecendo. Aparecem, a todo o momento, câmeras, microfones, claquetes, iluminação, trilhos para a realização de *travellings*, um assistente de direção (o próprio Godard) e equipe. Ouve-se a voz de Godard, insistentemente, em vários momentos, dando ordens, na sua capacidade de assistente de Fritz Lang. Um homem falando italiano traduz suas ordens em altos brados. O filme mostra a si mesmo, as suas próprias entranhas, numa situação quase especular.

O primeiro plano-sequência do filme – aquele no qual Godard recita quem realizou o filme – na verdade, é uma imagem em abismo, onde o filme se espelha e fala de si mesmo, diretamente. O que vemos é a secretária Francesca Vanini, enquanto anda lentamente e lê um livro, na *Cinecittá*, sendo filmada por Raoul Coutard (fotógrafo de *Le mépris*, e de quase todos os primeiros filmes de Godard), num *travelling* lentíssimo. O plano começa em profundidade de campo, bem longe da câmera que pode ser chamada de nossa câmera, a câmera de *Le mépris*, através da qual podemos ver o filme: as outras que aparecem na fita filmam a *Odisséia*. Quando a câmera na qual está o fotógrafo Raoul Coutard chega perto da nossa, ele pára, e usa o fotômetro. Depois, gira a câmera em nossa direção, em panorâmica, e faz um movimento com ela para baixo. Nesse momento, ela está filmando exatamente nossa câmera, duas câmeras se olham e se filmam inquisitivamente. É nesse momento que a voz de Godard, depois de falar todos os créditos, diz: “o cinema, dizia André Bazin, substitui diante de nosso olhar, um mundo que se

conforma aos nossos desejos. *Le mépris* é a história desse mundo²⁸⁹”. Ao começar o seu filme com essa epígrafe recitada, e não escrita²⁹⁰, Godard faz várias coisas. Primeiramente, ele está afirmando que o que normalmente vemos, diretamente, sem a intermediação do cinema, não nos satisfaz, verdadeiramente: pelo menos, “não se conforma aos nossos desejos”. Em segundo lugar, que o cinema está fundamentalmente ligado à nossa capacidade desejante. Ao dizer que o cinema se “conforma aos nossos desejos”, ele está perguntando a nós: quais são exatamente os nossos desejos, os desejos dos espectadores, em geral, já que os filmes são realizados para eles, mais especificamente, para a capacidade de projeção-identificação dos espectadores? Pois o cinema é feito exatamente para satisfazer esses desejos. Mas está perguntando a si mesmo, também: qual é meu desejo? Pois é ele quem o está dirigindo, para o nosso deleite, de espectadores. E faz à equipe que trabalha no filme a pergunta: quais são os desejos de vocês? O cinema é, também, uma arte que envolve a criatividade de uma equipe. A imagem de uma câmera filmando outra, das duas se filmando, remete essas perguntas a uma reflexão especular, circular, sem um verdadeiro fim, na qual qualquer tentativa de resposta remete a novas perguntas. O mistério olhando o mistério, de frente.

De outro ponto de vista, este plano seqüência é sobre si mesmo, assim como um dos cantos de Homero, como afirmou Frontisi-Ducroux, é sobre si mesmo. Pois essa não é uma filmagem da *Odisséia*, de Lang: a roupa de Francesca Vanini é moderna e ela não é atriz do filme

²⁸⁹ GODARD. *Le mépris*, p. 13. “Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s’accorde à nos désirs. *Le mépris* est l’histoire de ce monde.” Na melhor tradição borgiana, essa é uma falsa atribuição. Vários comentadores procuraram essa frase na obra de Bazin, sem nunca a encontrar. Encontraram-na, ou uma outra, muito parecida, num ensaio de Michel Mourlet (um apaixonado de Fritz Lang, que pertencia a uma escola de crítica, chamada “Mac Mahon”, que apareceu exatamente para defender a obra de, entre outros, Fritz Lang, Joseph Losey e Otto Preminger, os maiores gênios do cinema, seguindo essa escola crítica), no *Cahiers du Cinéma* número 98: ... *le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs...* (“...o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo conformado aos nossos desejos.”). MOURLET. In “Sur un art ignoré”, *Cahiers du Cinéma* 98, Aout 1959, p. 34.

²⁹⁰ A epígrafe, no cinema, geralmente aparece na forma escrita. Como, por exemplo, no quarto longa-metragem de Godard, *Viver a vida* (1962), anterior a *Le mépris*, que tem a seguinte epígrafe de Montaigne: “Il faut se prêter aux autres et se donner à soi même” (“É preciso se emprestar aos outros e se dar a si mesmo”). Ver em GODARD. *Vivre sa vie* (roteiro), p. 8.

de Lang. Um plano real (ou fictício) de *Le mépris*, que não foi usado no filme de Godard, ou que quer passar essa impressão... Novamente, estamos em pleno movimento circular, especular, imagem em abismo uma vez mais, onde o referente está totalmente ausente. Sim: assim como a *Odisséia*, *Le mépris* é também um filme sobre si mesmo, além de ser um filme sobre o cinema, sobre um diretor e a direção, sobre o processo de adaptação e roteirização. *Le mépris* é um filme sobre como narrar *Le mépris*.

XI. A *Odisséia*, *Le mépris* e a oralidade

Sempre se soube que a *Odisséia* era o produto de uma civilização oral: sem dúvida, ela registra, coloca em evidência a oralidade dos gregos, sua sociabilidade eminentemente narrativa e oral. As fórmulas que Homero usa são da poesia oral (“Atena, de olhos brilhantes”, “Zeus, amontoador de nuvens”, “Aurora de róseos dedos”, “Penélope, a mais sensata das mulheres”, etc.), repetidas inúmeras vezes; existem várias assembléias, nas diversas cortes, que se assentam para se banquetear e *ouvir* um aedo: parece que o único modelo de narração que a *Odisséia* conhece e, portanto reproduz, é oral. Segundo Tzvetan Todorov, “a *Odisséia* não é então uma narração, no primeiro grau, mas uma narração de narrações, ela consiste na relação de narrações que os personagens se fazem²⁹¹”. Neste modelo, a *Odisséia* era tida como uma obra escrita, ainda que registrando as produções de uma rica cultura oral, que informava as criações de seus aedos; entre eles, evidentemente, Homero.

No século vinte, uma quantidade cada vez maior de estudiosos passou a afirmar que ela havia sido composta oralmente, e registrada por escrito, posteriormente. Uma discussão que nunca foi resolvida até hoje – Homero foi um autor individual ou coletivo? – fortalecia a tese da

²⁹¹ TODOROV. *Poétique de la prose*, p. 28-29. “L’*Odyssee* n’est donc pas un récit, au premier degré, mais un récit de récits, elle consiste en la relation de récits que se font les personnages.”

oralidade, pois é mais fácil imaginar gerações de aedos acrescentando trechos a uma narrativa oral preexistente do que escritores alterando uma obra já escrita, embora isso não fosse impossível, evidentemente. Atualmente, os especialistas dizem que é impossível decidir se ela foi composta oralmente ou escrita diretamente: não existem provas suficientes nem definitivas para afirmar qualquer das duas possibilidades. Mas o mínimo que podemos dizer é que ela é um testemunho imperecível da importância da oralidade nas culturas e nas linguagens humanas. A *Odisséia* é, também, uma prova de que, no mínimo, podemos falar de uma ligação fundamental, eu diria mesmo, vital, entre a oralidade e a literatura.

Em *Le mépris*, a abertura do filme, melhor dizendo, os seus créditos – como é comum na obra de Jean-Luc Godard²⁹² – caracteriza, encapsula e define uma particularidade essencial dessa fita (e que, num certo sentido, antecipa como se desenvolveria a obra godardiana): sua oralidade. De fato: em vez de escrever (e filmar) o nome dos atores, dos produtores, do fotógrafo, do diretor, isto é, da equipe técnica que realizou a fita, como acontece com a quase unanimidade dos filmes produzidos no mundo inteiro, Godard realizou os créditos oralmente, ele próprio, com uma voz pausada e solene (sublinhada pela música lancinante de Georges Delerue). Essa não foi a primeira vez que isso aconteceu no cinema (créditos falados, em vez de escritos), mas esse tipo de crédito é extremamente raro²⁹³.

A seqüência que vem imediatamente depois, de Paul e Camille, na cama (ela completamente nua) continua esse caráter oral, de uma maneira bem marcada: trata-se de uma enumeração das partes do corpo de Camille (as coxas, os pés, os seios, etc), feita por ela mesma, sempre com algumas perguntas acopladas: você acha bonitos os meus seios (ou outra parte

²⁹² Ver, a propósito, a análise, no capítulo 4, sobre a abertura e os créditos de *Pierrot le fou*.

²⁹³ Os créditos de *O processo* (1962), de Orson Welles, por exemplo, são orais, e estão no fim do filme; os de *Soberba* (*The magnificent Ambersons*, 1942), do mesmo autor, a mesma coisa. *Fahrenheit 451*, de 1966 (posterior ao filme de Godard, portanto), de François Truffaut, possui, também, créditos falados. Como se vê, pouquíssimos exemplos conhecidos.

qualquer do seu corpo)? Você gosta deles? Paul sempre responde, a cada pergunta, com uma marcação bem articulada: sim, Camille, muito. Ao final dessa enumeração, ele diz de uma maneira bem escandida: “eu te amo totalmente, ternamente, tragicamente²⁹⁴”. Na seqüência imediatamente posterior a essa, vemos o produtor, Jeremiah Prokosch, saindo do que deve ser um estúdio onde está escrito, em italiano, “Teatro 6” e, do alto de seu improvisado palco, olhando para cima – Paul Javal e Francesca Vanini, secretária, estão bem abaixo, de costas para a câmara, e escutam atentamente o seu discurso; em grande parte dessa seqüência Prokosch está em posição superior, somente descendo desse palco no fim da seqüência – declama teatral e emocionadamente um longo texto, que é traduzido, para o francês, por Francesca: “Only yesterday, there were kings here... Kings and queens, warriors and lovers... All kind of real human beings... All the real human emotions...²⁹⁵”. Em *Le mépris*, portanto, as três primeiras seqüências têm um caráter de oralidade muito forte: é como se Godard conscientemente quisesse marcar (e demarcar) algo.

Como já descrito anteriormente, Fritz Lang escande, por três vezes, poemas de Dante Alighieri, Friedrich Hölderlin e Bertolt Brecht. Na segunda parte do filme, Camille, recita uma verdadeira litania de palavras²⁹⁶, marcando-os de uma maneira clara, quando Paul diz que não fica bem para ela falar palavras vulgares. Um pouco depois, ela repete inúmeras vezes a expressão “j’irai pas²⁹⁷”, como que ensaiando algo. Um pouco antes, ela narrara a Paul uma história sobre o asno Martin, numa associação que ela faz ao ator Dean Martin, que Paul citara.

²⁹⁴ “Je t’aime totalement, tendrement, tragiquement.” GODARD. *Le mépris*, p. 16. É interessante ressaltar a aliteração contida em praticamente todas as palavras dessa frase (somente o “Je” não é parte da aliteração generalizada), o que marca ainda mais a oralidade dessa seqüência.

²⁹⁵ “Ainda ontem existiam reis, aqui... Reis e rainhas, guerreiros e amantes... Todos os tipos de verdadeiros seres humanos... Todas as verdadeiras emoções humanas...” GODARD. *Le mépris*, 1992, pp. 16-17.

²⁹⁶ “Trou du cul... putain... merde... nom de Dieu... piège à con... saloperie... bordel...” GODARD. *Le mépris*, p. 55.

²⁹⁷ *Não irei*. GODARD. *Le mépris*, p. 50. Em *Pierrot le fou*, Mariane repete, inúmeras vezes, numa seqüência, “Qu’est-ce que je peux faire? Je sais pas quoi faire”. Ver, a propósito dessa seqüência, o quarto capítulo dessa tese.

Na primeira parte, Paul contara a Francesca uma história sobre o mestre indiano Râma Krishna. Numa outra seqüência, Paul lê o trecho de um livro (trata-se de um livro sobre a arte romana, que Prokosch havia lhe emprestado), e logo depois Camille lê, também, dois parágrafos de um livro sobre Fritz Lang²⁹⁸. Num outro momento, na segunda parte (seqüência do apartamento), Paul, ao mesmo tempo em que datilografa um romance policial que está escrevendo, **fala esse texto**: diferentemente do que seria habitual em Jean-Luc Godard, não vemos as palavras escritas **na página**. Por último, mais ou menos na metade do filme, por alguns breves minutos, o casal faz a narração dialogada de uma seqüência²⁹⁹. Tudo isso, atos de narração e oralidade muito bem marcados.

Num filme que, como venho argumentando, em último caso, é mais uma adaptação intersemiótica da *Odisséia* que de *Il Disprezzo* – ele procura mimetizar e traduzir mais os recursos de composição e linguagem da obra homérica do que do livro de Moravia – essa acentuada procura da oralidade tem uma lógica e um sentido bastante apropriados. A palavra escrita, tão citada e tão importante na sua obra, em geral – ela aparece nas mais diversas formas: através de livros, textos, jornais e impressos filmados; inscrições nos mais diversos lugares (paredes, quadros-negros); textos escritos pelos mais diversos personagens, geralmente em folhas de cadernos; mais modernamente, inscrições eletrônicas, nos vídeos que realizou – desaparece quase completamente³⁰⁰ de *Le mépris*. Num filme que é, entre outras coisas, sobre um roteirista que vai escrever cenas para uma fita, não o vemos (a câmera de Godard não filma nenhum ato de

²⁹⁸ MOULLET. *Fritz Lang*, 1963.

²⁹⁹ Um pouco no espírito do que acontece em *Pierrot le fou*. Ver o capítulo 4 desta tese.

³⁰⁰ Na primeira parte, na Cinecittà, vemos cartazes de quatro filmes na parede: *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), *Hatari* (Howard Hawks, 1962), *Vanina Vanini* (Roberto Rossellini, 1961) e *Viver a Vida* (Jean-Luc Godard, 1962). Na segunda parte, quando todos vão a um cinema de Roma, ver uma possível interprete para o papel de Nausica, que está fazendo um show no palco, na marquise do cinema o filme em exibição é *Viagem à Itália* (Roberto Rossellini, 1953).

escritura, como é comum em outros filmes seus) escrever nada, anotar nada. Como já foi dito, ele não escreve uma linha desse roteiro.

Como afirmou Ítalo Calvino, as palavras escritas (romance) e os fotogramas em movimento (cinema) têm em comum as imagens narrativas próprias da narração oral. Oralidade e imagem: a *Odisséia* e *Le mépris* são a prova mais evidente dessa verdade. A Grécia Clássica se encontra com a modernidade e o resultado é mutuamente esclarecedor e enriquecedor. *Le mépris*, uma obra caracteristicamente moderna, é, ao mesmo tempo, por tudo que foi dito, o mais clássico dos filmes de Jean-Luc Godard. E uma das traduções intersemióticas mais originais do clássico homérico: aqui, Homero foi respeitado, no essencial, na escritura, nos processos de composição e na concepção do mundo, quer dizer, foi realmente e de fato traduzido, transfigurado, transmutado. Em outras palavras, como sempre quis Haroldo de Campos, *Le mépris* é um dos mais contundentes exemplos de transcrição que a arte moderna pode apresentar.

Capítulo 3

Alphaville

Godard pensa que pode se apropriar de tudo, que temos o direito de nos apropriarmos de tudo, se transformarmos estas coisas.

Alain Bergala³⁰¹

Literatura é tão coletiva como o inconsciente; autoria ou propriedade privada não devem ser respeitadas. Tudo está num livro só [...]

Norman O. Brown³⁰²

I. Considerações iniciais

Em toda a sua obra, de diversas maneiras, e usando diferentes estratégias, Jean-Luc Godard usou repetidamente procedimentos de apropriação, diálogo, comentário, glosa, paródia, talvez, até mesmo plágio. Em *Alphaville* (nono longa-metragem, realizado em 1965) não foi diferente: nesta obra, Godard usa uma grande quantidade de textos, principalmente literários, mas não somente. Como não poderia deixar de ser, o cinema também aparece. A primeira fala do filme, dita pela voz rouca e pausada de Alpha-60, o computador todo-poderoso de Alphaville, é exatamente um texto de Jorge Luis Borges, segundo parágrafo de seu ensaio “Formas de uma

³⁰¹ Entrevista ao autor, Paris, 06/12/2005. Revista Devires.

³⁰² BROWN. *Apocalypse and/or Metamorphosis*, p. 21. “Literature is a collective as the unconscious; private authorship or ownership is not to be respected. It is all one book [...]”.

leyenda”. Esta frase, como veremos, introduz, justifica e comenta o filme com alguma exatidão. “Formas de una leyenda” foi publicado no livro *Otras inquisiciones*³⁰³, e Godard fez um uso liberal de outras colocações e textos deste livro, principalmente o ensaio “Nueva refutación del tiempo”. Borges vai ressoar ao longo de todo filme, nos diálogos dos personagens (principalmente Natacha von Braun) e nas falas e aulas de Alpha-60, no meio e no fim do filme: a idéia que o supercomputador faz do tempo é borgiana; por vezes, como veremos, ele usa Schopenhauer, via Borges. Início, meio, fim: quase que se poderia dizer que *Alphaville* é um longo comentário do livro *Otras inquisiciones* e, por extensão, da obra de Jorge Luis Borges. Ou, talvez, um diálogo com Borges, que ele já citara na abertura de *Tempo de Guerra*³⁰⁴, e que vai usar novamente em *Historia(s) do cinema?*

O mesmo poderia ser dito sobre o poeta e a poesia de Paul Eluard. A capa de seu livro, *Capitale de la douleur* (1926), aparece em diferentes momentos; uma longa seqüência, já no final da fita, cita uma série de títulos de poemas deste livro; um destes poemas, “Nudité de la vérité”, aparece, filmado; nesta mesma seqüência, um poema é escandido por Natacha von Braun, fruto da reunião (feita por Godard) de vários versos de diferentes poemas do autor. Além do mais, esse livro, quer dizer, a poesia, o brincar e o jogar com as palavras, são usados pelo personagem principal, Lemmy Caution, para tentar fazer com que Natacha von Braun lembre-se de frases (palavras), cidades esquecidas e reprimidas em *Alphaville* (um estado totalitário, que proíbe algumas palavras regularmente, assim como as emoções associadas a essas palavras).

³⁰³ A tradução francesa, *Enquêtes*, é de 1957.

³⁰⁴ GODARD. *Les Carabiniers, Pierrot le fou et les films “invisibles”*, p. 11 (roteiro). 1963. O quinto longa-metragem de Godard se abre com o seguinte texto de Borges: “Plus cela va, plus je vais vers la simplicité. J’utilise les métaphores les plus usées. Au fond, c’est cela qui est éternel: les étoiles ressemblent à des yeux, par exemple, où la mort est comme le sommeil”. “Quanto mais o tempo passa, mais eu vou em direção à simplicidade. Utilizo as metáforas mais usadas. No fundo, é isto que é eterno: as estrelas se parecem com os olhos, por exemplo, ou a morte é como o sono”. Comentário de Liandrat-Guigues/Leutrat: “É notável que a frase-epígrafe de *Carabiniers* não seja encontrável em Borges, ela parece ser uma interpretação condensada”. “Il est remarquable que la phrase en exergue des **Carabiniers** ne se trouve pas chez Borges dont elle semble proposer une interprétation condensée.” Godard atribui uma citação errônea a Borges, o criador do próprio conceito...

Diversos outros escritores (ou obras) comparecem, são citados e usados em *Alphaville*. É o caso, também, de Louis-Ferdinand Céline (e seu *Voyage au bout de la nuit*)³⁰⁵, Madame La Fayette, Gustave Flaubert, Raymond Chandler, Arthur Schopenhauer, Blaise Pascal, Henri Bergson, etc. etc. As citações de frases e idéias borgianas são ditas pelo supercomputador sem que seu nome apareça, um procedimento que Godard vai usar cada vez mais na sua obra³⁰⁶; outras, como acontece com *Capitale de la douleur*, são claramente atribuídas a Paul Eluard. Alguns filmes são também lembrados: *Nosferatu*, de Murnau, e *Le jour se lève*, de Marcel Carné, e *Ruby Gentry*, de King Vidor. Alguns gêneros (literários e/ou cinematográficos) são usados (e subvertidos). Com relação a todas estas obras, estamos falando de comentário, diálogo, citação ou plágio? Ou poderíamos falar de dialogismo e de intertextualidade, conceitos que estavam sendo traduzidos (da obra de Mikhail Bakhtine) e/ou criados (por Julia Kristeva, para esclarecer exatamente a obra de Bakhtine) mais ou menos naquele momento da realização de *Alphaville* (1965), na França?

II. Todos os autores são um autor

Neste mesmo livro de Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, do qual Godard retirou tantas citações em *Alphaville*, existe um ensaio que ele somente veio a usar cerca de trinta anos depois, em *História(s) do Cinema*: este texto se chama “La flor de Coleridge”. Nele, Borges descreve como basicamente a mesma metáfora³⁰⁷ foi usada por três autores diferentes: Samuel

³⁰⁵ Em *Alphaville*, somente este título é citado, num diálogo de Lemmy Caution, “eu, de toda maneira, viajo até o fim da noite”. Em *Pierrot le fou*, a obra imediatamente posterior de Godard, Céline vai aparecer de várias maneiras: citação de seu nome, título desse mesmo romance que aparece em *Alphaville*, e a leitura de uma passagem de um outro romance, *Guignol's band*.

³⁰⁶ Godard chegou a dizer sobre sua obra mais recente que nenhuma frase que escreveu nos roteiros (textos que os personagens dizem ou lêem) é de sua autoria.

³⁰⁷ A primeira metáfora que Borges vai examinar é a de Coleridge, e é a que Godard usará no final do último episódio de *História(s) do Cinema*. Segundo Borges, Coleridge a escreveu no fim do século XVIII ou no começo do

Taylor Coleridge, H. G. Wells e Henry James. Nesse ensaio, com a economia de recursos que é sua característica principal, Borges vai defender uma idéia que, embora bastante coerente com toda a sua obra, e talvez por causa disso mesmo, não é exatamente uma criação sua: nas suas próprias palavras, “todos os autores são um autor”.³⁰⁸ Ao longo deste texto, Borges usará de frases e idéias de vários autores, exatamente para negar a autoria, afirmar a autoridade e a autonomia da literatura e do texto. O primeiro autor arrolado por Borges é exatamente o poeta Paul Valéry³⁰⁹:

A História da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, mas a História do Espírito como produtor ou consumidor da literatura. Esta História poderia ser levada a cabo sem mencionar um só escritor.³¹⁰

Ao usar “Espírito” para designar um autor hipotético de todos os textos literários que possam existir, Valéry estaria usando uma metáfora para falar de algo facilmente reconhecível por qualquer leitor: os livros estão ligados uns aos outros, fatalmente. Seja através de comentários diretos sobre um autor; ou da citação de uma passagem de um livro por outro; ou da criação de personagens em um livro, moldados em outros personagens de outros livros. No caso de livro calcado numa tradição (escola, movimento, gênero), ele dialoga não somente com um outro livro, mas com vários outros, implicitamente. Ou, então, a reação a tudo isto, personagens, autores, livros, gêneros, escolas: ainda aqui estamos falando de diálogo, citação, dependência, quando o sentido e a significação de um texto passam pelo confronto com outro texto. Isto tudo talvez por

XIX: “Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho, e lhe tivessem dado uma flor como prova que estivera ali, e se ao despertar encontrasse esta flor na sua mão... então, o quê?” “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces, qué?” BORGES. *Obras Completas*, p. 639.

³⁰⁸ “[...] todos los autores son un autor[...].” BORGES. *Obras Completas*, p. 641.

³⁰⁹ Grande amigo do avô de Godard, e figura freqüente na família deste (ver capítulo 1).

³¹⁰ “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de la literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.” BORGES. *Obras Completas*, p. 639.

ser impossível um autor escrever um texto que de alguma maneira não comente, retome, estenda, glose, cite, dialogue com outros textos, ou os modifique e subverta.

O próprio Borges nos adverte que não era a primeira vez que esta observação havia sido formulada. Em 1844, um outro amanuense do “Espírito”, Ralph Waldo Emerson, havia escrito: “dir-se-ia que somente uma pessoa escreveu todos os livros do mundo; existe uma tal unidade central neles que é inegável que são obra de um só cavalheiro onisciente³¹¹”. Já o poeta Shelley, vinte anos antes, teria escrito que “todos os poemas do passado, do presente e do futuro, são episódios ou fragmentos de um só poema infinito, erigido por todos os poetas da Terra”.³¹² Aqui, ao contrário, temos um só poema, um só texto, portanto, e muitos autores. Mas a idéia da unidade fundamental da literatura continua a mesma.

Borges termina este ensaio de uma maneira característica:

Aqueles que minuciosamente copiam um escritor, o fazem impessoalmente, o fazem porque confundem este escritor com a literatura, o fazem porque suspeitam que desligar-se dele em algum ponto é desligar-se da razão e da ortodoxia. Durante muitos anos, eu acreditei que a quase infinita literatura estava em um homem. Este homem foi Carlyle, foi Johannes Becher, foi Whitman, foi Rafael Cansinos-Asséns, foi De Quincey.³¹³

³¹¹ “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente. BORGES.” *Obras Completas*, p. 639. A citação de Emerson, no original, é a seguinte: “I am very much struck in literature by the appearance that one person wrote all the books; [...]; but there is such equality and identity both of judgment and point of view in the narrative, that it is plainly the work of one all-seeing, all-hearing gentleman.” O “Eu” do original em inglês se transforma, em espanhol, num sujeito indefinido; uma passagem que existe entre as duas frases que ele cita não é indicada; e “unidade central” e “cavalheiro onisciente” substitui uma passagem bem mais longa e palavras diferentes. Aqui, Borges traduz e interpreta criativamente o texto de Emerson. Mas se a literatura é o produto de um só “Espírito”, isto não faz a mínima diferença: é como se um mesmo autor escrevesse uma outra versão para a mesma passagem... Borges pratica neste texto exatamente o que está teorizando: tradução, mas também interpolação, diálogo de um texto com outro.

³¹² “[...] todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe.” BORGES. *Obra Completa*, p. 639.

³¹³ “Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey.” BORGES. *Obras Completas*, p. 641.

À parte o fato de que Borges justifica até mesmo a “cópia”, deveríamos chamar a atenção para algo nestas citações e argumentações, algo que está explícito: a literatura estaria “em um homem”; mas Borges nos diz que ela era, na verdade, vários autores. Da mesma maneira, ele nos fala em um escritor, mas também, da “quase infinita literatura”. Esta dialética entre o “um” e o “outro”, entre o “um” e os “muitos” não seria exatamente o procedimento que produz o texto literário, sempre: um autor, um texto, chama outros textos, dialoga com eles, cita-os, comenta-os, e produz um texto “novo”, originário, realmente, de um autor “centralizador”, ou, para usar a metáfora borgiana, de um único “Espírito”? Exatamente: “um texto, escrito por todos, mas sob a inspiração de um só espírito”³¹⁴, como escreveu Emir Rodríguez Monegal em *Borges par lui-même*. Aqui, a literatura – não como algo da responsabilidade de um só autor, mas como um “sistema” de textos que podem se chocar ou se complementar, mas que estão sempre em relação, e somente ganham significado através desta relação – já é claramente entendida como uma multiplicidade de textos dependentes uns dos outros, e não meramente obras definidas, fechadas sobre si mesmas e autárquicas. Produto de uma só pessoa (metafórica ou não) **ou** de muitos, não importa: o importante é a **relação**. O importante é este entrelaçamento de textos, livros e obras.

O que todos estes autores estão afirmando, parece, é o poder, a impessoalidade da literatura, sua não personalização, o seu ser uma atividade da autoria de ninguém. É o que faz Maurice Blanchot quando escreve que o escritor

Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra³¹⁵.

³¹⁴ “[...] un texte écrit par tous, mais sous l’inspiration d’un seul esprit”. MONEGAL. *BORGES par lui-même*, p. 27.

³¹⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18

A literatura é, finalmente, realizada pelo “outro” (“quem escreve, o autor ou o outro?”³¹⁶), uma força extremamente poderosa, porque impessoal, estranha e neutra, até mesmo terrível: a linguagem (“toda língua é de empréstimo [...] toda forma é recebida através do aprendizado e da apropriação”³¹⁷). Esta capacidade de tudo dizer é a de um sistema literário todo-poderoso, pois “não é o sujeito que pensa, mas o Sistema por ele”³¹⁸. Nas palavras de Michel Schneider, seria a própria linguagem a falar, não pessoas (“nada mais somos que porta-vozes”³¹⁹): “o surgimento daquela voz de ninguém, aquela voz da própria linguagem”³²⁰. É esta conclusão a que chega Blanchot, quando escreve exatamente sobre Borges:

Borges compreende que a perigosa dignidade da literatura não é de nos fazer supor no mundo um grande autor, absorto em sonhadoras mistificações, mas de nos fazer experimentar a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal. [...] o essencial, é a literatura, não os indivíduos, e na literatura, que ela esteja impessoalmente em cada livro, a unidade inesgotável de um só livro e a repetição cansada de todos os livros³²¹.

II. Intertextualidade

Nesta mesma década de sessenta, na qual foi filmado *Alphaville*, Roland Barthes³²² produzia um seminário na École Pratique des Hautes Études, que seria posteriormente transformado no livro *S/Z*. Ali, ele escreve que

³¹⁶ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 37.

³¹⁷ Ibidem, p. 55.

³¹⁸ Vergílio Ferreira, prefácio de FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. xxi.

³¹⁹ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 282.

³²⁰ Ibidem, pp. 281-182.

³²¹ “Borges comprend que la périlleuse dignité de la littérature n’est pas de nous faire supposer au monde un grand auteur, absorbé dans de rêveuses mystifications, mais de nous faire éprouver l’approche d’une étrange puissance, neutre et impersonnelle. [...] l’essentiel, c’est la littérature, non les individus, et dans la littérature, qu’elle soit impersonnellement, en chaque livre, l’unité inépuisable d’un seul livre et la répétition lassée de tous les livres.” BLANCHOT. *Le livre à venir*, pp. 132-133.

³²² É interessante lembrar que Godard, como fez, aliás, em vários dos seus filmes daquela época, convidou Roland Barthes para dar um depoimento em *Alphaville*. Em *Viver a Vida*, por exemplo, o “entrevistado” – que dialogava, na verdade, com a personagem principal – foi o filósofo da linguagem Brice Parain. Em *A chinesa*, o escritor é Francis Jeanson; em *Uma mulher casada*, o escritor e cineasta Roger Leenhardt. Quanto à sua possível aparição em *Alphaville*, em princípio interessado, Barthes terminou por não aparecer no filme, embora tivesse dito que em

O discurso não tem nenhuma responsabilidade em relação ao real: no romance mais realista, o referente não tem “realidade”; [...] o que se chama “real” (na teoria do texto realista) nunca é mais do que um código de representação (de significação)³²³.

Antoigne Compagnon comenta essa passagem:

O referente é um produto da *sêmiosis*, e não um dado preexistente. A relação lingüística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e um outro texto³²⁴.

O texto romanesco não faria mais referência ao “real”, como quer a *mimesis* aristotélica, mas a uma série de convenções, isto é, a uma série de textos.

Ainda segundo Compagnon,

O termo **intertexto** ou **intertextualidade** foi composto por Julia Kristeva, pouco depois de sua chegada a Paris, em 1966, no seminário de Barthes, para relatar os trabalhos do crítico russo Mikhaïl Bakhtine [...] ³²⁵. Segundo Kristeva, todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto³²⁶.

Aqui, chegamos finalmente numa tradução moderna e estruturalista de uma velha intuição de poetas e escritores, anteriores, é claro, aos teóricos: a literatura é choque, citação, comentário, criação de vários “atores”, autores (escritores) ou de um “Espírito”, como o chamou Borges (e Valéry).

Laurent Jenny discute o funcionamento da intertextualidade: “face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, esta relação que a define³²⁷”. Diante da tradição e de outros

fevereiro (*Alphaville* foi filmado nos meses de Janeiro e fevereiro de 1965) ele teria tempo para ser filmado. Ver BERGALA. *Godard au travail*, p. 245.

³²³ BARTHES. *SZ*, p. 109.

³²⁴ COMPAGNON. *O Demônio da Teoria*, p. 109.

³²⁵ *Ibidem*, p. 111.

³²⁶ Citada em COMPAGNON. *O Demônio da Teoria*, p. 111.

³²⁷ JENNY. *Intertextualidades*, p. 5.

textos, usados necessariamente em qualquer obra literária, a relação desta com as que a antecedem só pode ser de respeito, modificação ou mudança radical. Qualquer que seja a relação escolhida, o essencial é esta relação mesma: mesmo que se trate de negação, um texto “dialoga” com outro(s) texto(s), depende de outro(s) texto(s). E o que é mais importante: a significação do texto atual, “centralizador” (é como Jenny chama o texto que faz a citação) depende deste confronto e deste relacionamento:

Fora dum sistema, a obra é, pois impossível. A sua compreensão pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática numa multiplicidade de textos [...] ³²⁸

O texto é, na verdade, um sistema de textos: “o que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto ³²⁹”. Um sistema de textos, mas também uma adição: “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes ³³⁰”.

Para Laurent Jenny o funcionamento da intertextualidade passa também por alguma espécie de coesão do texto citado com aquele que ele cita; este último não pode ser destruído, ou ficar escondido. Mesmo se são antagônicos, os textos têm que se combinar de alguma maneira: “o problema da intertextualidade é fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente, e sem que o intertexto [...] se estilhace como totalidade estruturada ³³¹”. Mesmo assim, o texto citado não pode renunciar a si mesmo, a perder **seu** sentido (senão, não haveria movimento dialético entre os textos, diálogo, confrontação, somente anulação (absorção) de um pelo outro – o “centralizador” anulando totalmente o “citado”): “o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor do significado a cem por cento e de

³²⁸ Ibidem, pp. 5-6.

³²⁹ Ibidem, p. 21.

³³⁰ Ibidem, 8.

³³¹ Ibidem, p. 23.

significante a cem por cento³³²”. Como escreveu José Luiz Fiorin, “fora da relação com o outro, não há sentido³³³”. Mas aí, já estamos de volta a Mikhaïl Bakhtine.

IV. Dialogismo e polifonia

Os processos criativos de Fiódor M. Dostoiévski³³⁴, conforme descritos e analisados por Mikhaïl Bakhtine em *La poétique de Dostoievski*, estão na origem de alguns conceitos, inventados por este teórico russo, que vão, por sua vez, gerar o conceito de intertextualidade, criado por Julia Kristeva. Segundo Bakhtine, Dostoievski não fez romance monológico, onde existiria uma voz narrativa somente, com todas as outras vozes (dos personagens) se encontrando e sendo resumidas numa síntese dialética, que seria, em última instância, a palavra do narrador e/ou autor. Dostoievski se valeu da polifonia (já presente no *Dom Quixote*, e na farsa menipéia) ou do dialogismo, onde o personagem principal e outros personagens não fazem simplesmente variações em torno das idéias do autor: eles são independentes, e suas opiniões e idéias convivem livre e conflitantemente com todas as outras, sem que alguma solução de última hora venha aplinar essas contradições. Exatamente como afirma Bakhtine:

Dostoievski, tal qual o Prometeu, de Goethe, não cria, como Zeus, escravos sem voz, mas homens livres, capazes de tomar lugar ao lado do seu criador e de contradizê-lo, e mesmo revoltar-se contra ele. A pluralidade das vozes e das consciências independentes e distintas, a polifonia autêntica das vozes, constitui, na verdade um traço fundamental dos romances de Dostoievski³³⁵.

³³² Ibidem, p. 22.

³³³ *Polifonia textual e discursiva*, em BARROS/FIORIN (ORG.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*, p. 36.

³³⁴ Dostoievski é um autor freqüente na obra de Jean-Luc Godard. Citado em vários de seus filmes – e profusamente, em *História(s) do Cinema*, por exemplo – o próprio diretor interpretou o personagem do Idiota, Príncipe Mychkine, em dois filmes: *Soigne ta droite* (1987) e *Les enfants jouent à la Russie* (1993). Em *A Chinesa* (1967), existe um personagem com o nome de Kirilov, que aparece em *Os possessos*.

³³⁵ BAKHTINE. *La poétique de Dostoievski*, pp. 32-33. “Dostoievski, à l’egal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de révolter contre lui. “La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoievski.”

Como ele realiza seus romances, e com quais materiais? Segundo L. P. Grossman, citado por Bakhtine,

Dostoievski associa os contrários. Seu objetivo? [...] cria, com materiais heterogêneos, de valores desiguais e totalmente diferentes uns dos outros, uma obra artística única e completa. É por isso que o Livro de Jó, o Apocalipse de São João, os textos evangélicos, a narração de Simão, o Novo Teólogo, tudo o que alimenta as páginas dos seus romances e que determina o tom deste ou aquele capítulo, combina-se de maneira original com o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e mesmo o panfleto.³³⁶

Ao “montar” materiais tão díspares, Dostoievski recria um romance que antecipa a arte moderna: todas as vozes e idéias lá estão, assim como diferentes procedimentos poéticos, diferentes textos, e diferentes níveis de texto (textos de jornal e da Bíblia, por exemplo). Os mais diversos materiais e estilos dialogam entre si, dando origem a justaposições que enriquecem singularmente o alcance da obra como um todo (Bakhtine: “o dom excepcional de Dostoievski, de tudo ver na coexistência e na interação³³⁷”). Exatamente como escreve Julia Kristeva, no prefácio da edição francesa de *La poétique de Dostoievski*, “na polifonia romanesca, diversas ideologias fazem-se entender, assumidas ou interrogadas pelas diversas instâncias discursivas (personagens, autor)³³⁸”. Diálogo entre textos de diferentes procedências, diálogo de ideologias, diálogo social, que antecede o literário: em Dostoievski, e no romance, em geral, temos uma polifonia de vozes e de procedimentos que passam a caracterizar essencialmente a literatura.

³³⁶ Ibidem, p. 43. “Dostoievski associe les contraires. Son but? [...] créer avec des matériaux hétérogènes, de valeur inégale et totalement étrangers les uns aux autres, une oeuvre artistique unique et complète. C’est pourquoi le livre de Job, l’Apocalypse de saint Jean, les textes évangéliques, le récit de Simon, le Nouveau Théologien, tout ce qui nourrit les pages des ses romans et qui détermine le ton de tel ou tel chapitre, se combine de façon originale avec le journal, l’anecdote, la parodie, la scène de rue, le grotesque et même le pamphlet.”

³³⁷ Ibidem, p. 63. “Le don exceptionnel, chez Dostoievski, de voir tout dans la coexistence et dans l’interaction [...]”

³³⁸ Ibidem, p. 18. “[...] dans la polyphonie romanesque, diverses idéologies se font entendre, assumées ou interrogées par les diverses instances discursives (personnages, auteur)[...]”

V. Citação, plágio

Na verdade, a má fama do plágio (“plagiar é botar seu nome num corpo estranho³³⁹”) é relativamente recente. Na antigüidade, e mesmo durante as eras clássicas, copiar um bom modelo não só era permitido, como até mesmo aconselhado:

Os séculos dezesseis e dezessete davam ênfase aos modelos dignos de serem imitados e apresentavam autores contentes de terem produzido coisas bem feitas [...] a imitação é o prazer da meia-palavra, homenagem prestada à grandeza do modelo e, simultaneamente, ao talento do imitador³⁴⁰.

A qualidade deveria ser reproduzida, imitada, copiada, traduzida, até mesmo plagiada. Com o fetichismo da novidade, do revolucionário, da vanguarda, os séculos dezenove e parte do vinte, passam a valorizar a invenção, o nunca antes escrito ou pensado: “os séculos dezenove e vinte defendem antes, sob a forma romântica ou realista, a idéia de uma literatura proveniente de si mesma ou da realidade, mas não da literatura anterior³⁴¹”. Vale lembrar que Joyce, o exemplo mais típico da literatura de vanguarda, do “novo”, usou o esquema da *Odisséia* para criar seu *Ulisses*.

Atualmente, o plágio e a citação, esta última definida como

escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita³⁴²,

recuperaram seus direitos de cidadania no texto literário. Não são poucos, e nem sem importância, os autores que defendem a idéia de que a literatura é, na melhor das hipóteses, diálogo de textos. Lautréamont, por exemplo: “O plágio é necessário. O progresso o implica. Ele

³³⁹ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, 339.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 44.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 44.

³⁴² COMPAGNON. *O trabalho de citação*, p. 31.

cerca de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma idéia falsa, a substitui com a idéia justa³⁴³”. Ou, mais claramente ainda, Giraudoux (bastante citado na obra de Godard): “O plágio está na base de todas as literaturas, excetuada a primeira que, aliás, é desconhecida³⁴⁴”. Com o que concordaria Jorge Luis Borges, citando Bacon, que está citando, a Bíblia e Platão (que estariam citando exatamente quem?): “Salomão disse, não existe nada de novo sobre a Terra. Platão, então, imaginou que todo conhecimento é recordação; e Salomão disse que toda novidade não é senão esquecimento³⁴⁵”. Na verdade, ao escrever o fictício “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges estava antecipando³⁴⁶, como é de seu feitio, com surpreendente precisão, a posição dos teóricos atuais sobre plágio, citação, intertextualidade: “não existe o conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obras de um só autor, que é intemporal e é anônimo³⁴⁷”.

Michel Schneider, em seu *Ladrões de palavras*, finalmente, chega a uma conclusão que é, por ora, ao que parece, definitiva: o plágio é apenas mais um procedimento da criação literária, o “velho” dando origem ao “novo”, a literatura se espelhando (Borges, novamente...) infinitamente: “pouco a pouco, sob o nome sapiente de intertextualidade, o plágio voltou a ser alguma coisa que não é mais uma fatalidade, mas sim um procedimento de escritura como outro qualquer, às vezes reivindicado como o único³⁴⁸”. Na verdade, o livro de Schneider bem poderia ter o subtítulo de “elogio ao plágio”, tal a quantidade de afirmações e raciocínios que ele desenvolve, procurando não somente absolver este procedimento, mas, na verdade, enobrecê-lo. Primeiramente, ele se pergunta várias vezes quem escreve, eu ou o outro? O que é meu, caracteriza uma novidade ou é

³⁴³ Citado em SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 146.

³⁴⁴ Citado em SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 444.

³⁴⁵ “Solomon saith: *There is no new thing upon the earth*. So that as Plato had an imagination: *that all knowledge was but remembrance*; so Solomon giveth his sentence, *that all novelty is but oblivion*.” Citado em BORGES. *Obras completas*, p. 533.

³⁴⁶ Em 1944, data da publicação de *Ficciones*, que contém “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

³⁴⁷ “No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo.” BORGES. *Obras completas*, p. 439.

³⁴⁸ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 59.

rastrado do outro em mim? Como ele próprio escreveu, “qual é a parte de nós que nos é própria e não um traço do outro em nós?”³⁴⁹, ou “o autor é sempre o outro”³⁵⁰. Num determinado momento, ele chega à conclusão de que talvez seja impossível estabelecer o que é de cada um na literatura, de estabelecer o que é próprio: “é inútil querer separar o teu do meu, porque um está no outro, só existe pelo e para o outro, um é o outro”³⁵¹. Maurice Blanchot, como de costume, é mais radical ainda: quem fala, quando falo, é o mundo: “se eu falo, é o mundo que se fala”³⁵². Alguém, ou algo, fala em nós.

Mas o que finalmente decide tudo, para Schneider, no seu livro, é o fato de que a linguagem faz o homem e não o inverso: “a língua fala em nós, fora de qualquer propriedade”³⁵³. Na verdade, a escritura não sabe quem se expressa nela: “a escritura é amnésica. Não sabe de onde vem. Quem fala nela”³⁵⁴. Não somos proprietários da linguagem. O escritor Hofmannsthal deixa muito claro quem tem este poder: “em geral, as palavras não estão em poder dos homens, mas os homens em poder das palavras. As palavras não se entregam”³⁵⁵. Quem metaforizou tudo isto com perfeição foi, mais uma vez, Jorge Luis Borges, no seu texto “Pierre Menard, autor del Quijote.” Neste pequeno conto, um autor francês “não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas *o Quixote*”³⁵⁶. Borges completa: “sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem - palavra por palavra, e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”³⁵⁷. No limite, para Borges, neste conto, repetir as palavras do outro é, essencialmente, se constituir num autor, mas atenção: no único autor existente de textos literários, não individualizado, a

³⁴⁹ Ibidem, p. 17.

³⁵⁰ Ibidem, p. 365.

³⁵¹ Ibidem, p. 372.

³⁵² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 17.

³⁵³ SCHNEIDER *Ladrões de palavras*, p. 78.

³⁵⁴ Ibidem, p. 100.

³⁵⁵ Ibidem, p. 376.

³⁵⁶ No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino *el Quijote*. BORGES. *Obras Completas*, p. 446.

³⁵⁷ “Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabras por palabras, líneas por líneas – con las de Miguel de Cervantes.” BORGES. *Obras Completas*, p. 446.

linguagem mesma, ou então, quem propriamente dita tudo, quer dizer, o Espírito. Segundo Blanchot, quem escreve, não tem qualquer autoridade; escrever é, na verdade, testemunhar o que ouvi de outrem, ou que pergunto ao outro:

O que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade [...] Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti³⁵⁸.

O que foi dito com relação ao plágio, com mais razão ainda pode ser dito sobre a citação. Como escreveu Compagnon, “a citação é contato, fricção, corpo a corpo [...] A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela³⁵⁹”, me aproprio dela para comentá-la, inová-la, lê-la novamente, enfim, reescrevê-la. Pois, como afirmou Georg Otte, falando do conceito de citação em Benjamin, “a síntese inesperada entre o fragmento citado e o texto presente é um indício para o fato de este último não ser inteiramente novo, assim como o texto citado não ser ‘coisa do passado’³⁶⁰”. Passado e presente que, se encontrando, criam um novo texto e uma nova significação.

VI. Citação, plágio, intertextualidade, dialogismo e polifonia no cinema

Devido ao fato de que a literatura tem somente a palavra como material expressivo³⁶¹, enquanto o cinema possui pelo menos cinco elementos expressivos (imagem fotográfica em

³⁵⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, pp. 16-17.

³⁵⁹ COMPANON. *O trabalho de citação*, p. 28.

³⁶⁰ OTTE. *Rememoração e Citação em Walter Benjamin*, in *Revista de Estudos de Literatura*, UFMG, pp. 217-218.

³⁶¹ “Cada meio de expressão tem a sua própria especificidade, derivada dos respectivos materiais de expressão. O romance tem um único material de expressão, a palavra escrita, enquanto o filme tem no mínimo cinco trilhas: imagem fotográfica em movimento, som fonético, música, sons em geral, e material escrito.” “Each medium has its own specificity deriving from its respective materials of expression. The novel has a single material of expression, the written word, whereas the film has at least five tracks: moving photographic image, phonetic sound, music,

movimento, música, sons em geral, som fonético e material escrito), ao falar de intertextualidade (ou citação, ou dialogismo ou polifonia) no cinema, teremos de tomar algumas precauções. O texto citado, na literatura – e principalmente o status deste texto – é diferente do texto “centralizador”; mas ambos utilizam o mesmo material expressivo, a palavra e a frase, usadas sucessivamente (texto centralizador, texto citado, texto centralizador: é nesta ordem que a citação ou a intertextualidade acontecem).

Com o filme, a situação é um pouco mais complicada. Quando vemos uma citação (ou intertexto) numa fita, ela pode aparecer de forma escrita (o parágrafo de um livro, filmado, por exemplo; ou a mesma frase impressa numa parede; ou escrita num papel, naquele momento, por um personagem; ou impressa no próprio material fílmico, o celulóide), mas geralmente aparece falada por um personagem ou por uma voz *off*. Neste caso existe sempre uma imagem, que acompanha essa citação; uma música ou um som ambiente pode ser colocado com esse texto, e acrescentar camadas de significados. Enquanto, por definição, na literatura, a intertextualidade (ou a citação) acontece e toma sentido de uma maneira sucessiva, no cinema ela é também sucessiva (à citação, se sucedem – e também antecedem – imagens, diálogos, sons e músicas do “texto centralizador”), mas é, ao mesmo tempo, simultânea. O texto “centralizador”, então, no cinema, acompanha o texto citado, e não somente o antecede e segue-se a ele, como na literatura. Pode-se dizer que o comentário e o diálogo com um texto, no cinema, são ao mesmo tempo simultâneos e sucessivos.

VII. Inventário e intertextualidade

noises, and written materials. STAM. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation.” In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*, p. 59.

Desde o momento em que começou fazer cinema, em 1954, até hoje, Jean-Luc Godard tem se constituído, provavelmente, naquele autor cinematográfico que mais insistentemente inventariou a cultura moderna. Seus filmes, um após o outro, enumeram sem cessar, livros, filmes, autores (literários e cinematográficos), gêneros (literários e cinematográficos) mitos, trechos de livros e filmes, numa busca ativa de formas e maneiras de pensar o mundo moderno e realizar uma obra relevante. Tudo isto, num movimento aparentemente contraditório que é, ao mesmo tempo afirmação e crítica do que de melhor foi produzido no passado, e criação de uma linguagem nova, moderna, revolucionária. Como escreveu Susan Sontag,

O conscientemente refletivo – mais precisamente, reflexivo – aspecto dos filmes de Godard é a chave para a energia deles. Seu trabalho constitui uma formidável meditação sobre as possibilidades do cinema [...] ele entra para a história do cinema como a sua primeira figura conscientemente destrutiva. Colocado de outra maneira, podemos notar que Godard é, provavelmente, o primeiro grande diretor a entrar no cinema ao nível da produção comercial com uma explícita intenção crítica³⁶².

Em outra parte deste mesmo ensaio, ela esclarecia que “Godard vê a destruição de velhas regras como um esforço construtivo”³⁶³. Em outra passagem, ela vai dizer que “...cada filme é, simultaneamente, uma atividade criativa e destrutiva”³⁶⁴.

Para chegar a este resultado, usou (usa) uma série de estratégias e estratagemas. Na sua já extensa filmografia – difícil de contar, mas já com cerca de cem títulos – trabalhou com vários gêneros cinematográficos e literários, mas ao mesmo tempo, embaralhou a idéia mesma de gênero; enumerou, listou e catalogou uma quantidade enorme de obras e autores, literários e cinematográficos, que na sua maioria são o que se costuma chamar de clássicos, que ele

³⁶² “The consciously reflective – more precisely, reflexive – aspect of Godard’s films is the key to their energies. His work constitutes a formidable meditation on the *possibilities* of cinema [...] he enters the history of film as its first consciously destructive figure. Put otherwise, one might note that Godard is probably the first major director to enter the cinema on the level of commercial production with an explicitly critical intention.” SONTAG, *Styles of radical will*, p.151.

³⁶³ “Godard views the destruction of old rules as a constructive effort [...]” SONTAG, *Styles of radical will*, p. 156.

³⁶⁴ “[...] each film is, simultaneously, a creative activity and a destructive one”. SONTAG, *Styles of radical will*, p. 170/171.

homenageou e usou, dinamitando, ao mesmo tempo, a chamada linguagem cinematográfica, estabelecendo uma maneira nova de fazer cinema; trabalhou com uma grande variedade de mitos, que usou poeticamente; foi influenciado, formalmente, pela literatura, teatro, pintura, pelo próprio cinema, pela cultura “pop” das histórias em quadrinhos, pelo vídeo, que ele ajudou a estabelecer como linguagem, pela televisão e jornalismo. A sua obra, dessa maneira – com todos estes gêneros, obras, e linguagens, que ele cita, parodia e plagia – é um dos exemplos mais contundentes do conceito de intertextualidade, tal qual teorizado na década de 60: nela, o seu próprio “texto”, aquele que Laurent Jenny chamou de “centralizador”, só pode ser compreendido se colocado em relação com todos os pedaços e trechos da cultura (literatura, cinema, jornalismo, televisão, vídeo, história em quadrinhos, pintura, música, etc) que ele colocou (e coloca) ao lado do que é propriamente seu. Como escreveu Jenny: “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes³⁶⁵”: Godard é particularmente adepto da soma, na sua obra. Bem o sabia Deleuze, quando disse numa entrevista, que “o uso do E [conjunção] em Godard, é o essencial³⁶⁶”. Finalmente, usou a estratégia da citação como a maneira mais rigorosa e completa de realizar tal inventário e avaliação da vasta produção artística e cultural da humanidade, ao mesmo tempo colocando em uso (desenvolvendo em termos de linguagem) o que recenseava e listava.

O inventário da cultura moderna – principalmente; mas ele também recenseou obras da cultura de épocas clássicas. *O desprezo* (*Le Mépris*, 1963), por exemplo, é um filme/ensaio que aborda a relevância da arte clássica para a modernidade, e a seguinte questão: como adaptar a *Odisseia* para o cinema, quer dizer, para o mundo moderno? – realizado por Godard pode ser aproximado àquele feito por Jorge Luis Borges. Um pouco como afirma Maria Esther Maciel a

³⁶⁵ JENNY. *Intertextualidades*, p. 22.

³⁶⁶ DELEUZE. *Pourparlers*, p. 64. “L’usage du ET chez Godard, c’est essentiel.”

propósito do conto “Funes, el memorioso”, onde o personagem chega a “inventariar todas as lembranças possíveis (e impossíveis) de todas as coisas vistas, lidas, experimentadas e imaginadas ao longo de uma vida³⁶⁷”. Em *Alphaville* – mas não somente ali; de vários outros filmes seus poderia ser dito o mesmo e da sua obra como um todo mais apropriadamente ainda – é como se ele quisesse construir também um Aleph, “[...] um dos pontos do espaço que contém todos os pontos³⁶⁸”; no espaço de um filme, a arte ocidental é inventariada e representada pelo que ela tem de melhor: literatura, filosofia, poesia, prosa, cinema, mitologia, ciência. Assim como Borges no conto “El Aleph” usa a parte (uma página, ali, descreve o infinito...) para representar o todo, o mesmo faz o diretor francês: alguns autores escolhidos representariam a arte ocidental. O projeto godardiano não chega a ser tão totalizante quanto a memória de Funes, mas da sua obra pode ser dito que de alguma maneira ela aflora “todas as coisas vistas, lidas, experimentadas” ao longo de sua vida.

VIII. Gêneros

Um filme como *Alphaville* é um exemplo perfeito da tendência godardiana para o inventário (o número de obras listadas é enorme), e particularmente para o uso que fez dos gêneros cinematográficos. Nesta obra, o agente secreto Lemmy Caution viaja para a capital de uma outra galáxia, Alphaville, onde tem a missão de descobrir, trazer de volta ou matar o professor Leonard von Braun, aliás, Leonard Nofératu. Realizada em 1965, a fita se passa num futuro indefinido; um computador todo-poderoso dirige e planeja a vida numa galáxia distante, e como tal, o filme é uma ficção-científica. Logo nos primeiros minutos do filme, por exemplo, os faróis do carro do herói iluminam brevemente um pôster onde está escrito: “Alphaville. Silêncio.

³⁶⁷ Maciel, *A memória das coisas*, p. 13.

³⁶⁸ “[...] uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.” BORGES. *Obras Completas*, p. 634.

Lógica. Segurança. Prudência³⁶⁹”. Uma música algo ameaçadora sublinha esta mensagem. Isto faz lembrar exatamente o início de um romance de ficção-científica, *1984*, de George Orwell (menos a música, é claro), onde o herói do romance lê um pôster onde está escrito “GUERRA É PAZ. LIBERDADE É ESCRAVIDÃO. IGNORÂNCIA É PODER³⁷⁰”. As mensagens não são exatamente iguais, mas o tom é parecido: seguro de si mesmo, restritivo, ameaçador. Assim como o uso da linguagem na Oceania e em *Alphaville*: na Oceania, a língua oficial é o “Newspeak”, uma linguagem cujo “vocabulário diminuía a cada ano, em vez de aumentar. Cada redução era um ganho, pois quanto menor a área de escolha, menor a tentação de pensar³⁷¹”. Uma das características principais de *Alphaville*, ressaltada por Natacha von Braun, por exemplo, é que algumas palavras desaparecem, de tempos em tempos, proibidas que são pelo poder totalitário que governa a cidade. Logo no começo do filme, assim que chega em *Alphaville*, Lemmy Caution diz que eram “24h17m, hora oceânica”; isto lembra “Oceania”, o “país” no qual a ação de *1984* se passa. Aliás, o clima político de terror totalitário, de um poder extremamente racional e desumanizante, é comum neste gênero, o da ficção-científica. Pode-se afirmar, portanto, que *Alphaville* dialoga intertextualmente com *1984*, mas, também com o gênero como um todo, nas suas duas vertentes: a literária e a cinematográfica.

Da mesma maneira, pode-se dizer que *Alphaville* é, também, um filme policial: o personagem age como um detetive particular, procura pessoas, realiza uma investigação para responder a alguns enigmas. O filme abunda em signos deste gênero (literários e cinematográficos): revólver bem tradicional (e não armas futuristas, como na ficção científica),

³⁶⁹ “Alphaville. Silence. Logique. Sécurité. Prudence”. Uso aqui, e estarei usando, a partir deste momento, as legendas em português do filme *Alphaville*, cópia vídeo, gravado da TV Cultura. No fim desta cópia, está escrito LEGENDAS VIDEOLAR. Quase sempre, as legendas são traduções acuradas ao que é dito em francês. **GODARD.** *Alphaville*, 1965, videolar.

³⁷⁰ “WAR IS PEACE. FREEDOM IS SLAVERY. IGNORANCE IS STRENGTH.” ORWELL. *1984*, p. 7.

³⁷¹ “[...] vocabulary grew smaller instead of larger every year. Each reduction was a gain, since the smaller the area of choice, the smaller the temptation to take thought.” ORWELL. *1984*, p. 254.

isqueiros, cigarros, lutas corporais, mulheres fatais (as “séductrices”, numa versão irônica e godardiana) e, para terminar, a citação de um clássico do gênero, *À beira do abismo*³⁷², de Raymond Chandler: a capa da tradução francesa, *Le Grand Sommeil*, da coleção “série-noir”, aparece logo no início do filme. Lemmy Caution ordena a uma “séductrice” que segure o desenho de uma *pin-up* em cima da cabeça, segura o livro de Chandler em frente dos seus olhos e dá dois tiros com seu revólver, que acertam os seios da *pin-up*: aqui, Godard faz outras adições às citações que realiza: sexo, revólver, violência, mulheres fatais, algo que não falta nunca no gênero policial, sejam as obras romanescas ou cinematográficas. Além do mais, este filme foi produzido para o ator Eddie Constantine, que interpretara anteriormente uma série de obras neste gênero, com o mesmo personagem, Lemmy Caution, inspirado no escritor inglês de romances policiais Peter Cheney. Apesar de tudo isto, o diálogo intertextual do filme de Godard é mais com o gênero policial e seus signos, do que propriamente com alguns romances ou filmes.

Mas *Alphaville* pode ser considerado, também, um western, gênero tipicamente cinematográfico. O topos clássico do duelo figura destacadamente na fita: Lemmy Caution e o computador Alpha-60 disputam verbalmente o filme todo e questionam-se várias vezes. O duelo é encenado através da linguagem: ao final, um enigma de Lemmy Caution, que Alpha-60 parece solucionar, o destrói, como antecipara o personagem principal. Ou, como escreveu Bergala, “[...] os planos do começo do filme correspondendo a uma sábia abertura de western: o herói chega à cidade³⁷³”. O próprio Godard chegou a dizer que

não se sabe quem é ele, esse personagem de Eddie Constantine; ele chega, descobrem-se coisas sobre ele, unicamente pelos diálogos que se estabelecem entre as pessoas, como num *western*, *Rio Bravo* (1958) [...] aqui é exatamente igual, há um xerife que [...]chega a um lugar e depois vai embora³⁷⁴.

³⁷² *The Big Sleep*, de Raymond Chandler.

³⁷³ “[...] les plans du début du film correspondant à une ouverture de western: le héros arrive dans la ville.” BERGALA. *Godard au travail*, p. 239.

³⁷⁴ GODARD, *Introdução à uma verdadeira história do cinema*, p. 99-100.

Como se pode ver, não somente uma verdadeira listagem e enumeração de gêneros, mas também o seu uso efetivamente narrativo. Em todos estes gêneros, ou em quase todos, *Alphaville* está citando, homenageando, parodiando, plagiando às vezes, na verdade, dialogando intertextualmente com toda uma tradição, além de, eventualmente, fazer referência a algumas obras específicas.

O primeiro longa-metragem de Godard, *Acossado* (*À bout de souffle*, 1959) também era um policial; o terceiro, *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*, 1961) usava as estruturas da comédia musical; *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, 1960) era um filme de espionagem (Lemmy Caution, entre outras coisas, pode ser visto como um espião, à la 007); *A chinesa* (*La chinoise*, 1967) é um dos muitos filmes políticos da sua obra (alguns outros: *Made in USA*, 1966; *Pravda*, 1969; *Lutte en Italie*, 1969; *Vladimir et Rosa*, 1971; *Tout va bien*, 1972 etc., etc.). Um filme político: *Alphaville* encena a luta entre um totalitarismo fascista, encarnado pelo computador, e um humanismo individualista, defendido por Lemmy Caution. Susan Sontag comenta esta capacidade godardiana de usar vários gêneros e, no final, fazê-los explodir

...os filmes de Godard não se relacionam univocamente com nenhum gênero único. O caráter aberto dos seus filmes não quer significar a superexploração de um gênero em particular, [...], mas a devoração sucessiva dos gêneros³⁷⁵.”

Parece que toda a obra godardiana está estruturada em torno da idéia de gênero, que ele usaria como base para a criação de suas ficções: desta maneira, ele contaria, de início, com a adesão mais fácil do espectador, já acostumado a este tipo de agenciamento narrativo, onde qualquer ficção sempre contém alguns elementos repetidos. Mas o cinema de gêneros é, para Godard, um ponto de partida, nunca um ponto de chegada; mesmo os gêneros literários, e suas

³⁷⁵ Sontag, *Styles of radical will*, p. 162. “Godard’s films don’t relate unequivocally to any single genre. The openness of Godard’s films doesn’t mean the hyperexploitation of some particular genre [...], but the successive devouring of genres.”

convenções, são usados por ele apenas como uma estrutura fácil de ser usada, e que tem a vantagem extra de forçar as comparações, de convidar ao jogo intertextual. Diferentemente do cinema clássico americano, com suas estruturas narrativas necessariamente invariantes (ou quase: mesmo nas narrativas clássicas existe um prazer perverso de desviar da norma em algum ponto), Godard usa de começo as fórmulas de todos estes gêneros, mas explode-as, quase sempre, na continuação das suas histórias e na construção de seus filmes.

Primeiramente, fazendo uma mistura – exatamente como em *Alphaville*, mas também em quase todos os seus outros filmes – na qual, em qualquer das suas obras, temos alguns elementos não somente de um gênero, mas de vários: desta maneira a classificação unívoca já fica impossibilitada. Mas ele mina, também, este cinema narrativo de uma maneira ao mesmo tempo direta e insidiosa: a uma linguagem cinematográfica clássica a que este tipo de fita corresponderia, Godard antepõe o uso de um cinema de invenção, de que ele foi um dos pioneiros já na década de cinquenta (herdeiro assumido que ele é de Orson Welles, Murnau e Rossellini, cineastas-inventores da linguagem). Desde o tempo em que atuava na revista *Cahiers du Cinema*, Godard sempre falou de sua admiração pelos cineastas da linhagem (e de linguagem) clássica; ao passar para a direção, atualizou essa admiração citando suas obras e seus nomes, utilizando algumas vezes também os gêneros nos quais se exercitaram. Paradoxalmente, foi um cineasta que usou de recursos modernos e inovadores: em vez do cinema de projeção-identificação dos seus mestres, fez um cinema brechtiano do distanciamento e da inteligência; em vez do cinema quase realista, narrativo, dos cineastas que admirava (Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Otto Preminger, Fritz Lang, John Ford), optou por uma obra claramente metalingüística, intertextual e polifônica, com constantes referências ao fazer cinematográfico (e literário), e ao fato de que seus filmes não eram imitações naturalistas da realidade, mas exatamente filmes. Desta maneira, estão presentes no seu cinema tanto uma linguagem clássica, que é homenageada e inventariada,

quanto uma linguagem inovadora e criativa, que é efetivamente inventada e usada por Jean-Luc Godard.

IX. Mitologia e literatura

Em *Alphaville*, Godard cita e usa intertextualmente uma série de mitos que, entrelaçados ao texto centralizador – como afirma Alpha-60 logo na primeira frase do filme – “Ihe permite correr o mundo³⁷⁶”: através do mito e da lenda, isto é, da ficção, a realidade pode ser entendida pelos espectadores. Primeiramente, o mito de Orfeu e Eurídice: nesta leitura, Lemmy Caution desceria ao inferno (Alphaville) para resgatar Natacha von Braun. Numa variante do mito, não é ele que não pode olhar para trás, mas a própria Natacha (Eurídice); se ela o fizer, morrerá. Isto nos reenvia para uma também mitológica narrativa bíblica, a história de Lot e sua mulher, transformada numa estátua de sal, quando olha para trás, para ver a destruição de duas cidades, Sodoma e Gomorra (podemos também fazer um paralelo entre Alphaville, a “capital da dor”, e Sodoma e Gomorra, as cidades perversas, condenadas e também destruídas).

Assim como é possível, também, fazer uma analogia com a Tebas assolada pela peste em *Édipo Rei*: lá, um enigma é proposto a Édipo, que o decifra, e destrói a esfinge; em *Alphaville*, Lemmy Caution destrói uma outra esfinge, o computador, com um enigma, que Alpha-60 parece decifrar, e que o destrói (como diz o herói, se ele decifrar o enigma, isto fará dele “meu semelhante, meu irmão³⁷⁷”). Lemmy Caution, um novo Édipo? Natacha von Braun é uma Bela Adormecida despertada, desencantada e salva por um singular príncipe encantado/agente especial. Num diálogo com Natasha que pergunta: “tem fogo³⁷⁸”, Lemmy Caution afirma que

³⁷⁶ GODARD. *Alphaville*, 1965, videolar.

³⁷⁷ BAUDELAIRE. *Les fleurs du mal*, p. 16. “...mon semblable, mon frère”

³⁷⁸ GODARD, *Alphaville*, 1965, videolar.

“andei 9 mil quilômetros para lhe dar”³⁷⁹, numa clara referência ao mito de Prometeu. Não é preciso insistir que todos estes mitos chegaram até nós por vias literárias, até mesmo a história de Lot e sua mulher, narrada por este livro, a Bíblia, que, sagrado para algumas religiões, não deixa, nem por isto, de ser literatura da melhor qualidade.

X. Borges e Schopenhauer

A primeira imagem de *Alphaville*, depois dos créditos, é uma luz que acende e apaga, várias vezes. Uma música³⁸⁰, que o roteiro em inglês descreve como agourenta³⁸¹, e que também pode ser dita ameaçadora, é usada desde o início, ritmando – ou será que a luz acendendo e apagando ritmou a música, como acontece, preponderantemente: a música é composta quase sempre depois que a montagem definitiva já está pronta, na maior parte das vezes – o acender e o apagar da luz. Na última piscada desta luz, uma voz pausada, rouca, masculina – que durante o filme identificaremos como a voz de Alpha-60, o supercomputador que planeja e comanda Alphaville – começa a dizer um texto³⁸² em *off*: “pode ser que a realidade seja complexa demais para a transmissão oral. A lenda a recria sob uma forma que lhe permite correr o mundo”. Esta é uma citação, não creditada, de um texto de Borges, “Formas de una leyenda”: “a realidade pode

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ De autoria de Paul Misraki, que compôs, também, trilhas sonoras para filmes de Luis Buñuel, Orson Welles e Claude Chabrol.

³⁸¹ *Ominous*, em inglês. GODARD. *Alphaville*, p. 19. Grande parte dos roteiros publicados, atualmente, inclusive em francês, e inclusive os Godard, são versões estabelecidas a partir do filme, depois deste pronto, por pessoas que trabalham numa moviola, com a versão definitiva, e não o original do diretor ou roteirista, que sofrem, a maior parte das vezes, modificações durante as filmagens. Algumas publicações, mais completas, incluem o roteiro original, aquele a partir do qual o filme foi feito, e o roteiro “definitivo”, aquele extraído a partir da montagem definitiva do filme. O roteiro de *Alphaville* foi extraído a partir da montagem definitiva do filme, e foi publicado em inglês.

³⁸² GODARD. *Alphaville*, 1965, videolar.

ser demasiado complexa para a transmissão oral; a lenda a recria de uma maneira que só acidentalmente é falsa, e que lhe permite correr o mundo, de boca em boca³⁸³”.

As modificações que Godard fez no texto borgiano não são muitas, mas podem ser notadas facilmente. Na primeira frase, Godard apenas inverte a ordem de algumas palavras; já na segunda, o diretor modifica um tanto a afirmação do texto original. Faltam duas colocações borgianas: primeiramente, a qualificação “só acidentalmente é falsa”, que se refere à lenda; Borges está dizendo que, em relação à realidade, a versão da lenda pode não corresponder aos fatos. Mas esta forma mesma permite à lenda correr o mundo, “de boca em boca”; esta última expressão também está faltando em *Alphaville*. As lendas são criações de coletividades humanas e usam da transmissão oral; posteriormente, podem ser **escritas** em livros, como no caso de Borges. Mas esse não faz referência à natureza escrita das lendas (ou mitos) que ele está examinando e propagando, no seu texto originário. Por outro lado, o mito (ou lenda), foi apropriado no ocidente pela literatura (mais precisamente, pela tragédia grega), constituindo-se, talvez, num primeiro exemplo de intertextualidade; que *Alphaville* se aproprie intertextualmente da literatura e do mito, nada mais apropriado, pois aqui é restituída a “expressão oral” à lenda (o cinema não é somente uma arte visual, mas sonora e oral): desta maneira, fica mais fácil à realidade ser mais bem entendida, ou nas palavras de Borges, “passar de boca em boca”.

Outras observações podem ser feitas sobre o texto de Borges e o de Godard. O texto de Borges, “Formas de uma leyenda” conta três lendas sobre o Buda, e pressupõe uma tradição de “transmissão oral, de boca em boca”, comum nos tempos antigos, ainda mais quando se tratava da transmissão de informações religiosas, (embora todas as citações borgianas sejam extraídas de livros). Não é por acaso que ele termina o texto dizendo que “... não me surpreenderia que minha

³⁸³ “La realidad puede ser demasiado compleja para la transmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo acidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca.” BORGES. *Obras completas*, p. 740.

história da lenda fosse lendária, feita de uma verdade substancial e de erros acidentais”³⁸⁴. As duas frases de Borges ocorrem no segundo parágrafo de “Formas de una leyenda”, escritas que são pelo “compilador que arrisca esta nota”³⁸⁵; em *Alphaville*, alguns segundos depois que o filme começou; uma certa equivalência pode ser proposta, neste caso; mas no filme, Godard muda o contexto onde esta citação intertextual aparece: num filme de ficção-científica, e ela é dita em situação pela voz (um personagem, portanto, embora também uma máquina) de um super-computador. Um “compilador” (Borges) **escreve** as duas frases de “Forma de una leyenda”; **a voz** (suposta) de um computador-personagem diz essas frases, com algumas modificações; discutirei mais abaixo o que significa esta última transformação do texto borgiano.

Outros acréscimos intertextuais são observáveis no filme, nesta seqüência. Primeiramente, quanto às imagens: três planos cobrem as duas frases: uma luz piscando, pela última vez (posteriormente, vamos saber que esta luz identifica Alpha-60); quando ela se apaga, a câmera faz um *travelling* para a direita, mostrando prédios, luzes e ruas de *Alphaville* à noite (na verdade, Paris) e termina num carro (Ford Galaxy, uma ironia com o gênero do filme, uma ficção científica: este carro é usado pelo herói do filme como maneira de viajar pelo espaço intersideral) em movimento, que em seguida saberemos que é o de Lemmy Caution; o terceiro plano começa com este mesmo carro, ainda em movimento, faz um *travelling* para cima e para a esquerda, mostrando alguns outros prédios e, num *travelling* para baixo, termina no mesmo carro, que estaciona. Terminada a frase dita pelo computador, um plano do interior do carro nos é mostrado: primeiro, um isqueiro é aceso por Lemmy Caution, para que ele fume um cigarro, o que por breves segundos nos permite ver seu rosto; quando o isqueiro é apagado, vemos suas mãos pegando um revólver, armando-o e colocando-o no bolso do seu sobretudo. Vários signos do

³⁸⁴ “...no me sorprendería que mi historia de la leyenda fuera legendaria, hecha de verdad sustancial y de errores accidentales”. Ibidem, 743.

³⁸⁵ “...compilador que arriesga esta nota.” Ibidem, p. 743.

gênero policial (literário ou cinematográfico) são observáveis: cidade à noite, isqueiro, cigarro, o ato de fumar, um revólver, o claro-escuro da fotografia. Exatamente como disse Alain Bergala, falando sobre os usos e costumes do nosso autor, “Godard pensa que pode se apropriar de tudo, que temos o direito de nos apropriarmos de tudo, se transformamos estas coisas”³⁸⁶.

Na primeira vez que Natacha von Braun dá uma carona a Lemmy Caution, este comenta que “Natacha é um nome antigo”³⁸⁷, ao que ela responde: “mas você sabe que, na vida, só há o presente. Ninguém viveu no passado e ninguém viverá no futuro”³⁸⁸. Aqui, além de notar que se trata de uma citação de Schopenhauer, que Borges faz em “Nueva refutación del tiempo” – uma tradução do filósofo alemão, feita por Borges, e que funciona como intertexto no seu próprio texto – basta dizer que ela está simplesmente repetindo algo que é a ideologia oficial de Alphaville, e que ouviremos alguns minutos depois numa aula que Alpha-60 dá no “Instituto de Semântica Geral” para um grupo de pessoas, entre os quais estão Natacha e Lemmy Caution. Parece que, num estado totalitário como este, não examinar o passado nem o futuro (pela razão simples que eles não existem) é bastante conveniente, pois permite que não se relacione nem causas nem conseqüências, e que não se questione absolutamente nada (é bom lembrar uma das palavras proibidas em Alphaville: *pourquoi*, exatamente a forma interrogativa no francês, desta palavra: a afirmativa é *parce que*. Perguntar ou interrogar não são bem vistos na cidade). É interessante notar que esse texto de Schopenhauer/Borges é dito por Natacha enquanto a imagem mostra luzes e números em néon, que vão de 9 a 0, numa contagem regressiva.

Uma vez que Lemmy Caution chega no “Instituto de Semântica Geral” – depois de encontrar-se com seu amigo, Henry Dickinson, presenciar a morte deste, procurar e achar

³⁸⁶ *Devires*, número 4, 2007. Entrevista ao autor, Paris, 2005.

³⁸⁷ GODARD. *Alphaville*, 1965, videolar.

³⁸⁸ *Ibidem*.

Natacha von Brown – ele ouve uma aula que o supercomputador está dando. Entre outras coisas, Alpha-60 diz que

ninguém vive no passado, ninguém viverá no futuro. O presente é a forma de toda vida. É uma posse que nenhum mal pode lhe tomar. O tempo é como um círculo que gira infinitamente. O arco que desce é o passado e o que sobe é o futuro.³⁸⁹

Quando o computador começa a dizer “ninguém vive no passado”, Lemmy Caution está procurando Natacha numa sala escura, com uma lanterna (será que poderemos identificar o passado com a escuridão? Não são poucas as obras, literárias inclusive, que fazem exatamente isto); quando ele diz “passado”, o fecho da lanterna é dirigido para o seu próprio rosto (será que como um habitante dos “países exteriores”, de onde veio a maioria dos habitantes de Alphaville, ele é um representante do passado?); quando ele diz “ninguém viverá no futuro”, a imagem é a da lanterna iluminando o rosto de Natacha e, depois, o dele próprio, novamente. Para um habitante dos “países exteriores”, Natacha será o futuro? Estará o filme negando a ideologia do computador, que afirma a existência somente do presente, tomando consciência do passado e do futuro? Esta imagem da lanterna iluminando sucessivamente o rosto dos dois amantes, além do mais, é uma citação do filme *A fúria do desejo*³⁹⁰. Segue-se um plano relativamente simples, mas complicado para descrever. Com o resto do texto, temos uma panorâmica de 360 graus, que termina e acaba em Lemmy Caution e Natacha von Braun. Quando o computador diz “o presente é a forma de toda vida”, alguém (uma mulher, logo veremos) pega a lanterna e começa a andar com ela, e a câmera começa a fazer uma panorâmica **circular**. Quando Alpha-60 diz “o tempo é

³⁸⁹ Ibidem, videolar. Borges assim traduz o texto de Schopenhauer, em “Nueva refutación del tiempo”: “Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá el futuro; el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarle. El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir...” Esta é a tradução, de Borges, provavelmente do alemão (que ele lia bem), de *O mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer, Volume I, capítulo 54, e que se encontra no penúltimo parágrafo de seu ensaio “Nueva refutación del tiempo”. O texto em inglês a que tive acesso (SCHOPENHAUER. *The world as will and representation, Volume I*, p. 278) parece indicar que se trata de uma tradução bastante fiel, não havendo modificação notável.

³⁹⁰ Direção do americano King Vidor, 1952, com Charlton Heston e Jennifer Jones. No original, *Ruby Gentry*.

como um **círculo** que gira infinitamente” a luz se acende, e vemos uma sala, com várias pessoas em torno duma mesa. Quando ele pronuncia “o arco que desce é o passado”, a câmara chega nos dois amantes. Quando a frase “e o que sobe é o futuro” é pronunciada, na palavra “futuro”, exatamente, o filme corta para um plano no qual vemos um ventilador, que no resto do filme é outra das representações possíveis de Alpha-60, em todo caso a mais freqüente. O futuro será Alpha-60? Por alguns segundos, continua esta imagem do ventilador, e Alpha-60 continua com sua aula (que, na verdade, deveria ter sido dada por Roland Barthes³⁹¹). Um outro detalhe importante: um tema musical começa a ser ouvido exatamente na primeira palavra da frase “o presente é a forma de toda vida”. O que ouvimos é o assim chamado “tema de amor³⁹²”: a música é realmente romântica, e se lembramos do mito de Orfeu e Eurídice, que está operando no filme, podemos pensar que se trata exatamente do encontro dos amantes (no inferno). O jogo intertextual do texto borgiano, com a imagem e os sons godardianos, que acontece ao mesmo tempo, pode ser um exemplo clássico de como cinema e literatura podem se “adicionar” e criar um novo sentido, um novo “texto”.

Já no final do filme, depois de matar o professor Leonard Nostéferatu (aliás, von Braun) e alguns agentes de segurança, Lemmy Caution se dirige para o centro de Alphaville, o prédio onde encontra Alpha-60 e Natacha, que ele procura. Pela primeira vez, Lemmy Caution mostra alguma fraqueza: ele cai na escada que está subindo, se levanta novamente, e continua sua procura. É quando ouvimos a voz do supercomputador: é a última vez que isto acontece, e ele, tendo decifrado o enigma que lhe propôs Caution, está, ao que tudo indica, se auto-destruindo, assim

³⁹¹ Ver BERGALA. *Godard au travail*, p. 244.

³⁹² “Thème d’Amour”, do CD “Bandes originales des Films de Jean-Luc Godard. Album conçu et réalisé par l’équip de ‘CINEMA MUSIC COLLECTION’. *À bout de souffle/Pierrot le fou/Alphaville/Le mépris*. Manufactured by BMG Victor Inc. (Tokyo) Japan 1994.

como todos os habitantes de Alphaville (falta luz para todos). Mais uma vez Alpha-60 diz um texto de Jorge Luis Borges:

O presente é assustador, porque é irreversível e porque ele é de ferro. O tempo é a substância da qual sou feito. O tempo é um rio que me carrega, mas eu sou o tempo. É um tigre que me esfolia, mas eu sou o tigre. Para nossa infelicidade, o mundo é real, e eu, para minha infelicidade, sou eu, Alpha-60.³⁹³

Algumas modificações foram feitas no trecho do ensaio citado de Borges, que está, também, em “Nueva refutación del tiempo”, no livro *Otras Inquisiciones*:

Nosso destino [...] não é espantoso por ser irreal; é espantoso porque é irreversível e de ferro. O tempo é a substância da qual sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre. É um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, desgraçadamente, é real; eu, desgraçadamente, sou Borges.³⁹⁴

A primeira frase do filme simplifica a colocação borgiana (faltou “não é espantoso porque irreal”); mas o adjetivo para qualificar destino passa de espantoso para assustador (*effrayant*, em francês, quer dizer assustador, mas também horroroso, medonho, pavoroso); Alpha-60, no “pavor” de sua própria “morte”, justificaria esta mudança? Falta, no filme, a frase sobre o fogo; mas a mudança mais radical é transformar este “eu”, que faz referência a Borges, em um “eu” que é Alpha-60. Em *Alphaville*, Godard atribui tanto o texto, como a assinatura, quanto à ideologia sobre o tempo, de Borges, ao supercomputador. É de se notar que quando Borges escreve “o tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio”, Godard repete a palavra “tempo”; Borges, a palavra “rio”.

O intertexto que acompanha estas frases, em termos de imagem é como se segue: até a palavra “feito”, Lemmy Caution – que está no prédio onde “habita” Alpha-60, e onde Natacha foi levada para ser interrogada – passa várias vezes por algumas telas de televisão. Detalhe: a

³⁹³ GODARD. *Alphaville*, 1965. Videolar.

³⁹⁴ BORGES. Obras completas, p. 771. “Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatava, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.”

primeira imagem mostrada é o negativo (enquanto o computador diz “o presente é assustador”: será que Alpha-60, que dizia antes, que tudo é presente, que não existe passado nem futuro, ao se aproximar do que parece ser sua autodestruição, sente o “pavor” da morte, e Godard, mimeticamente, transforma o positivo em negativo? O supercomputador já mostrara algumas características humanas, desde o começo: sua fala sempre fora pontuada por uma respiração – na verdade, inspiração – bastante difícil e entrecortada, propriamente humana); a segunda, em positivo (quando ele diz “porque ele é irreversível, porque é de ferro. O tempo é a substância...” Existe pelo menos uma brincadeira metalingüística aí. Enquanto Alpha comenta a irreversibilidade do tempo, Godard passa do negativo para o positivo e do positivo para o negativo mostrando que formalmente, o filme é reversível, tudo pode ser reversível). Quando Alpha-60 diz “[...] da qual sou feito”, o filme passa para negativo, novamente. Trata-se de um comentário autoral, ligando a substância do que é feito Alpha-60 com o “negativo”? É bom lembrar, que estas alternâncias do positivo para o negativo, e vice-versa, como comentado, existem em “Nosferatu”, o filme de F. W. Murnau.

Entre “sou feito” e a próxima fala que Alpha-60 articula, temos um relativamente longo silêncio, no qual Lemmy Caution entra num longo corredor do prédio em que está, abre e fecha portas, procurando Natacha, a câmera em *travelling*, mostrando alguns habitantes da cidade se arrastando pelos muros e caindo no chão (a destruição do supercomputador significa também a destruição da cidade e de seus habitantes: falta a eletricidade, que mantém a vida naquela galáxia). No final do corredor, Alpha-60 começa a dizer “o tempo é um rio”; quando ele completa “que me carrega”, a imagem é do ventilador que identifica e representa o computador. Neste momento, coincide, sem dúvida, a “imagem” do supercomputador, e a “primeira pessoa” do “me carrega”; assim como a próxima imagem, na qual ele diz “que me carrega, mas eu sou o tempo. É um tigre que me esfolia, mas eu sou o tigre” e a imagem é uma sala cheia de luzes,

microfones e uma divisória de vidro, uma outra representação do computador (já tomáramos contato com esta representação, em duas seqüências anteriores). Alpha-60, aqui, chega à sua identificação final com os seres humanos, que carregam dentro de si mesmos sua própria destruição: ele afirma categoricamente que o tempo é a substância da qual ele é feito.

Ao mesmo tempo, nesse mesmo plano, nessa mesma sala, está Natacha, apoiada com suas mãos, no vidro da divisória. Lemmy Caution, entre duas falas do computador, chega até ela, e diz a Alpha-60: “Veja nós dois. É a sua resposta. Nós somos a felicidade e vamos a ela”³⁹⁵. O computador retorna à sua fala, ainda com a mesma imagem (sala, microfone, luzes): “para nossa infelicidade, o mundo é real, e eu...”, e, na continuação, com a imagem do ventilador, novamente, diz “...para minha infelicidade, sou eu, Alpha-60”. Novamente, identificação da imagem mostrada com a frase em primeira pessoa. Nesta narrativa mítica, em mais de um sentido, os heróis, ao final, depois de vencerem os inimigos, partem para a “felicidade”; ao supercomputador, o vilão, o tirano totalitário, só resta a “infelicidade”, mesmo quando chega às portas da humanização (ou será exatamente por isso mesmo?). A infelicidade, paradoxalmente, é a prova da sua humanização.

Ao que tudo indica, enquanto é uma máquina, Alpha-60 pode reivindicar a existência solitária do presente, e negar passado e futuro. Ao se transformar, ao se humanizar, isso não é mais possível: agora ele carrega o tempo dentro de si, este tempo que finalmente o destruirá. Desta maneira, Godard se apropria do texto de Borges, modifica-o, interpreta-o, com imagens, músicas e sons, cita-o, e transforma-o em intertexto, fazendo nitidamente, do conjunto (ou adição) assim obtido(a), um texto “seu”, que pode levar a sua assinatura .

³⁹⁵ GODARD. *Alphaville*, 1965. Videolar.

XI. Literatura, poesia, filosofia e ciência em *Alphaville*

A ciência aparece, também, como intertexto em *Alphaville*. Em vários momentos, a fórmula da relatividade, $E=mc^2$, e suas variações são mostradas – em néon, na maioria das vezes, mas também impressas e coladas num móvel (armário), por exemplo – no filme; também ouvimos referências a cientistas importantes do século vinte: rua Enrico Fermi e boulevard Heisenberg, assim como a uma “avenida das Radiações Luminosas³⁹⁶”. Numa sociedade que pretende ser exclusivamente racional, e que nega absolutamente os sentimentos, a ciência passa a ser a única linguagem permitida.

Um cientista em *Alphaville*, com seu(s) nome(s), resume toda uma série de questões, ideológicas e formais. Trata-se de Leonard Nofératu (nome que tinha nos países exteriores), aliás, Professor von Braun (seu nome em *Alphaville*). Como Professor von Braun, ele lembra Werner von Braun, o cientista alemão responsável pelos foguetes V-2, que foram usados para bombardear Londres durante a Segunda Guerra Mundial; posteriormente, ele foi responsável, também, pelo programa de foguetes americanos durante a corrida espacial³⁹⁷. Como Nofératu, ele lembra o Conde Drácula, do filme de Murnau, um vampiro, nome singularmente apropriado, que acrescenta mais uma característica inquietante a *Alphaville*, esta verdadeira antiutopia totalitária. A reunião do nazista (von Braun) a um vampiro (Nofératu) no seu nome, nos envia ao expressionismo alemão, e ao livro de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*³⁹⁸, onde o autor reivindica que o cinema expressionista, em termos de forma e conteúdo, foi uma premonição do nazismo. Do expressionismo alemão, aliás, *Alphaville* carrega alguns traços notáveis: principalmente a luta formal entre a luz e a sombra, o claro e o escuro. Outros detalhes apontam

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ Em 1965, ano de realização de *Alphaville*, Werner von Braun era o responsável pela tecnologia americana de foguetes.

³⁹⁸ KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press, 1974.

para a ligação Alphaville/nazismo/campos de concentração: os números impressos no corpo, que todos os habitantes carregam nas costas. Uma das personagens tem este número inscrito na testa: na seqüência que ela aparece, todos entram num elevador onde há a sigla SS³⁹⁹.

Enquanto Alpha-60 faz uso de Borges e Schopenhauer, Lemmy Caution responde com outros filósofos e alguns poetas. Perguntado pelo supercomputador “o que sentiu ao atravessar os espaços galácticos?⁴⁰⁰”, ele responde que “o silêncio destes espaços infinitos me amedrontou⁴⁰¹”, uma citação muito conhecida de Pascal. Logo em seguida, diante da pergunta “qual é o privilégio dos mortos”, ele diz que é “não morrer mais”, uma colocação de Friedrich Nietzsche em *A gaia ciência*⁴⁰². Novamente questionado, “qual é a sua religião”, sua resposta – “creio nos dados imediatos da consciência” – faz referência ao título de um livro de Henri Bergson, *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*⁴⁰³. A imagem que nos é mostrada durante este questionário: o rosto de Lemmy Caution, alguns microfones que se deslocam e (em segundo plano) as paredes vidradas de uma sala. A voz grave, lenta e arrastada do computador faz as perguntas ao herói do filme.

Nesta mesma seqüência, quando Alpha-60 pergunta “o que transforma a noite em luz?”, e Caution responde “a poesia”, ele está citando Jean Cocteau⁴⁰⁴. Esta capacidade da poesia, de transformar a noite em luz, isto é, o escuro em claro, é uma antítese trabalhada pelo diretor durante todo o filme: do escuro absoluto ao claro quase total, eis o que Godard procurou em

³⁹⁹ Além de fazer alusão à polícia secreta nazista, esta sigla faz reverência, provavelmente, a *sous-sol* (subsolo, em francês).

⁴⁰⁰ GODARD. *Alphaville*, 1965. Videolar.

⁴⁰¹ Ibidem. Todas as referências – neste parágrafo, e no seguinte – às perguntas de Alpha-60 e às respostas de Lemmy Caution, nos remetem a esta cópia do filme, e às suas legendas em português.

⁴⁰² As referências a Pascal e a Nietzsche no filme de Godard podem ser encontradas em d'ABRIGÉON, Julien. *Jean-Luc Godard, cinéaste-écrivain*. <http://tapin.free.fr/godard/memoire.html> (consultado em março/ 2007)

⁴⁰³ BERGSON. *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

⁴⁰⁴ Citado em BERGALA. *Godard au travail*, p. 250: “escrever, para o poeta, é metamorfosear a noite em luz...” (“écrire pour le poète, c’est métamorphoser la nuit en lumière...”).

termos concretos de iluminação e filmagem. Numa mesma seqüência, o filme passa muitas vezes do claro para o escuro e vice-versa. Segundo Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, é devido exatamente ao totalitarismo noturno e escuro de *Alphaville* que a poesia, isto é, a luz, se torna possível: “...o mundo mesmo de *Alphaville* suscitava a poesia: pois se a poesia transforma a noite em luz, somente o mergulho na noite permitiu o nascimento da luz⁴⁰⁵”.

Um outro poeta aparece no segundo interrogatório. Quando o computador diz que achará a resposta para o enigma proposto por Lemmy Caution, este diz que “se achá-la, irá se destruir ao mesmo tempo, pois vai virar *meu semelhante, meu irmão*”, Godard está fazendo referência ao poema “Au lecteur”, do livro *Les fleurs du mal*⁴⁰⁶. Ao achar a resposta ao enigma, o computador realmente se destruirá, pois terá entrado na dimensão temporal, eminentemente humana. É interessante chamar a atenção para um fato: Baudelaire chama seu leitor de “meu semelhante, meu irmão”. Em *Alphaville*, é ao computador que é dirigida esta frase. Quanto a Shakespeare, ele também é citado em *Alphaville*. Quando uma *séductrice* pergunta a Lemmy Caution se ele quer dormir, ele responde “sim, dormir...sonhar, talvez⁴⁰⁷”, uma citação de *Hamlet, Prince of Denmark*⁴⁰⁸.

É de outra ordem uma série de citações que acontecem quando Lemmy Caution se encontra com seu amigo Henry Dickson. Quando este recebe uma “*séductrice*” num quarto de hotel bastante dilapidado, ele procura transformá-la através da imaginação, e recebe-a com os nomes de uma cortesã, uma rainha, uma personagem feminina, e até mesmo uma escritora: “entre

⁴⁰⁵ ROPARS-WUILLEUMIER. L'écran de la mémoire, p. 101. “[...] le monde d'*Alphaville* lui-même suscitait la poésie: car si la poésie transforme la nuit en lumière seule la plongée dans la nuit a permis la naissance de la lumière.”

⁴⁰⁶ “Hypocrite lecteur – mon semblable, - mon frère”, em BAUDELAIRE. *Les fleurs du mal*, p. 16.

⁴⁰⁷ GODARD. *Alphaville*, 1965. Videolar.

⁴⁰⁸ SHAKESPEARE. *The complete Works of William Shakespeare*, p. 960. “To sleep! perchance to dream...”

senhora marquesa⁴⁰⁹...Meu casaco, senhora Récamier... obrigado senhora Pompadour...Ah, Madame Bovary⁴¹⁰...Maria Antonieta... Madame de La Fayette⁴¹¹...”⁴¹².

Sempre em busca de palavras, de inscrições, da escritura mesma, Godard (e seu personagem, Lemmy Caution) procura, em *Alphaville*, as palavras proibidas, aquelas palavras inúteis ou subversivas que o dicionário censurado não mais registra, e que por isto mesmo passam para o reino da poesia: segundo Natacha von Braun, em diálogo com Lemmy Caution, ultimamente haviam sido proibidas “pintarroxo, chorar, luz de outono⁴¹³, ternura⁴¹⁴”. Exatamente como escreveu Ropars-Wuilleumier:

...quando certas palavras desaparecem, e a sintaxe se quebra, estas mesmas palavras emergem em liberdade do dicionário censurado e, purificadas, aprendidas de novo, elas se encontram restituídas ao estado poético. É à procura destas palavras que Godard se movimenta...⁴¹⁵

Pensando em todos estes usos de autores e obras em *Alphaville*, vale a pergunta: citação ou plágio? A maior parte dos analistas se inclina pela citação. Assim, por exemplo, Alain Bergala, que escrevendo sobre este filme, diz que Godard “...renovou a tradição da citação, fazendo dela, durante anos, uma peça mestra de sua poética”⁴¹⁶. Alan Martin é ainda mais afirmativo: “o cinema de Godard é a arte da citação, da colagem⁴¹⁷”. Mas é inegável, também, que Godard muitas vezes cita sem esclarecer quem é o autor. Em muitas ocasiões, não só não

⁴⁰⁹ Será que Henry Dickson está se referindo à marquesa da celebre frase de Valéry, “a marquesa saiu às cinco horas”, e que postula o problema da narração romanesca? Ver GUIGUE/LEUTRAT. *Godard, simple comme bonjour*, p. 76. Godard criará toda uma sequência, em *Pierrot le fou*, sobre essa frase de Valéry. Ver quarto capítulo dessa tese.

⁴¹⁰ Personagem-título do livro de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

⁴¹¹ Autora do romance clássico da literatura francesa, *La princesse de Clèves*.

⁴¹² GODARD. *Alphaville*, 1965. Videolar.

⁴¹³ Nome de um romance de William Faulkner, muito presente nos filmes de Godard

⁴¹⁴ GODARD. *Alphaville*, 1965. “Rouge-gorge, pleurer, lumière d’automne, tendresse.”

⁴¹⁵ ROPARS-WUILLEUMIER. *L’écran de la mémoire*, pag. 100. “[...] lorsque certains mots disparaissent et que la syntaxe se brise, ces mêmes mots émergent en liberté du dictionnaire censuré, et, purifiés, appris à nouveau, ils se trouvent restitués à l’état poétique. C’est à la quête de ces mots que procède Godard...”

⁴¹⁶ BERGALA. *Godard au travail*, p. 249. “[...] a renouvelé la tradition de la citation, en en faisant au fil des ans une pièce maîtrise de sa poétique.”

⁴¹⁷ Em “Recital: three lyrical interludes in Godard”, um ensaio da autoria de Adrian Martin, publicado no livro de TEMPLE/WILLIAMS/WITT. *For Ever Godard*, p. 252: “Godard’s cinema is the art of quotation, of collage”.

atribui a autoria, como modifica os textos. Nestes casos, sem dúvida, podemos falar de plágio, e em Godard como um “ladroão de palavras”. Mas o uso que ele faz do plágio tem praticamente a mesma mecânica da citação: trata-se simplesmente de um intertexto, que entrando em relação com o seu “texto centralizador” cria a significação. Exatamente como entende Michel Schneider, “o plágio [...] um procedimento de escritura como outro qualquer, às vezes reivindicado como o único⁴¹⁸”. Nesta acepção forte do conceito, é perfeitamente possível enquadrar algumas passagens de *Alphaville*, e da obra de Jean-Luc Godard, como plágio. Ou como intertexto.

XII. Paul Eluard

A primeira vez que o livro *Capitale de la douleur* é filmado (indistintamente ainda: o nome, na capa, não aparece claramente) é no exato momento que Henri Dickson está morrendo. Antes que isto aconteça, ele, como colega de Lemmy Caution, tenta dar-lhe algumas informações úteis, que talvez somente ele possa dar: “Lemmy... consciência... consciência... Destruir Alpha-60 por ela mesma... ternura, ternura, salvar os que choram... Sim, é isso”⁴¹⁹. Ao dizer estas duas últimas palavras (“é isso”), ele aponta para debaixo do travesseiro, onde está sua cabeça, como quem diz, “é isto que tenho a dizer”, mas também, “neste livro você encontrará os segredos que estou tentando te passar”. Lemmy Caution retira o livro do lugar em que ele está, e a partir deste momento ele o acompanhará em todo lugar.

No primeiro plano da seqüência seguinte, já dentro de um táxi, ele está com o livro aberto na frente de seu rosto, lendo-o, e podemos ler claramente a capa: *Capitale de la douleur*, de Paul Eluard. Que *Alphaville* é a capital da dor, já desconfiávamos, mas teremos certeza na seqüência seguinte, onde várias pessoas vão ser executadas, por agirem de maneira ilógica. Um destes

⁴¹⁸ SCHNEIDER *Ladrões de palavras*, p. 59.

⁴¹⁹ GODARD. *Alphaville*, 1965. Videolar.

homens, pouco antes de ser metralhado, no trampolim de uma piscina – depois que cai na piscina, ele é esfaqueado por nadadoras de maiô, que fazem desta execução um ritual, verdadeiro balé aquático, uma paródia do estilo Esther Williams – fala o começo de um poema de Eluard: “Basta avançar para viver, ir reto, na direção de quem se ama⁴²⁰”. Este intertexto se esclarece se o comparamos com o texto centralizador do filme: as imagens que Godard nos mostra dos trajetos, em *Alphaville* – Lemmy Caution andando pelos corredores do hotel, subindo as escadas do “Instituto de Semântica Geral” – são quase sempre circulares ou espirais: ora, o texto-poema de Eluard fala claramente de “ir reto, na direção de quem se ama”. O problema, então, é que em *Alphaville* não somente os trajetos são circulares, mas também não se conhece o amor, apenas a luxúria.

Isto é uma das coisas que Lemmy Caution vai aprender numa seqüência que se passa no seu quarto de hotel, exatamente no início do que é a terceira parte do filme. A parte desta seqüência que vai nos interessar se inicia quando Lemmy Caution mostra o livro (e a capa, que é filmada) de *Capitale de la douleur*, e pergunta “ouviu falar deste livro?⁴²¹”; o plano seguinte é o de Natacha von Braun lendo o título do livro, alto; em seguida, ela olha para cima, para Lemmy Caution, em pé (ela está sentada na cama), e diz “não”, ao que ele diz: “Há palavras sublinhadas”. Natacha o abre e lê o que parece ser um poema do livro: “Vivemos no esquecimento de nossas metamorfoses. Mas o eco que soa o dia todo... este eco fora do tempo, de angústia ou carícia... Estamos perto ou longe de nossa consciência?⁴²²”.

⁴²⁰ Ibidem. Segundo Adrian Martin, no ensaio “Recital: three lyrical interludes in Godard”, que está no livro de TEMPLE/WILIAMS/WITT (Edited by). *For ever Godard*, p. 264, trata-se do poema “La petite enfance de Dominique”, do livro *Le phénix*. Em francês, temos: “il suffit d’avancer pour vivre, d’aller droit devant soi vers tous ceux que l’on aime.”

⁴²¹ GODARD. *Alphaville*, 1965. Videolar. As referências que farei em seguida aos diálogos e poemas, em português, são citações das legendas desta cópia.

⁴²² Na verdade, trata-se de uma condensação godardiana, de quatro versos, que ele extraiu do poema “Et notre mouvement”, do livro *Le phénix* (1951): “Nous vivons dans l’oubli de nos métamorphoses/Mais cet écho qui roule

No diálogo que se segue entre Natacha e Lemmy, várias coisas vão se esclarecendo. Ela diz que existem palavras ali que ela não entende, o que não é nada estranho, na verdade, pois, como sabemos, em *Alphaville* algumas palavras são proibidas e somem do dicionário. Ao pronunciar a palavra consciência, Natacha mostra uma ligeira hesitação. Quando ela tenta procurar esta palavra, “consciência”, ela não a encontra, em nenhum dos dois dicionários disponíveis, um deles a última versão do dia, trazido por um garçom do hotel. Donde sua conclusão: “portanto, aqui ninguém mais sabe o que quer dizer a palavra consciência”.

Natacha diz também a Lemmy Caution que “tenho medo, pois conheço essa palavra, sem nunca tê-la visto ou lido”. Ele pergunta: “que palavra?”. Natacha: “o consciência”. Lemmy Caution: “a consciência” (como podemos ver, em *Alphaville*, assim como em toda a sua obra, Godard – e seus personagens, também – estão sempre atrás do sentido e significação das palavras). Do que ela tem medo, logo teremos uma idéia. Quando ela diz que existem palavras que ela não compreende, Lemmy Caution, com o livro na mão, lê alguns títulos de poemas para ela: “e isso: ‘A morte na conversação’, ‘Morrer de não morrer’, ‘Para cair na armadilha’, ‘Os homens que mudam’. Logo em seguida, ela lê mais um poema, seus dois versos iniciais, este sim de *Capitale de la douleur*: “Teus olhos vieram de um país arbitrário, onde ninguém jamais soube o que é um olhar⁴²³”. Quando ela lê este poema que fala de olhos e do olhar, é importante ressaltar a imagem que nos é mostrada: grande plano de Anna Karina; entre o primeiro e o segundo versos, e também no final do segundo, ela levanta os olhos (para olhar Lemmy Caution), e abre seus olhos enormes, interrogadores, visivelmente inseguros, mas parecendo no caminho de descobrir algo. Quando Lemmy lhe pergunta, depois desta leitura, “não sabe mesmo o que é?”,

tout le long du jour/Cet écho hors du temps d’angoisse ou de caresses/Sommes-nous près ou loin de notre conscience.” Citado em TEMPLE/WILLIAMS/WITT. *For Ever Godard*, p. 265.

⁴²³ ELUARD. *Capitale de la douleur*, pag. 51. “Tes yeux sont revenus d’un pays arbitraire/Où nul n’a jamais su ce que c’est qu’un regard.” Este poema se chama “L’égalité des sexes” (“Igualdade dos sexos”).

sua resposta é ambígua: “isso me lembra algo, mas não sei o quê”. A ambigüidade fica mais evidente no plano seguinte: enquanto na trilha sonora ouvimos sua voz em *off*, dizendo exatamente “mas não sei o quê”, a câmera passeia por um poema de *Capitale de la douleur*, por breves instantes, “Nudité de la vérité⁴²⁴”. O plano é tão curto que somente o título e a epígrafe inicial são legíveis: e esta última é exatamente “Je le sais bien⁴²⁵”. Embora ela continuamente fale da sua dúvida, do seu não conhecimento, ao jogar intertextualmente a epígrafe do poema com o diálogo do filme, a encenação godardiana mostra que Natacha von Braun “sabe” a “verdade”. Apenas não se lembra dela, ainda.

É a atuação de Lemmy Caution nesta seqüência que a ajuda a se lembrar de tudo. Ao fazê-la ler um livro de poesia, ele a faz ler palavras que ela acha que não conhece; na verdade, ele a faz lembrar de algumas palavras esquecidas; ao lembrar essas palavras, aos poucos, e com muita hesitação, parte do seu passado retorna, um pouco como o episódio da *madeleine* em *À la recherche du temps perdu*⁴²⁶. Assim como uma taça de chá e uma madalena fazem o Narrador se lembrar de todo o seu passado, a busca da palavra “consciência” (mas também a procura de outras palavras) faz Natacha se lembrar de toda a sua vida, de passar a ser outra pessoa, de desejar um outro universo. Lemmy Caution, ao usar a poesia com este objetivo, de fazer Natacha se lembrar, de transformar em dia o que até então era noite e esquecimento, faz lembrar o que Blanchot escreveu sobre o mito de Orfeu e Eurídice: “quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre⁴²⁷”. Enquanto Orfeu, no mito grego, é músico/poeta e utiliza a música para tentar libertar Eurídice, Lemmy Caution, embora não seja um poeta, usa da

⁴²⁴ “Nudez da verdade”.

⁴²⁵ “Bem o sei”.

⁴²⁶ PROUST. *À la recherche du temps perdu*, pp. 44-47. Tradução brasileira: PROUST. *Em busca do tempo perdido. Volume I, No caminho de Swann*, pp. 45-47.

⁴²⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 171.

poesia para conseguir fazê-la lembrar, isto é, libertar-se do “esquecimento” programado de Alphaville.

Lemmy Caution continua, no resto desta seqüência, a jogar com ela: lembrando palavras e frases e fazendo-a lembrar do passado através de palavras e frases; como ele diz, fazendo-a ficar atenta e se lembrar das “mensagens secretas” (uma fala eminentemente ambígua, pois ele está fazendo referência às “mensagens” da poesia, é claro, mas devemos nos lembrar, aqui, que ele é um agente secreto). Desta maneira, ficamos sabendo, aos poucos, por ela mesma, que ela nasceu nos “países exteriores” (em “Nueva York”). A partir desse momento, ela diz com toda certeza, pegando *Capitale de la douleur*, que

Sei que livro é esse. Quando chegamos de Nueva York, havia um senhor conosco [ela e o pai, Leonard Nوسفératu]. Escrevia coisas assim. Não sei o que lhe aconteceu. Aqui vivem em bairros malditos. Acabam se matando. Às vezes, eu sei que Alpha-60 os utiliza [...] porque são pessoas que escrevem coisas incompreensíveis. Agora eu sei. Antigamente chamava-se “poesia”. Acredita-se que são segredos, mas no final não é nada. Quando o controle tem uma hora livre em seu programa, ele registra coisas assim. Ele classifica e codifica. Como tudo, nunca se sabe. [Lemmy Caution responde: sempre há utilidade] Absolutamente, somos muito organizados.

“Agora eu sei”: a partir daí, a lembrança de quem ela foi (e é), proporcionada pela lembrança de algumas palavras submergidas na sua memória, faz de Natacha uma outra pessoa. Logo em seguida ela manifesta um desejo: “queria ir com você aos países exteriores”. Mas ainda tem medo: “mas tenho medo. Desde que o vi, não sou mais normal”. Exatamente: quando ela diz “sei que livro é este”, a primeira frase do “Thème d’amour”, do filme, é ouvida. Godard nos indica, aqui, que ela começa a sentir algo, mas ainda não tem a “palavra” para este sentimento. Até o final, ela estará à procura desta palavra: quando estão fugindo de Alpha-60 e de Alphaville, e Natacha está algo prostrada (falta eletricidade, que parece ser o alimento principal dos

habitantes daquela cidade), Lemmy diz a ela: “pense na palavra amor”: e esta **palavra**, depois de alguns segundos, dá forças a Natacha, que se anima e mostra a ele o caminho.

Mais uma vez, Lemmy Caution vai, de alguma maneira, fazê-la lembrar. Quando ele diz estar apaixonado, ela pergunta do que se trata. Ele acaricia seus cabelos e seu corpo. Ela diz: “Isso eu sei o que é. É volúpia”. Caution responde: “Não, a volúpia é uma consequência. Ela não existe sem o amor”. A pergunta dela, “e o amor, o que é?” vai gerar uma seqüência onde a poesia, as palavras, a música, as imagens, o claro e o escuro, as evoluções corporais e a coreografia dos personagens, quer dizer, o cinema, chegam a uma síntese absolutamente reveladora.

A própria Natacha responde à pergunta que ela mesma fizera (“e o amor, o que é?”) com o que parece ser a leitura de um poema de *Capitale de la douleur* (quando ela termina de escandir esse poema, o plano imediatamente posterior é dela encostada nos vidros de uma janela, segurando exatamente este livro, o que reforça essa impressão). Na verdade, trata-se de um poema “escrito” e condensado pelo próprio Godard: para isto ele usou versos de toda a obra poética de Eluard. O poema é o seguinte:

Tua voz, teus olhos... tuas mãos, teus lábios, Nossos silêncios, nossas palavras...
A luz que vai embora... A luz que volta... Um só sorriso por nós dois. Por
necessidade de saber, vi a noite criar o dia... sem que mudássemos de aparências.
Oh, bem amada de todos e bem-amada de um só... em silêncio sua boca promete
ser feliz. Quanto mais longe, diz o ódio... quanto mais perto, diz o amor... Pela
carícia, deixamos nossa infância. Vejo cada vez melhor a forma humana... como
um diálogo de amantes. O coração tem uma só boca. Todas as coisas ao acaso.
Todas as palavras ditas, impensadas. Os sentimentos à deriva. Os homens giram
na cidade. O olhar, a palavra. E o fato que eu te amo. Tudo está em movimento.
Basta avançar para viver. Seguir em linha reta, na direção de tudo o que
amamos. Eu ia em sua direção. Eu ia na direção da luz. Se você sorri, é para
melhor me invadir. Os raios de seus braços entreabrindo a névoa⁴²⁸.

⁴²⁸ Em francês, esta “construção” godardiana pode ser encontrada em TEMPLE/WILLIAMS/WITT. *For Ever Godard*, p. 423. “Ta voix, tes yeux, tes mains, tes lèvres. Nos silences, nos paroles. La lumière qui s’en va, la lumière qui revient. Un seul sourire pour nous deux. Pas besoin de savoir. J’ai vu la nuit créer le jour sans que nous changions d’apparence. Ô bien aimée de tous, bien aimée d’un seul. En silence ta bouche a promis d’être heureuse. De loin en loin, dit la haine, de proche en proche dit l’amour. Par la caresse nous sortons de notre enfance. Je vois de mieux en mieux la forme humaine, comme un dialogue d’amoureux. Le coeur n’a qu’une seule bouche. Toutes les choses au hasard, tous les mots dits sans y penser. Les sentiments à la dérive. Les hommes tournent dans la ville. Les regards, la parole. Le fait que je t’aime, tout est en mouvement. Il suffit d’avancer pour vivre, d’aller droit devant soit

Dois minutos de poesia num filme de ficção, lançado comercialmente com algum sucesso: não foi pequeno o *tour de force* que Godard realizou aqui. Mas isto não é nada. A dificuldade está em descrever com palavras o que certamente usa palavras (e como!), mas também todos os outros recursos disponíveis no cinema: atores, seus gestos, sua coreografia (pois eles literalmente dançam, nesta seqüência, além de fazer toda uma coreografia corporal), música, iluminação (mais forte ou mais fraca, ora dirigida a um personagem, ora a outro), linguagem cinematográfica (os escurecimentos e os “fade in”) e enquadramentos (realçando detalhes – a boca, por exemplo, quando é dito “tua boca” ou gestos, os dois acariciando o rosto um do outro quando é dito que “pelas carícias, saímos de nossa infância”), as muitas correspondências (a luz gradualmente mais forte, que ilumina o rosto de Anna Karina, quando ela diz “vi a noite criar o dia”). O cinema, aqui, é palavra, imagem, música, dança, movimento, luz, gesto, olhar. Exatamente: vários temas retornam, e encontram nesta seqüência a sua perfeita definição e acabamento: os temas da luz que vai e volta, da noite e do dia, o olhar e a palavra, o silêncio e a palavra, o movimento, a linha reta, tudo se complementa em alguns versos que ela diz quase ao final do poema: “Tudo está em movimento. Basta avançar para viver. Seguir em linha reta, na direção de tudo que amamos. Eu ia em sua direção. Eu ia em direção da luz.” Neste poema, os temas são retomados e definidos: sim, Natacha está se movimentando diretamente em relação ao amor e à luz; sim, a partir deste momento ela está claramente em oposição a tudo que Alphaville representa: noite, escuridão,

vers tous ceux que l'on aime. J'allais vers toi. J'allais vers la lumière. Si tu souris, c'est pour mieux m'envahir. Les rayons de tes bras entrouvraient le brouillard.”

No quarto verso, fiz uma correção que achei que era devida: escrevi “nous deux” e não “nos deux”. Com relação à tradução, existe somente algumas poucas divergências: no quinto verso, em francês está escrito “pas besoin de savoir” (“não existe necessidade de saber”), enquanto na legenda temos “por necessidade de saber”. Como não tenho em mãos uma edição das poesias completas de Paul Eluard, fica difícil saber se ele escreveu “pas” ou “par”... Por outro lado, parece que Anna Karina, no filme, diz “par”. “Vers tous ceux que l'on aime”, que foi traduzido por “na direção de tudo que amamos”, eu traduziria como “na direção de todos os que amamos”. Além do mais, falta a tradução de “devant soi”, “diante de si”. “Entrouvraient” seria melhor traduzido por “entreabriam”, não “entreabrindo”.

esquecimento, desamor, tirania política. Exatamente como afirmou Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: “[...] o poema de Eluard, muito longe de ser ilustrado, aparece recriado⁴²⁹”.

Ao final, alguns destes temas retornam, em imagens e palavras. No *Ford Galaxy*, Natacha é impedida de olhar para trás por Lemmy Caution, como Orfeu no mito grego (Orfeu e Eurídice) e na narrativa bíblica (Lot e sua mulher). As luzes iluminam os fugitivos e os vidros do carro. Natacha diz a ele: “está me olhando de uma maneira estranha. Parece que espera que eu diga algo”. Às suas duas frases, ele responde “sim”. Ela retruca: “não sei o que dizer. São palavras que eu não conheço. Não me ensinaram. Ajude-me.” Caution: “Impossível, princesa. Deve chegar aí sozinha, e será salva. Senão estará perdida, como os mortos de Alphaville”.

Mais uma vez, a última no filme, Natacha é obrigada a se lembrar de algumas **palavras**. Durante toda a fita ela caminhou para esse conhecimento, mas ainda não o adquiriu de todo. Em vários momentos da fita, ela sente algo, mas não sabe que nome dar a esse sentimento, qual palavra usar, e sente medo. Ela não consegue ainda ligar as palavras às coisas com segurança. Num esforço enorme, hesitantemente, ela consegue aos poucos articular essas palavras. Ela é desencantada como num conto de fadas: a última fala dela, e do filme, é “eu te amo”; esta frase, ela diz gaguejando, levando algum tempo para articulá-la, como se fosse uma criança aprendendo a falar. Quando ela termina de dizer, seu rosto é o de uma pessoa que descobriu o mundo, ao descobrir os sentimentos que existem nele e **as palavras** que os descrevem. Com a fala reconquistada e com as palavras finalmente articuladas e liberadas, *Alphaville* chega ao fim, numa afirmação absolutamente sem ambigüidade, algo totalmente incomum na obra de Jean-Luc Godard.

⁴²⁹ [...] *le poème d'Éluard, bien loin d'être illustré, apparaît recréé*. ROPARS-WUILLEUMIER. *L'écran de la mémoire*, p. 100.

Capítulo 4

Pierrot le fou

Ele cita um pouco Rimbaud em *Pierrot le fou*, mas, no final das contas, Rimbaud é ele. Ele tem menos necessidade da poesia, pois a poesia é ele.

Alain Bergala⁴³⁰

(...) você me fala com as palavras e eu te olho com os sentimentos.

Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*⁴³¹

A tela é uma página múltipla e que engendra outras páginas: muro, coluna, marco. Imenso e único lenço, sobre o qual poderia escrever-se um texto...

Octavio Paz, *El signo y el garabato*⁴³²

⁴³⁰ Entrevista ao autor, Paris, 06/12/2005. Revista *Devires*, número 4, 2007.

⁴³¹ GODARD. *Pierrot le fou*, p. 89. A maior parte, ou quase todas as citações que farei deste filme extrairéi do roteiro completo do filme, publicado por *L'Avant-Scène*, número 171/172. Ver GODARD. *Spécial Godard: Les carabiniers, Pierrot le fou et films "invisibles"*, p. 89. Roteiro completo (1976), extraído e estabelecido depois da montagem definitiva do filme (1976). No entanto, existem algumas discordâncias em alguns diálogos, entre esta versão do roteiro e o que escutei desses mesmos diálogos. Em todos os casos, indicarei qual é a divergência. A cópia que usei para analisar o filme é uma cópia vídeo, americana, com legendas em inglês, de Image Entertainment TM Inc., gravada de um Laser Disc.

⁴³² “La pantalla es una página múltiple y que engendra otras páginas: muro, columna o estela. Inmenso lienzo único sobre el que podría inscribir-se un texto...” PAZ. *El signo y el garabato*, p. 19.

I. Considerações preliminares

Pode-se dizer que a primeira “imagem”⁴³³ de *O demônio das onze horas*⁴³⁴ (1965) – décimo longa-metragem de Jean-Luc Godard – é a de **vogais e consoantes (letras, na verdade)**, que aparecem num ritmo regular, na ordem alfabética, sobre um fundo negro, até compor as **palavras** que integram os créditos. Neste plano, que dura um minuto e três segundos, os créditos vão aparecendo em sete linhas sucessivas e verticais, que poderiam ser aproximadas aos “versos” de um poema, até que possamos ler o seguinte:

JEAN-PAUL BELMONDO
ET
ANNA KARINA
DANS
PIERROT LE FOU
UN FILM DE
JEAN-LUC GODARD

Todas as palavras desses créditos aparecem na cor vermelha, exceto “Pierrot le fou”, em azul: primeira aproximação com o poema “Vogais”, onde Rimbaud, onde dá cores a essas letras (haverá outras, no filme, como descreveremos em seguida). No final deste plano, todas as palavras desaparecem, exceto o título. Esse último desaparece também, restando somente as duas vogais “O” do título, última letra visível neste plano: aqui, como no poema citado, a primeira letra a aparecer é “A”, e a última, “O”⁴³⁵. Já a última imagem do filme, trata-se de uma lenta

⁴³³ Rigorosamente falando, a sigla da companhia produtora (SNC), o nome dos produtores, mais a palavra “apresentam” aparecem primeiro (“René Pignères et Gérard Beytout présentent”). Portanto, acredito que esta sigla e o nome dos produtores são padronizados, colocados em todos os filmes da produtora. Por tudo isso, podemos dizer que a primeira “imagem” criada por Godard, em *O demônio das onze horas*, é exatamente a que descrevo acima.

⁴³⁴ GODARD. *Pierrot le fou*, 1965

⁴³⁵ RIMBAUD. *Poésies complètes*, p. 71. “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles”. Na tradução de Augusto de Campos, temos: “A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais.” Em CAMPOS. *Rimbaud Livre*, p. 37.

panorâmica sobre o mar. As **vozes** de Ferdinand e Marianne sussurram os quatro primeiros **versos** de um poema de Arthur Rimbaud, “A eternidade⁴³⁶.”

No resto do filme, a presença de Arthur Rimbaud é emblemática. No início da terceira parte do filme, Godard nos mostra o rosto do poeta, cercado por três **vogais** que, incidentalmente, e não por acaso, são O, U, I. Antes de mostrar o rosto de Rimbaud, o plano anterior havia sido o de Ferdinand, em frente a um muro, acendendo um cigarro, onde está escrita a sigla S. O. S. O personagem, a sigla SOS, e o rosto de Rimbaud: um apelo ao poeta? De que espécie? E a imagem posterior: um sim ao poeta? De que espécie e significando exatamente o que? Ou um sim **de** Rimbaud?

Mas não é somente o rosto do poeta que aparece. O título de um dos seus livros, *Une saison en enfer*, é escandido várias vezes, por Ferdinand e Marianne, como se fosse um capítulo de suas aventuras⁴³⁷. Assim como, também, algumas frases que identificam Rimbaud imediatamente (embora seu nome não seja citado): “a verdadeira vida está em outro lugar” ou “o amor está para ser reinventado⁴³⁸”. Algumas outras referências a Rimbaud também acontecem: o suposto irmão de Marianne é um traficante de armas na África, exatamente como Rimbaud; todo um parágrafo do livro do poeta Yves Bonnefoy sobre Rimbaud é também citado⁴³⁹, poucos segundos antes que apareça a imagem do poeta. Num determinado momento, Ferdinand e Marianne dizem algo que a imagem está mostrando o tempo todo: “nós atravessamos a

⁴³⁶ RIMBAUD. *Obras Completas*, p. 235 (trad. Ivo Barroso). No original, RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 96. Na verdade, os primeiros quatro e os últimos quatro versos.

⁴³⁷ Capítulo 8, “Uma temporada no inferno”. No original, “Chapitre 8, Une saison en enfer.” GODARD. *Spécial Godard: Les carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 84/85.

⁴³⁸ RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*, p. 59. “L’amour est à réinventer”. RIMBAUD. *Une saison en enfer*, p. 117.

⁴³⁹ BONNEFOY. *Rimbaud par lui-même*, p. 23.

França⁴⁴⁰”. Aqui, as caminhadas selvagens de Rimbaud pela França e pela Europa são claramente aludidas.

Mas não é somente Rimbaud que é citado: muitos outros poetas comparecem. Um cineasta americano, Samuel Fuller, que Ferdinand encontra numa festa, logo no começo do filme, diz que está na França para filmar *As flores do mal*⁴⁴¹. Na narrativa que os dois amantes entretecem, Ferdinand se lembra de “um poeta que se chama revólver⁴⁴²” e Marianne completa: Robert Browning⁴⁴³. No fim da segunda parte, com Marianne desaparecida, Ferdinand lembra-se de dois versos de um poema de Federico García Lorca, que mimetiza seu desespero: “Ah, quelles terribles cinq heures du soir! Le sang, je ne veux pas le voir⁴⁴⁴”.

Quando Ferdinand diz que em “envie il y a vie⁴⁴⁵”, ele está usando uma figura de estilo muito usada em poesia, a paronomásia, que Godard leu provavelmente num poema de Rimbaud⁴⁴⁶, “Chanson de la plus haute tour”. Depois deste diálogo, várias paronomásias são mostradas; por exemplo, quando Godard destaca a palavra *vie*, filmada/enquadrada/extraída de um néon, e depois a palavra que a contém, *Riviera*, um néon, também. Quando Ferdinand escreve

⁴⁴⁰ GODARD. *Pierrot le fou*, p. 85.

⁴⁴¹ Samuel Fuller sempre foi um cineasta da predileção de Godard. Ele escreveu várias vezes sobre esse diretor americano nos *Cahiers du Cinéma*, na década de cinquenta, além de dedicar um filme a ele (e a Nicholas Ray), *Made in USA* (1966): “A Nick et a Samuel qui m’ont élevé dans le respect de l’image et du son” (“A Nick e a Samuel, que me educaram no respeito pela imagem e o som.”). Aqui, ao dizer que estaria filmando brevemente a obra-prima de Charles Baudelaire – este foi um projeto que ele nunca chegou a desenvolver – não estaria Samuel Fuller metaforizando e duplicando o trabalho do próprio Godard, de uma certa maneira às voltas com a obra de seu “sucessor”, Arthur Rimbaud?

⁴⁴² “Un poète qui s’appelle révolver...” Godard. *Spécial Godard, Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 88.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁴⁴ “Ah, que terríveis cinco horas da tarde. O sangue, não quero vê-lo.” *Ibidem*, p. 97.

⁴⁴⁵ “Em envie (desejo, inveja) existe vie (vida).” GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films invisibles*. p. 76. “Dans envie il y a vie.”

⁴⁴⁶ RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 125: “Ah! Je n’aurai plus d’envie:/ il s’est chargé de ma vie.” Na tradução de Ivo Barroso, temos “meu anseio é coisa ida/ele ocupou minha vida”, em RIMBAUD. *Poesia Completa*, p. 261. Augusto de Campos também preservou a paronomásia: “Desejos? Dores? Olvida./Ela é a luz de minha vida”, em CAMPOS. *Rimbaud livre*, p.55.

um diário durante grande parte do filme, algumas de suas anotações se referem à poesia: “a linguagem poética surge das ruínas”⁴⁴⁷ e “a poesia é quem perde ganha”⁴⁴⁸.

Finalmente, existe um poema que Ferdinand **escreve** no seu caderno, com as letras do nome Marianne, permutando a ordem **dessas mesmas letras**. Logo depois, Marianne mostra a Ferdinand um poema que escreveu sobre ele, mas que na verdade é a transcri(a)ção dos últimos seis versos do poema “Lanterne Magique de Picasso”⁴⁴⁹, de Jacques Prévert: Godard somente acrescenta o último verso.

Poemas de Rimbaud, sua imagem, figuras de estilo usadas por ele e apropriadas por Godard durante o filme, traços biográficos do poeta usados em alguns personagens, outros poetas e escritores exaustivamente citados, poemas escandidos pelos personagens do filme, - sendo que um deles reenvia no mínimo a uma colaboração Prévert/Godard - anotações, palavras e poemas escritos pelo personagem Ferdinand, palavras filmadas pelo diretor: na verdade, estamos falando, em *Pierrot le fou*, além do cinema, da palavra, da poesia, de Arthur Rimbaud, da escritura e da literatura.

II. Poesia moderna e Arthur Rimbaud

Não por acaso, a poesia moderna começa com três autores franceses: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Como que para acentuar o “moderno”, essa poesia não vai ser o trabalho exclusivo dos três poetas franceses: para criá-la, eles usaram decididamente tanto a poesia quanto a teorização de alguns poetas românticos alemães, principalmente Novalis, e

⁴⁴⁷ Aqui, algumas letras estão faltando no enquadramento. O que pode ser lido é “le langage poétique surgit des ...uine”, em GODARD. *Spécial Godard, Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisible”*, p. 88.

⁴⁴⁸ “La poésie, c’est qui perd gagne.” GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 89.

⁴⁴⁹ PRÉVERT. *Paroles*, p. 245.

também as poesias e os ensaios de Edgar Allan Poe, esses últimos traduzidos por Baudelaire e a partir daí tremendamente influentes na poesia francesa.

É Octavio Paz quem melhor escreveu sobre a relação da poesia moderna tanto com o romantismo alemão quanto com a revolução:

O pensamento poético não tem sido alheio às vicissitudes e aos conflitos dessa empresa literalmente sobre-humana. A gesta da poesia ocidental, desde o Romantismo alemão, foi a de suas rupturas e reconciliações com o movimento revolucionário. Num ou noutro momento, todos os nossos grandes poetas acreditaram que na sociedade revolucionária, comunista ou libertária, o poema cessaria de ser esse núcleo de contradições que ao mesmo tempo nega e afirma a história.⁴⁵⁰

De fato, a partir da revolução francesa, todos os “grandes poetas”, nas palavras de Paz, tiveram suas imaginações incendiadas pelas possibilidades de igualdade e mudança social, e pelo que Paz chamou de “conversão da sociedade em comunidade e do poema em poesia prática⁴⁵¹”. Até mesmo os poetas ingleses foram influenciados por este clima: William Blake, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge. De todos eles pode ser dito que apoiaram “... a Revolução Francesa, no começo desta (...) mudando de opinião assim que a Revolução se transformou em Terror⁴⁵²”.

Arthur Rimbaud, quase cem anos depois, foi certamente o herdeiro dessa tradição. No seu estudo sobre Rimbaud, Yves Bonnefoy escreveu que:

Desde muito tempo (...) Rimbaud sonhava que seria destruída pela violência a sociedade na qual ele vivia. E quanto mais o ano de 1870 avança, mais nitidamente se forma na sua consciência a idéia que uma nova Revolução deve metamorfosear o horizonte social⁴⁵³.

⁴⁵⁰ PAZ. O arco e a lira, p. 311.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 311.

⁴⁵² BLAKE & LAWRENCE. *Tudo que vive é Sagrado*, p. 12. Tradução, seleção e ensaios: Mário Alves Coutinho. Embora esta frase se refira a William Blake, pode ser dito o mesmo quanto a Coleridge e Wordsworth.

⁴⁵³ BONNEFOY. *Rimbaud par lui-même*, p. 31. “Dès longtemps (...) Rimbaud avait rêvé que soit détruite par la violence la société dans laquelle il vit. Et plus l’année 1870 avance, plus nettement se forme dans sa conscience l’idée qu’une Révolution nouvelle doit métamorphoser l’horizon social.” É bom lembrar que 1870 é a data da derrota da França para a Prússia, e que 1871 vai ser o ano da Comuna de Paris, dois eventos ligados estreitamente, e que incendiarão a imaginação de Rimbaud.

Entretanto, a revolução na poesia de Rimbaud não aparece somente na sua biografia, mas principalmente na sua obra. Num de seus poemas, como “O ferreiro⁴⁵⁴”, ele imagina um homem do povo ousando dizer palavras duras e revolucionárias a ninguém menos do que o rei Luís XVI. Para escrever este poema ele usou um fato real: a história do encontro do açougueiro Legendre com o rei Luís XVI:

Somos Obreiros, sim, Obreiros! Fomos feitos/Para os tempos a vir em que haverá saber,/Em que o Homem forjará do amanhecer à noite/Querendo o grande feito, ansiando as grandes causas,/E, aos poucos, vencedor, há de domar as coisas,/Em tudo há de montar qual montasse um corcel!/Esplêndido fulgor das forjas! Fim do mal, /Acabou-se! – Talvez o insabido é terrível:/Saberemos! Martelo à mão, vamos passar/No crivo o que se sabe: Irmãos, depois, avante!⁴⁵⁵

Algo que inaugurara o romantismo, encontra em Rimbaud sua realização mais acabada. Aqui já é a classe operária discursando diretamente ao rei e assumindo todos os *topoi* da revolução, inclusive o aprendizado e a procura do conhecimento, política e biblicamente proibidos; é admirável o ferreiro dizendo ao rei: “saberemos!” Mais uma vez, a revolução não fica somente nos temas; o **tom** de alguns poemas, como “À Música⁴⁵⁶” ou “O Castigo de Tartufo⁴⁵⁷”, “está mais próximo da escolha revolucionária que a turbulência exaltada de seu grande poema cósmico⁴⁵⁸”. Indo um pouco mais além, o traço revolucionário na poesia de Rimbaud não passa somente pela sua biografia, ou pelos temas de alguns poemas, ou pelo tom de alguns outros, mas constitui um traço extremamente relevante de sua maneira de ser e de

⁴⁵⁴ “Le forgeron”, em RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 16.

⁴⁵⁵ Tradução de Ivo Barroso, em RIMBAUD. *Poesia completa*, p. 71. “Nous sommes Ouvriers, Sire! Ouvriers! Nous sommes/Pour les grands temps nouveaux où l’on voudra savoir,/Où l’Homme forgera du matin jusqu’au soir./Chasseurs des grands effets, chasseur des grandes causes,/ où, lentement vainqueur, il domptera les choses/Et montera sur Tout, comme sur un cheval!/Oh! splendides lueurs des forges! Plus de mal./Plus! – Ce qu’on ne sait pas, c’est peut-être terrible:/Nous saurons! – Nos marteaux en main, passons au crible/Tous ce que nous savons: puis, Frères, en avant!”

⁴⁵⁶ “À la Musique”, em RIMBAUD. *Poésies Complètes*, pp. 34-35.

⁴⁵⁷ “Le châtimeur de Tartuffe”, em RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 28/29.

⁴⁵⁸ BONNEFOY. *RIMBAUD par lui-même*, p. 31. “(...) est plus proche du choix révolutionnaire que la turbulence exaltée de son grand poème cosmique.

escrever: no final das contas foi ele que escreveu que “a verdadeira vida está em outro lugar”, e que “é preciso ser absolutamente moderno”⁴⁵⁹.

Muito mais do que recusar uma ordem política e social e sonhar com a revolução, Rimbaud vai também recusar toda uma ordem poética, e negar até mesmo a poesia. Rimbaud radicaliza algo que Baudelaire já fazia e que a lírica moderna, por sua vez, levará também ao extremo: a poesia como crítica da poesia, isto é, uma poesia que se faz examinando-se a si mesma de uma maneira radical, analisando suas idéias e suas formas, repetidamente; nos casos extremos, como o de Rimbaud, chegando à negação do próprio ato poético. Roman Jakobson vai dizer muito claramente que a mensagem da poesia fala dela própria: “A ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia”⁴⁶⁰. Já Octavio Paz faz ver claramente que a operação poética é, sobretudo, crítica:

Já foi dito que a poesia moderna é poema da poesia. Talvez isso tenha sido verdade na primeira metade do século XIX; a partir de *Une saison en enfer* nossos grandes poetas fizeram da negação da poesia a forma mais alta da poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se sustenta na negação da palavra⁴⁶¹.

É com Edgar Allan Poe que esse trabalho consciente, o voltar da poesia para si mesma, entra na poesia moderna, com todas as letras e alguma insistência. Todos os poetas, desde tempos imemoriais, souberam trabalhar tecnicamente o poema, e pensar nele conscientemente, em termos de idéias, intenções e sentimentos a serem concretizados. Mas não converteram essa prática em valor a ser cultivado e problematizado teoricamente e até mesmo poetizado. Como disse Hugo Friedrich, é com Poe, e também Novalis, que “o conceito de cálculo havia penetrado

⁴⁵⁹ RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 130. “Il faut être absolument moderne.” Ledo Ivo, em RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*, p. 77, traduz esta passagem com outras palavras: “Devemos ser totalmente modernos”.

⁴⁶⁰ JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, pp. 149/150.

⁴⁶¹ PAZ. *O arco e a lira*, p. 314.

na teoria poética⁴⁶²”. Exatamente: ao escrever alguns ensaios sobre poesia, não argumenta Poe longamente em torno de intenções, idéias gerais (e conscientes) que teve, e que procurou, aos poucos, realizar com premeditação matemática, sem nenhum auxílio da intuição e do sentimento, velhos ajudantes nos arsenais poéticos de sempre? Ou então, usando o sentimento, e a intuição, mas calculadamente? Escrevendo sobre “O Corvo”, em “A filosofia da composição” ele disse que,

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático⁴⁶³.

Baudelaire traduziu contos, poemas e este ensaio de Poe, identificando-se com suas idéias explicitamente e, conforme escreveu Friedrich, elas “... podem, portanto, ser consideradas suas próprias⁴⁶⁴”. O próprio Baudelaire escreveria que “Beleza é o produto de razão e cálculo⁴⁶⁵”. A beleza não seria, então, produto de um tema, de assunto elevado, nem da intuição, como era considerada anteriormente, mas sim da composição consciente e da inteligência: aí está uma das características que chamam mais a atenção na poesia moderna. Toda uma série de palavras e conceitos dá uma idéia do trabalho racional que vai presidir a poesia, cada vez mais: construção sistemática, operação e conhecimento são as palavras-chave que definem a ação poética: “O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua⁴⁶⁶”. Rimbaud vai herdar essa premeditação, mas no seu caso, misturando-a com o instintivo (o que, certamente, é o caso de todos os poetas, mesmos os modernos, que produzem guiados pela razão e pelo instinto, mas sublinhando mais decididamente o primeiro): “*regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos*

⁴⁶² FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 41.

⁴⁶³ POE. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*, p. 912. Tradução de Oscar Mendes (com a colaboração de Milton Amado).

⁴⁶⁴ FRIEDRICH. *Estrutura da Lírica moderna*, p. 51.

⁴⁶⁵ Citado em FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 41.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 39.

instintivos, nutre a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos⁴⁶⁷. Inteligência e intuição, juntos, na poesia de Arthur Rimbaud.

Inteligência e intuição: a poesia moderna (e Rimbaud, muito claramente) é, portanto, também a poesia do desconhecido, da outridade, do outro, do inconsciente: em várias passagens de seus escritos aparece esta percepção clara. Já em Baudelaire tudo isto aparecia com uma certa nitidez:

O objetivo do poeta é “chegar ao desconhecido”, ou então, dito de outro modo: “escutar o invisível, ouvir o inaudível”. Já conhecemos estes conceitos: derivam de Baudelaire e são, aqui e lá, palavras-chave para indicar a transcendência vazia. Tampouco Rimbaud lhes dá uma definição mais precisa⁴⁶⁸.

A definição certamente não é precisa, mas aponta para um conceito já conhecido (e nomeado) na época em que Rimbaud escreveu sobre ele, ao qual alguns anos depois Freud daria um conteúdo mais definido: estamos falando do inconsciente e de seus conteúdos (Freud afirmou certa vez que não havia descoberto o inconsciente: esta honra cabia precisamente aos poetas. Ele apenas o havia estudado, esclarecido e estabelecido o seu funcionamento). Quando em uma de suas cartas, Rimbaud escreve que “é falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensam-me⁴⁶⁹”, ele está apontando para várias coisas, ao mesmo tempo. Certamente, para a autonomia da linguagem, para o poder desta mesma linguagem, em resumo, para a problematização da autoria individual e autárquica (ver os tópicos iniciais do capítulo sobre *Alphaville*). Mas também está falando de uma estância psíquica, o inconsciente, representante maior da “outra vida”, do “outro”, que está em cada um de nós, e que é também “autor”. E que escuta o pensamento formar-se, as palavras se escreverem como se fossem exatamente os atos e palavras de uma outra pessoa: “Pois EU é um

⁴⁶⁷ RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*, p. 63. Ênfase minha No original, RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 120: “Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens.”

⁴⁶⁸ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 62.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 62. No original, “c’est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense.” Em RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 218.

outro. Se o cobre acorda clarim, ele não é culpado disso. Isto é evidente para mim: assisto ao nascimento do meu pensamento: eu o vejo, eu o escuto: emito um golpe de arco: a sinfonia faz seu movimento nas profundezas...⁴⁷⁰”. Octavio Paz expressou isso mesmo, quando escreveu que “todos os poetas (...) ouvem a voz *outra*. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos⁴⁷¹; a *outra voz* não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem⁴⁷²”. O pensamento é independente, articula-se por si próprio, não tem autor, o poeta passa a ser um “amanuense do espírito”, percebe-se pensando e escrevendo como se fosse uma pessoa examinando outra. Hugo Friedrich assim descreve esse movimento: “estamos no umbral onde a poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona⁴⁷³”.

E o leitor, este outro grande outro na (e da) poesia moderna, como é tratado pelos poetas? Baudelaire já o chamara primeiramente de “hipócrita”, para depois dizer que ele era “meu semelhante, meu irmão⁴⁷⁴”, exatamente na poesia introdutória de *Les fleurs du mal*. Baudelaire, desta maneira, não adulava o leitor; por outro lado, não pretendia ele próprio ser melhor que esse mesmo leitor. Para Hugo Friedrich, no limite, Baudelaire chega a falar em torturar o leitor, quando se trata da relação leitor/texto:

Baudelaire ainda tinha tais princípios. Fala do “prazer aristocrático de desagradar”, chama *Les fleurs du mal* “gosto apaixonado de oposição” e um “produto do ódio”, saúda o fato de que a poesia provoque um “choque nervoso”, vangloria-se de irritar o leitor e de que este não mais o compreendia. “A consciência poética, outrora uma fonte infinita de alegrias, tornou-se agora arsenal inesgotável de instrumentos de tortura”⁴⁷⁵.

⁴⁷⁰ RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 219. “Car JE est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute. Cela m’est évident: j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde je l’écoute: je lance un coup d’archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs...”

⁴⁷¹ PAZ. *A outra voz*, p. 140.

⁴⁷² PAZ. *A outra voz*, p. 144.

⁴⁷³ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, 63.

⁴⁷⁴ “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”, na tradução de Ivan Junqueira, em BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 101. No original, “Hypocrite lecteur, - mon semblable – mon frère!”, em BAUDELAIRE. *Les fleurs du mal*, p. 16.

⁴⁷⁵ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 45.

Anteriormente, o poeta (ou o escritor) conduzia o leitor, tomando todos os cuidados para não ofendê-lo, e não perdê-lo: sempre havia a preocupação da inteligibilidade. Baudelaire não se importa de chocá-lo, nem de irritá-lo. Nem mesmo ser compreendido é uma preocupação, como na poesia anterior. Rimbaud dá um passo à frente, e percebe que o poeta busca o desconhecido, e deve procurá-lo com todas as forças e sacrifícios. A poesia não mais será espelho da realidade, mimesis: “a poesia não ritmará mais a ação; ela virá *antes*⁴⁷⁶”. Na verdade, o poeta será sempre aquele que saberá articular a quantidade de novo que poderá, eventualmente, ser absorvida pelo leitor, com o tempo, mas não necessariamente compreendida, num primeiro momento:

O poeta definiria a quantidade de desconhecido despertando em seu tempo na alma universal: ele daria mais – que a fórmula de seu pensamento, que a notação de sua marcha para o Progresso! Enormidade transformando-se em norma, absorvido por todos, ele será verdadeiramente um multiplicador de progresso!⁴⁷⁷

Na verdade, através de seus esforços, dos seus desregramentos, ele sempre verá mais, será bem sucedido em ver o desconhecido, mas haverá um preço a pagar: ele será o sábio, mas também o doente, o criminoso, o maldito, o marginal, isto é, mais uma vez o grande outro da burguesia:

O poeta se faz *vidente* por um longo, imenso e lógico *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura em si mesmo. Ele esgota em si mesmo todos os venenos, para somente guardar as quintessências. Inefável tortura onde ele tem necessidade de toda a fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna dentre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, - e o supremo *sábio!* - pois ele chega ao *desconhecido!* Pois ele cultivou sua alma, já rico, mais do que ninguém! Ele chega ao desconhecido, e quando enlouquecido, ele termina por perder a inteligência das suas visões, ele as terá visto! Que ele se arrebente no seu salto devido a coisas inauditas e inomináveis: virão outros trabalhadores horríveis; eles começarão dos horizontes onde o outro se prostrou⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 221. “La poésie ne rythmera plus l’action; elle sera *en avant*.”

⁴⁷⁷ RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 221. “Le poète définirait la quantité d’inconnu s’éveillant en son temps dans l’âme universelle: il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au progrès! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès!”

⁴⁷⁸ Ibidem, pag. 220. “Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre

Chegar ao “desconhecido”, expressar este mesmo “desconhecido”: eis, de uma certa maneira, o programa de Rimbaud e de muitos modernos, anteriores e posteriores a ele (“virão outros trabalhadores horríveis”). Que desconhecido é este, e como ele pode ser expresso?

Assim como o belo, o feio e o horrível, esse “desconhecido” não é exatamente o que seria possível encontrar na realidade, mesmo depois de muita procura; ele deve ser recriado. O poeta moderno é capaz sim de enfrentar, perceber, e descrever algo novo, inédito até então: a metrópole moderna, com toda sua negatividade e todos os seus tentáculos, mas também o que de diferente ela tem para oferecer, a própria modernidade, seus segredos, seus maquinismos: “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então⁴⁷⁹”. Crítico do progresso, mas ao mesmo tempo descobridor das suas belezas (o “multiplicador de progresso”, de Rimbaud): a lírica moderna está ancorada nesta contradição. Mais uma vez, foi Octavio Paz quem melhor a expressou: “a poesia tem resistido à modernidade e, ao negá-la, a tem revigorado⁴⁸⁰”.

Que o seu assunto (ou tema) seja a beleza, a feiúra, a cidade, ou o desconhecido, que alguns poetas modernos discordem uns dos outros quanto a algum detalhe, todos eles são unânimes, sem exceção, em algo fundamental: os versos são feitos com as palavras, não com idéias (ou com temas, ou conteúdos), como muito bem relatou Paul Valéry. O próprio Valéry vai dizer que “a Poesia é uma arte da Linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem⁴⁸¹”.

tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant! – Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quant, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!”

⁴⁷⁹ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 35.

⁴⁸⁰ Paz. *A outra voz*, p. 144.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 147.

Esta idéia aparentemente simples vai ressoar, com algumas variações, de Baudelaire (e até mesmo antes, como se verá) até hoje. Hugo Friedrich, estudando a poesia anterior a Baudelaire, vai dizer que “a partir do Romantismo europeu surgem outras condições. Nascem versos que querem mais soar que dizer⁴⁸²”. Ao analisar um poema de Brentano, ele chega à conclusão que “este verso não pretende ser compreendido, mas apenas ser acolhido como sugestão sonora⁴⁸³”. Ao analisar a precedência absoluta que a forma tem sobre o conteúdo em Baudelaire, Friedrich vai escrever que, com este autor “a salvação da poesia consiste na linguagem⁴⁸⁴”. Ele vai dizer, também, que a realidade objetiva tende a ser abandonada e que,

Nas discussões teóricas, Baudelaire vai muito além. Elas prenunciam uma lírica que renuncia, cada vez mais, à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical, a favor das forças sonoras mágicas e *que se deixa impor conteúdos provenientes das palavras*⁴⁸⁵.

Ao examinar Rimbaud, Hugo Friedrich vai mostrar que a beleza (mas também a fealdade), mais que uma questão de realidade, de *mimesis*, é uma questão de linguagem, também: “há, em conjunto, trechos “belos”, em Rimbaud, belos pelas imagens, ou, então pelo canto da linguagem⁴⁸⁶” e que “estamos num mundo cuja realidade existe só na língua⁴⁸⁷”. Mais modernamente, Octavio Paz vai soar a nota da soberania da linguagem, de sua precedência sobre o autor e até mesmo sobre o sujeito, escrevendo “(...) na potência criadora da linguagem, que é superior de qualquer engenho pessoal, por eminente que este seja⁴⁸⁸”.

Como sempre, Octavio Paz chama a atenção para um detalhe fundamental: ao usar a palavra, o poeta está falando, também, do inominável e do informal, do que não foi dito, ou do que não foi escrito: “o poeta torna palavra tudo o que toca, sem excluir o silêncio e os brancos do

⁴⁸² FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 50.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 52. Grifo meu.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁴⁸⁸ PAZ, *O arco e a lira*, p. 337.

texto⁴⁸⁹”. Palavras e conceitos esses que já haviam aparecido na teorização radical de Maurice Blanchot⁴⁹⁰, ao se estender exatamente sobre Rimbaud. Blanchot vai mostrar que a linguagem de Rimbaud não expressa somente o todo, a positividade, e não somente dá nome, mas fala também do inominável, do inconcebível, da negatividade, em uma palavra, do silêncio:

O que a poesia anuncia ao mundo? Ela afirma que ela é a linguagem essencial, que ela compreende toda a extensão da expressão, que ela é tanto a ausência de vocábulos como a palavra, enfim, que ser fiel à poesia é conciliar a vontade de falar e o silêncio. A poesia é silêncio porque ela é linguagem pura, eis o fundamento da certeza poética. Mas é justamente esta certeza que Rimbaud despedaça. Ele que é por excelência o poeta cuja poesia acolhe o inexprimível, que deu à linguagem a segurança de não ser limitada à linguagem...⁴⁹¹

A poesia é silêncio, tende para o silêncio, e expressa o silêncio, mas com a condição de perceber o que é esse silêncio exatamente. Susan Sontag definiu-o muito bem: “...a atração contemporânea pelo silêncio nunca indicou meramente uma hostil demissão da linguagem. Significa também uma muito alta avaliação da linguagem – de seu poder, da sua saúde passada.⁴⁹²” Pois em última instância, como afirmou exatamente esta autora, o silêncio, aqui, passa a ser um novo tipo de retórica. Como havia intuído muito bem Otto Maria Carpeaux, já em 1942, escrevendo sobre Rimbaud:

...a última sabedoria é o silêncio. O mistério do mundo é indizível, fica fora do nosso mundo das coisas dizíveis. A fronteira entre o dizível e o indizível, [...] é o lugar da poesia. [...] os poetas conseguiram deslocar a fronteira do dizível na direção mais perto do indizível, mais perto do mistério, que continua silêncio⁴⁹³.

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 344.

⁴⁹⁰ No livro *Faux pas*, que é de 1943.

⁴⁹¹ BLANCHOT. *Faux pas*, p. 166. “Qu’annonce la poésie au monde? Elle affirme qu’elle est le langage essentiel, qu’elle comprend toute l’étendue de l’expression, qu’elle est aussi bien l’absence de mots que la parole, enfin qu’être fidèle à la poésie c’est concilier la volonté de parler et le silence. La poésie est silence parce qu’elle est langage pur, voilà le fondement de la certitude poétique. Mais c’est justement cette certitude que Rimbaud déchire. Lui qui est par excellence le poète dont la poésie accueille l’inexprimable, qui a donné au langage l’assurance de n’être pas limité au langage...”

⁴⁹² “...the contemporary appeal for silence has never indicated merely a hostile dismissal of language. It also signifies a very high estimate of language – of its powers, of its past health...” SONTAG. *Styles of radical will*, p. 27.

⁴⁹³ CARPEAUX. *A cinza do purgatório*, 1942.

III. A poesia hoje

No século passado, um grande poeta americano/inglês, T. S. Eliot, se estendeu longamente sobre qual é essa linguagem, usada pela poesia. Segundo ele, a “poesia não deve desviar-se para muito longe da linguagem comum de todos os dias, aquela que usamos e ouvimos⁴⁹⁴”. Para ele, então, a poesia seria como um diálogo entre duas pessoas comuns: “(...) enquanto a poesia tenta transmitir algo além do que é transmitido pelos ritmos da prosa, ela permanece, mesmo assim, *uma pessoa falando a outra*⁴⁹⁵”. Mais uma vez, a linguagem desta poesia está determinada pelo ritmo, pela música das palavras, pelos sons, e não pelo sentido; assim mesmo, é admirável a preocupação de Eliot com o vocabulário que a poesia moderna deve usar: de alguma maneira, seria o mesmo vocabulário corrente, com os quais as pessoas se fazem entender numa determinada época. Importante: não existe aí uma preocupação visível com a inteligibilidade, pois o uso que os poetas fazem das palavras comuns é tudo, menos comum: “ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível”, escreveu, certa vez, Eugenio Montale⁴⁹⁶. O próprio T. S. Eliot afirmou que “a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida⁴⁹⁷”.

Se nos transportamos para as últimas décadas do século vinte, o que encontramos? Como pensar a poesia em termos de uma linguagem “de todos os dias, aquela que ouvimos e falamos”? Quase tudo que ouvimos e falamos, quase todas as relações, atualmente, mesmo as pessoais, são mediadas pela mídia eletrônica. Como afirma repetidamente Marjorie Perloff, no seu livro *Radical Artifice*,

⁴⁹⁴ Citado em PERLOFF. *Radical artifice*, p. 29. “(...) poetry must not stray too far from the ordinary language which we use and hear.”

⁴⁹⁵ Citado em PERLOFF. *Radical artifice*, p. 29. “(...) while poetry attempts to convey something beyond what is conveyed in prose rhythms, it remains, all the same, *one person talking to another*.”

⁴⁹⁶ Citado em FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 16.

⁴⁹⁷ Citado em FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 15.

O fato central (...) é que agora vivemos numa cultura eletrônica. Isto é, claro, um truísmo, mas teremos ainda que entender a interação entre a poesia lírica, geralmente considerada a mais conservadora, a mais intransigente das artes “elevadas”, e a mídia eletrônica⁴⁹⁸.

De fato, mais e mais as pessoas vêm e/ou usam cinema, televisão, vídeo, computador, internet, propaganda e celular e são influenciadas por eles. Cada vez mais, simplesmente estabelecer que estas mídias “influenciam” as pessoas é inexato: como elas interagem (em diversos níveis) com grande parte dessas máquinas, pode-se dizer que as pessoas são influenciadas e influenciam essas mídias. O importante é ressaltar que mais e mais a linguagem comum “de todos os dias, aquela que ouvimos e falamos” é determinada por uma série de mídias, que atravessam o relacionamento entre pessoas, e não pela interação pura e simples dessas mesmas pessoas, que criariam um diálogo constante, como era o caso, em outros momentos da nossa civilização, claramente referidos por T. S. Eliot. Como escreveu um poeta americano atual, “o real não é mais o referente, mas o modelo absorvido⁴⁹⁹”.

Quais poetas têm enfrentado este desafio – de conciliar criativamente a linguagem “de todos os dias, aquela que ouvimos e falamos” e a mídia eletrônica – e como? No seu livro *Radical artifice*, Marjorie Perloff cita um poeta que conseguiu enfrentar esse problema e, de uma certa maneira, deu uma resposta relevante para ele. Segundo Perloff, ela escreveu seu livro pensando na sua obra, e não por acaso ele é, originariamente, um músico: John Cage. Segundo ela,

a importância de Cage para a poesia pós-moderna não pode ser superestimada, pois foi Cage quem entendeu, pelo menos desde a década de cinquenta, que a partir de então a poesia teria que posicionar a si mesma não em relação à paisagem ou à cidade, ou a este ou aquele acontecimento político, mas em

⁴⁹⁸ PERLOFF. *Radical artifice*, p. xii. “The central fact (...) is that we now live an electronic culture. This is, of course, a truism but we have yet to understand the interplay between lyric poetry, generally regarded as the most conservative, the most intransigent of the “high” arts, and the electronic media.”

⁴⁹⁹ Steve McCaffery, citado em PERLOFF. *Radical Artifice*, p. 40. “The real is no longer the referent but the model absorbed.”

relação à mídia que, goste-se ou não, ocupa cada vez mais uma grande parte do nosso espaço verbal, visual e acústico⁵⁰⁰”.

Segundo Perloff, foi com sua estética da “interpenetração e não-obstrução”, “situação de descentramento” onde “cada coisa está no centro”⁵⁰¹, que Cage escreveu alguns dos poemas mais interessantes e inteligentes do século vinte, enfrentando decididamente, desta maneira, os desafios colocados para a lírica moderna por todas as mídias eletrônicas.

Assim como John Cage – inicialmente e principalmente um músico – soube dar algumas respostas relevantes na área da poesia, assim também outros artistas dos séculos XX e XXI souberam responder positivamente a este desafio. Um deles foi Jean-Luc Godard, cineasta.

IV. Intertextualidade, citação, plágio, paródia e polifonia em *Pierrot le fou*

Praticamente em toda a sua obra, em geral, e em *Alphaville*, em particular, Godard, em *Pierrot le fou* também usa bastante da intertextualidade, da citação, do plágio e da paródia. Existe, portanto, a presença estruturante de algumas artes e linguagens, (literatura, pintura, cinema e música, principalmente, mas também as histórias em quadrinhos, o rádio, o jornalismo e a propaganda). O uso que ele faz de cada uma destas artes ou técnicas e meios de comunicação é extremamente variado e polifônico.

A literatura aparece de forma múltipla. Por exemplo: frases escritas pelo personagem Ferdinand no seu diário e que tratam, quase sempre, da literatura ou da escritura. A primeira de suas anotações registra exatamente sua decisão de escrever um diário: “Terça-feira: decidi

⁵⁰⁰ PERLOFF. *Radical artifice*, p. xiii. “The importance of Cage for postmodern poetics cannot be overestimated, for it was Cage who understood, at least as early as the fifties, that from now on poetry would have to position itself, not vis-à-vis the landscape or the city or this or that political event, but in relation to the media that, like it or not, occupy an increasingly large part of our verbal, visual, and accoustic space.”

⁵⁰¹ Citado em PERLOFF. *Radical artifice*, p. xiv. “Interpenetration and nonobstruction”, “situation of decentering”, “each thing is at the center”.

escrever meu diário⁵⁰²”. Logo em seguida, ele anota: “qual é o ser vivo que, face à natureza, não acredita na força de descrevê-lo através da linguagem...”⁵⁰³” No plano anterior da sua mão escrevendo num caderno estas frases, vemos Ferdinand sentado, em frente ao mar, com um papagaio no espaldar da cadeira onde ele está. Passarinhos cantam. Ele tira os olhos do que está escrevendo e vê Marianne saindo do mar, com uma vara, e um peixe atravessado nela. Enquanto escreve as frases citadas acima, os passarinhos continuam a cantar. Através do intertexto, imagético e sonoro, é possível dizer que o personagem está provavelmente pensando e escrevendo uma literatura mimética, que descreva a si próprio e à natureza, e/ou a sua relação com ela; o próprio excesso no intertexto “mimético” sugere uma ironia do diretor em relação a esta possibilidade.

Noutro momento, ele escreve que “a linguagem poética surge das ruínas⁵⁰⁴”. Só vemos sua mão com a caneta e sons do mar. Numa outra anotação, lemos que “o escritor escolhe apelar para a liberdade dos outros homens⁵⁰⁵”. Aqui, enquanto ele escreve, somente ouvimos as ondas do mar; no plano seguinte, vemos Marianne correndo, até chegar perto de Ferdinand, que pergunta a ela se havia conseguido os livros que havia pedido. Ela diz que sim e que o autor tem o nome dele; na continuação desta sequência, entregará um livro de Louis-Ferdinand Céline para ele, que o lerá e, posteriormente, ela também: trata-se de *Guignol’s Band*. A leitura destas passagens, pelos dois personagens, vai proporcionar a possibilidade de repetir o que estão lendo (Ferdinand acaricia os cabelos de Marianne, exatamente como no texto que lê) e, portanto, que

⁵⁰² “Mardi. J’ai décidé d’écrire mon journal.” GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 88

⁵⁰³ “Quel est l’être vivant qui, face à la nature, ne croit la force de le décrire par le langage...” Ibidem, p. 88.

⁵⁰⁴ “le langage poétique surgit des ...uine”⁵⁰⁴ (talvez *ruines*? O enquadramento da mão de Ferdinand e do papel no qual ele escreve não permite ver mais do que isto). GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 88 .

⁵⁰⁵ Tradução provável (mais uma vez, não vemos todas as palavras, claramente) de: “...écrivain choisit d’en app... ..liberté des autres h...” Ibidem, p. 88.

expressem o que estão sentindo (Marianne lê uma passagem em que a personagem cobra o que foi prometido a ela. Estaria ela fazendo o mesmo?).

Em várias partes do filme, Ferdinand e Marianne dizem um para o outro, ou para nós, espectadores (são muitos os momentos em que Ferdinand e Marianne, encarando frontalmente a câmera, nos tomam a nós, espectadores, como testemunhas), como uma frase de Marianne, “nunca perguntar o que vem primeiro, as palavras ou as coisas, e o que virá em seguida”⁵⁰⁶; citações as mais diversas de escritores e poetas (os nomes são legião, a maior parte deles ligados ao romance – ou à ficção; alguns poetas também comparecem, sem esquecer que vários escritores mais conhecidos pelos seus romances ou contos, também escreveram poesia: James Joyce, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Marcel Proust, F. Scott Fitzgerald, Edgar Allan Poe, Jules Verne, Louis Ferdinand Céline, Robert Browning, Georges Bataille, William Faulkner, Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson, Jack London, Federico García Lorca, Raymond Chandler e Élie Faure). Mas eles não são meros nomes burocraticamente citados e listados: ressoam *poeticamente* na estrutura do filme, entrando sempre em situação, dando sentido às experiências que os personagens estão vivendo. Em *Pierrot le fou*, por exemplo, para caracterizar como se move a narrativa na terceira parte do filme, quando eles vão executar uma ação complicada, que inclui a morte de vários gângsteres, Ferdinand e Marianne nos dizem que, na ação daquela seqüência, “existe um pequeno porto, como nos romances de Conrad” (Ferdinand)⁵⁰⁷; “um barco à vela, como nos romances de Stevenson” (Marianne)⁵⁰⁸; “um velho bordel, como nos romances de Faulkner” (Ferdinand)⁵⁰⁹; “um cara que ficou bilionário, como num romance de Jack London”

⁵⁰⁶ Ibidem, p. 84. “Ne jamais demander ce qui fut d’abord, les mots ou les choses, et ce qui viendra ensuite.” Prefiguração de “Les mots et les choses”, de Michel Foucault, que é de 1966? (*Pierrot le fou* foi filmado em 1965). É bom lembrar que *Pierrot* começa com uma longa citação de Élie Faure analisando Velásquez; o livro de Foucault começa com uma análise de um quadro deste pintor espanhol, “Las Meninas”.

⁵⁰⁷ “Y a un petit port, comme dans les romans de Conrad.” Ibidem, p. 101.

⁵⁰⁸ “Un bateau à voile, comme dans les romans de Stevenson.” Ibidem, p. 101.

⁵⁰⁹ “Un ancien bordel, comme dans les romans de Faulkner.” Ibidem, p. 101.

(Marianne)⁵¹⁰; “existem muitos acontecimentos juntos; dois caras que quebraram meu rosto, como num romance de Raymond Chandler” (Ferdinand)⁵¹¹. Os nomes dos autores e os detalhes citados de suas obras acrescentam detalhes concretos, presentes, na sua maior parte, nas imagens correspondentes do filme (um porto, um barco, o que poderia ser um milionário, etc.), e mudam ou confirmam a ação que está acontecendo.

Vários títulos de romances são citados de maneira indireta: *Voyage au bout de la nuit*⁵¹², por exemplo, escandido como um diálogo, por Ferdinand e Marianne. Algumas siglas, palavras ou frases aparecem escritas em muros, ou imóveis (*TOTAL*⁵¹³, *SS*⁵¹⁴, *Danger de Mort*⁵¹⁵);

Em vários momentos, algumas idéias para romances são articuladas pelos personagens. Por exemplo, quando Marianne diz para Ferdinand: “sabe o que você deveria escrever como romance? (...) Alguém passeia por Paris, e de repente vê a morte. Então, ele parte rapidamente para o sul para evitar o encontro com ela, pois acha que não é ainda a sua hora. (...) E então dirige com toda rapidez, toda a noite, e chegando de manhã perto do mar, ele bate num caminhão e morre, exatamente no momento em que acreditava ter escapado da morte⁵¹⁶”. No plano anterior a esta idéia de romance, Marianne vê um anão que a persegue e provavelmente fica com medo de morrer (na verdade, duas seqüências depois, parece que ela o matou). No plano imediatamente

⁵¹⁰ “Un type qui est devenu milliardaire, comme dans les romans de Jack London.” Ibidem, p. 101.

⁵¹¹ “Y a trop d’événements à la fois; y a deux types qui m’ont cassé la figure, comme dans un roman de Raymond Chandler.” Ibidem, p. 102.

⁵¹² Ibidem, p. 86. Num diálogo em off, Marianne diz a Ferdinand: “En tout cas tu m’as dit qu’on irait jusqu’au bout. Ferdinand responde: “Au bout de la nuit, oui.” “em todo caso, você disse que iríamos até o fim”. “até o fim da noite, sim”. Quando Ferdinand responde, o plano escurece um pouco; no plano seguinte, já é noite, e os dois estão deitados na praia, enroscados um no outro. A versão do roteiro completo é diferente. Marianne: “De toute façon, tu m’as dit qu’on verrait à la fin du voyage.” Ferdinand: “Oui. Le Voyage au Bout de la Nuit.” Me parece que minha citação está correta, no entanto.

⁵¹³ Ibidem, p. 80. Logo depois de mostrar esta palavra, que é o nome de um posto de gasolina, tanto Marianne como Ferdinand recitam-na, acrescentando, *Tendre est la nuit* (Ferdinand), e “c’était um roman d’amour” (Marianne, “isso era um romance de amor”). Eles estão falando de *Suave é a noite* (*Tender is the night*), de F. Scott Fitzgerald.

⁵¹⁴ Ibidem, p. 92.

⁵¹⁵ “Perigo de Morte.” Ibidem, p. 94.

⁵¹⁶ “Tu sais ce que tu devrais écrire comme roman? (...) Quelqu’un qui se promène dans Paris, et tout d’un coup il voit la mort. Alors, il part tout de suite dans le Midi pour éviter de la rencontrer, parce qu’il trouve que ce n’est pas encore son heure. (...) Et alors, il roule toute la nuit à toute vitesse, et en arrivant le matin au bord de la mer, il rentre dans un camion, et il meurt, juste au moment où il croyait que la mort avait perdu son trace.” Ibidem, p. 94.

posterior, vemos um aviso na praia, “perigo de morte”: Pierrot e Marianne passam por ele, igualmente. Será esta idéia de romance simplesmente uma projeção, uma antecipação de uma situação que ela está vivendo naquele instante? Num outro momento, ao ouvir uma notícia de rádio sobre a guerra do Vietnã, que fala de 115 vietcongs mortos, Marianne comenta que não se sabe nada deles, eles são absolutamente anônimos, e completa: “o que é triste, é que a vida e o romance são diferentes. Gostaria que eles fossem parecidos, tudo claro, lógico, organizado, mas não são⁵¹⁷”.

Até mesmo poemas são escritos pelos personagens (ver abaixo). Pouco depois que Marianne encontra o anão, e que ela e Ferdinand passam pela placa “perigo de morte”, uma seqüência se organiza com várias referências literárias e poéticas. Como escreveram Guigues/Leutrat, toda uma seqüência “é construída sobre a frase de Paul Valéry que coloca o problema da narração romanesca: “a marquesa saiu às cinco horas⁵¹⁸”. Pouco depois de encontrar o anão e passar pela placa “perigo de morte”, Marianne canta “tudo vai muito mal, senhora **marquesa**⁵¹⁹”. O bar para o qual Ferdinand se dirige, em seguida, se chama “Bar Dancing de la **Marquise**”. Marianne diz para ele, pouco antes de sair com o anão, que eles se verão daí a **cinco** minutos. Na seqüência seguinte, ouvimos a voz de Pierrot escandir o poema de Federico Garcia Lorca “O sangue, não quero vê-lo. Ah, que terríveis **cinco** horas da tarde⁵²⁰”. Embora em *off* Ferdinand diga que não quer ver o sangue, a imagem que “ilustra” este poema é o personagem

⁵¹⁷ “Ce qui me rend triste, c’est que la vie et le roman c’est différent. Je voudrais que ce soit pareil, clair, logique, organisé, mais ça ne l’est pas.” Ibidem, p. 76.

⁵¹⁸ “(...) est construite sur la phrase de Paul Valéry qui pose le problème de la narration romanesque: “La marquise sortit à cinq heures”. GUIGUES/LEUTRAT. *GODARD, simple comme bonjour*, p. 76.

⁵¹⁹ “Tout va très mal, madame la marquise.” Ibidem, p. 76. GUIGUES/LEUTRAT não colocam na sua citação a palavra “madame”. Embora neste momento existam vários sons se sobrepondo, como é comum em Godard, acho que ela canta a palavra “madame”. O roteiro do filme simplesmente não registra esta passagem, muito provavelmente pela sobreposição de sons.

⁵²⁰ Ver nota 444 deste capítulo. Grifo meu.

dirigindo-se e sentando-se em uma linha de trem de ferro. Ouvimos vários apitos, fortes. Somente no último minuto, ele foge do trem.

No final do filme, com uma fileira de bananas de dinamite enroladas em seu rosto, quando ele acende a mecha, pouco depois ele se arrepende e tenta apagá-la com as mãos e não consegue. Acontece a explosão e ele é reduzido a pedaços, mas um momento antes, houve a dúvida, vontade de continuar vivendo, como na cena do trem. Numa outra seqüência, ele anota no seu caderno que “o erotismo (...) é a aprovação da vida, até mesmo na morte⁵²¹”. No final deste plano, depois de tê-la escrito, ele risca a palavra “mort”: ainda aqui, podemos observar sua dúvida e ambigüidade quanto à palavra morte, mas também quanto ao fato (realidade) do morrer. Que, pode-se dizer, é também observável num resumo que Ferdinand faz do conto de Poe, “William Wilson”: “Ele encontrou seu duplo na rua. Ele o procurou em todos os lugares para matá-lo. Uma vez que conseguiu, percebeu que tinha sido a ele próprio que ele havia matado, e o que restava, era seu duplo⁵²²”. Quanto ao seu duplo, Ferdinand é chamado a todo o momento de “Pierrot”, por Marianne. Estamos diante de uma aprovação da vida, mesmo na morte?

A literatura, isto é, a palavra, em *Pierrot le fou*, é portando lida, falada, recitada, filmada, escrita, criada, recriada (ver abaixo), dialogada. É bom ressaltar, desde já, que a poesia não é apenas escrita ou citada, ela é **dita, falada, recitada, escandida, salmodiada**. Como chamou a atenção Octavio Paz, aqui a poesia volta aos seus começos:

Vale a pena deter-se na utilização dos novos meios de comunicação na transmissão da poesia. Essas mídias fazem possível, como todos sabemos, a volta da poesia oral, a combinação da palavra escrita e falada, o regresso da

⁵²¹ GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 90. “L’erotisme (...) il est l’approbation de la vie jus... ..ns la mort”. Mais uma vez, devido ao enquadramento, algumas palavras só podemos ler pela metade. É bom notar que Ferdinand risca a palavra “mort”, no final deste plano. Esta frase é, aliás, uma citação: “Puede decirse del erotismo que es la aprobación da la vida hasta en la muerte”. BATAILLE. *El erotismo*, p. 23

⁵²² “Il avait croisé son double dans la rue. Il l’a cherché partout pour le tuer. Une fois que ça a été fait, il s’est aperçu que c’était lui-même qu’il avait tué, et que ce qui restait, c’était son double.” GODARD. *Spécial Godard: Les carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 84.

poesia como festa, cerimônia, jogo e ato coletivo. Em sua origem, a poesia foi palavra falada e ouvida por uma coletividade. (...) Agora voltamos outra vez à palavra falada...⁵²³ [...] A técnica muda a poesia e a mudará mais e mais. Não poderia ser de outro modo [...] Mas essas mudanças, por mais profundas que pareçam, não a desnaturalizam. Ao contrário, devolvem-na à sua origem, ao que foi no princípio: palavra falada, compartilhada por um grupo⁵²⁴.

Pode-se dizer que o uso da literatura, no filme, é realizado de uma maneira decididamente polifônica na obra de Godard: são muitos os textos literários que entram na composição de suas fitas. E esses textos não somente entram em diálogo intertextual com as imagens que os “ilustram” como também dialogam com outros textos do filme e outras imagens, criando assim toda uma ambigüidade de sentido. Uma seqüência pode descrever o perigo que correm Marianne e Pierrot, o que eles fazem, como reagem, mas por outro lado, para chegar aí, Godard realiza toda uma polifonia de textos, que só fazem sentido se confrontados uns aos outros; mas eles se criticam uns aos outros, uma das características da lírica moderna.

Mas não é somente a literatura que entra neste concerto. Os personagens cantam, além de alguns diálogos (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier escreveu que “o novo cinema fez da palavra um objeto poético, musical ou sonoro⁵²⁵”) as palavras de pelo menos duas canções (e dançam, também: “Minha linha da sorte⁵²⁶” e “Nunca te disse que te amarei sempre⁵²⁷”). Ferdinand, logo no início do filme, fala da Quinta Sinfonia, de Beethoven (que logo aparece na trilha sonora); Raymond Devos interpreta e canta um número musical cuja letra tem ligações claras com a

⁵²³ PAZ. *El signo y el garabato*, p. 17. “[...] vale la pena detener-se en la utilización de los nuevos medios de comunicación en la transmisión de la poesía. Esos medios hacen posible, como todos sabemos, la vuelta a la poesía oral, la combinación de palabra escrita y palabra hablada, el regreso de la poesía como fiesta, ceremonia, juego y acto colectivo. En su origen la poesía fue palabra hablada y oída por una colectividad. [...] Ahora volvemos otra vez a la palabra hablada...”

⁵²⁴ PAZ. *El signo y el garabato*, p. 19. “[...] la técnica cambia a la poesía y la cambiará más y más. No podía ser de otro modo [...] Pero esos cambios, por más profundos que nos parezcan, no la desnaturalizan. Al contrario, la devuelven a su origen, a lo que fue al principio: palabra hablada, compartida por un grupo.”

⁵²⁵ “Le nouveau cinéma a fait de la parole un objet poétique, musical ou sonore.” ROPARS-WUILLEUMIER. *L'écran de la mémoire*, p. 14.

⁵²⁶ “Ma ligne de chance.” GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou, et films “invisibles”*, p. 93.

⁵²⁷ “Jamais je ne t’ai dit que je t’aimerai toujours.” *Ibidem*, p. 78.

aventura de Ferdinand e Marianne (“Você me ama? Ela me disse: não!⁵²⁸”) além, é claro, da belíssima música do filme, composta por Antoine Duhamel. Os personagens muitas vezes ouvem rádio, que não por acaso fala da Guerra do Vietnã (o filme foi realizado em 1965) assim como o cinema (um jornal de atualidades que Ferdinand vê numa sessão de cinema). A televisão, ao contrário, está ausente de *Pierrot le fou*, embora o personagem Ferdinand, no início do filme, diga ter trabalhado nesta mídia e ter pedido demissão: parece que essa movimentação foi recente, pois na primeira seqüência ele vai a uma festa e seu sogro o apresentará a possíveis empregadores (é sua esposa quem o diz). Como ele sai rapidamente dessa festa, este contacto não é mostrado. Mas é sintomático – em relação à obra de Godard – que o personagem principal tenha abandonado seu trabalho na televisão voluntariamente: neste momento (1965) Godard ainda não tinha trabalhado com a televisão; a visão que ele tem da mídia é somente crítica, embora até mesmo antes desta data ele tenha manifestado, em entrevistas, o desejo de trabalhar na televisão, com noticiários (esse interesse godardiano está ligado ao seu amor pelo documentário, no cinema, um amor aprendido com seus mestres, André Bazin e Roberto Rossellini).

O cinema como linguagem, é claro, está onipresente no filme. Samuel Fuller nos dá uma definição concisa do que ele é, logo no começo (“um filme é como um campo batalha. Amor, ódio, ação, violência e morte. Numa palavra, emoção⁵²⁹”); o trecho de um curta de Godard (*Le grand escroc*) é exibido na mesma sessão em que Ferdinand vê o jornal de atualidades; vários filmes são citados através das ações dos personagens (um exemplo: quando Ferdinand joga o carro que está dirigindo no rio Loire, o diretor está lembrando *Ruby Gentry*, de King Vidor);

⁵²⁸ “Est-ce que vous m’aimez?” Et elle m’avait dit “Non!”. Ibidem, p. 106. De uma certa maneira, *Pierrot le fou* pode ser classificado, entre outras coisas, como um filme musical, não só pelos números musicais cantados, dançados e interpretados, mas também pela musicalidade da trilha sonora *falada*.

⁵²⁹ “A film is like a battleground; Love... Hate... Action... Violence... and Death. In one word, emotion.” Ibidem, p. 75. O cinema, aqui, é definido e explicado por uma série de palavras. E por um cineasta (muito apreciado por JLG e pela “gang Schérer”, que escreveu sobre ele, o entrevistou e o defendeu repetidas vezes, nos “Cahiers du Cinéma”) e roteirista que, antes de fazer cinema, escreveu alguns livros policiais.

outros, são citados nominalmente, através de diálogos, como *Johnny Guitar*⁵³⁰ e *Pépé le Moko*⁵³¹; cineastas, todos eles, líricos e modernos, como também Kenji Mizoguchi; este último está presente na belíssima seqüência final de *Pierrot le fou*, na panorâmica que liga o mar, o sol e um poema de Rimbaud (“A eternidade”), sussurrado pelas vozes dos dois amantes, Ferdinand e Marianne, já então mortos. Em *Contos da lua vaga, pálida e misteriosa depois da chuva*, Mizoguchi, também na seqüência final, nos mostrava o diálogo, realisticamente improvável, mas poeticamente perfeito, entre o marido (vivo) e sua mulher, já morta, um fantasma, portanto; num primeiro momento, ela recebe-o na casa deles, e Genjuro pensa que ela está viva; no dia seguinte, ele conversa com ela, ajoelhado diante da sepultura dela: somente ouvimos sua voz e a de Genjuro. Godard certamente pensou em Mizoguchi⁵³², quando articulou a narração falada de *Pierrot*: os dois amantes, já mortos, é que escandem essa narrativa.

Vários são os momentos em que os personagens assumem suas *personae* de atores, e se dirigem ao público (em um desses diálogos, Ferdinand, que está dirigindo um carro, vira-se – a câmera está colocada atrás dele – e se dirige a nós, espectadores; Marianne pergunta com quem ele está falando, e ele responde: “ao espectador!”⁵³³). Ela também olha para trás.

A pintura, como sempre em sua obra, tem um lugar especial: Marie-Claire Ropars-Wuilleumier vai dizer que “a vida não fala, e é fazendo entrar a música e a pintura no cinema,

⁵³⁰ Ibidem, p. 74. Direção de Nicholas Ray.

⁵³¹ Ibidem, p. 75. Direção de Julien Duvivier.

⁵³² Em 1958, Godard escreveu um texto sobre a morte de Mizoguchi, que terminava assim: “com sua arte, Mizoguchi comprova, ao mesmo tempo, que “a verdadeira vida está em outra arte” e, no entanto, também está aqui, com estranha e radiante beleza”. Ver “Mizoguchi foi o maior cineasta japonês”, artigo publicado no livro organizado por NAGIB. *Mestre Mizoguchi*, 1990. Aqui Godard já utilizava, como faria em *Pierrot le fou*, Rimbaud e Mizoguchi. Numa exibição que fez de sua obra, na Cinemateca do Canadá, a cada filme seu, Godard exibia três ou quatro filmes que ele achava que de uma maneira ou outra explicavam ou estavam relacionados àquele filme de sua autoria. Quando exibiu *Pierrot le fou*, um dos filmes que ele mostrou antes foi exatamente *Contos da lua vaga, pálida e misteriosa depois da chuva*. Ver GODARD. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, 1989.

⁵³³ “Au spectateur!” Ibidem, p. 86.

ajuntando à imagem as cores e à palavra os sons, que a diremos, enfim⁵³⁴”. Uma longa citação de Élie Faure, que define e explica Velazquez e o filme (ver abaixo), abre a fita, numa leitura de Ferdinand⁵³⁵ (a primeira palavra ouvida na trilha sonora é “Velazquez”); quadros de Picasso, Modigliani, e Van Gogh são amorosamente mostrados, sempre comentando a personalidade de seus personagens (por exemplo: durante o filme todo, quando Marianne o chama de Pierrot, Ferdinand sempre responde: “Eu me chamo Ferdinand⁵³⁶”; num determinado momento, num diálogo com Marianne, vemos um quadro de Picasso que se chama, exatamente, “Pierrot mascarado⁵³⁷”). Quadros de Renoir são mostrados repetidamente (geralmente, quando Ferdinand diz o nome “Marianne Renoir”); ora, Renoir é o sobrenome de Marianne. As histórias em quadrinhos estão presentes com “La Bande des Pieds Nickelés”⁵³⁸, que Ferdinand e Marianne lêem, e cujas imagens são mostradas. O cinema de Godard, em alguns momentos, se aproxima verdadeiramente das histórias em quadrinhos, com seus heróis sem profundidade psicológica, suas imagens quase fixas e rápidas. Algumas vezes, ele usa desenhos, nestas seqüências; em outras, a publicidade (fala de Ferdinand, primeiramente lendo um anúncio, em seguida, fazendo um comentário, enquanto é mostrado um desenho publicitário: “Escândalo: linha jovem. Houve a civilização ateniense, houve o Renascimento, e agora entramos na civilização do traseiro⁵³⁹”); outras vezes, a imagem cinematográfica tem exatamente a imobilidade do desenho animado (ver a análise de *Alphaville*).

⁵³⁴ “Car la vie ne se parle pas, et c’est en faisant entrer la musique et la peinture dans le cinéma, en ajoutant à l’image les couleurs et à la parole les sons, qu’on la dira enfin.” ROPARS-WUILLEUMIER. *L’écran de la mémoire*, pp. 96/97

⁵³⁵ Ibidem, p. 72. Citação extraída de FAURE. *Histoire de L’art, L’art moderne I*, pp. 167/173.

⁵³⁶ “Je m’appelle Ferdinand.” GODARD. *Spécial Godard: Les carabiniers, Pierrot le fou et films Invisibles*, p. 98.

⁵³⁷ “Pierrot au masque”. GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 78.

⁵³⁸ Godard. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 85.

⁵³⁹ “Scandale: ligne jeune. Il y avait la civilisation athénienne, il y a eut la Renaissance, et maintenant, on entre dans la civilisation du cul.” Ibidem, p. 74.

Jean-Luc Godard realiza uma verdadeira orquestração das mais variadas linguagens (literária, musical, cinematográfica, pictórica) e meios de expressão (rádio, histórias em quadrinhos, jornalismo), cada linguagem ou meio de expressão modulado de várias maneiras diferentes, como se pôde ver. Isto não acontece por acaso, e não é, definitivamente o trabalho de um cineasta querendo provar sua erudição. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, numa percepção precisa e justa, vai dizer que, nas suas citações, Godard não procura significações, mas objetos; a significação nasceria de uma confrontação de todos estes “objetos” na mente do espectador⁵⁴⁰. Ao contrário, trata-se de um recurso estruturante, usado com extremo rigor por Jean-Luc Godard. Que poderia estar fazendo sua – tanto em *Pierrot le fou*, como em quase toda a sua obra – a concepção que tem Maurice Blanchot da literatura e da linguagem: atividade onde a oposição e a contestação são fundamentais, e que é reconhecida somente enquanto oposição:

Vimos que a literatura escolhe tarefas irreconciliáveis. Vimos que do escritor ao leitor, do trabalho à obra, ela passa por momentos opostos e não se reconhece senão na afirmação de todos os momentos que se opõem⁵⁴¹.

Assim, Jean-Luc Godard usa uma linguagem contra a outra, um código contra o outro, na procura incessante de uma significação sempre elusiva. Ou, como escreveu Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, se referindo ao uso que Godard faz de todas as linguagens,

Mais que qualquer um, a linguagem de Godard quer realizar o cinema integrando nele todas as linguagens; e para captar esta palavra única, é importante para o espectador nunca reter um elemento expressivo às custas de outro, mas aceitar, ao contrário, de não levá-las em consideração senão globalmente, sem procurar compreendê-las isoladamente⁵⁴² [...] Vemos então a

⁵⁴⁰ “Reprocher alors à Godard soit son abus des citations soit son goût pour les discours, c’est ne pas voir que ces phrases constituent des objets, et non des significations, et que la signification ne peut naître que d’une confrontation globale entre tous les objets sensibles perçus en un même moment par le spectateur, qui se trouve situé au point de leur convergence.” ROPARS-WUILLEUMIER. *L’écran de la mémoire*, p. 96.

⁵⁴¹ “On a vu que la littérature se donne des tâches inconciliables. On a vu que de l’écrivain au lecteur, du travail à l’oeuvre, elle passe des moments opposés et ne se reconnaît que dans l’affirmation de tous les moments qui s’opposent.” BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p. 58.

⁵⁴² “Plus que tout autre le langage de Godard veut accomplir le cinéma en intégrant tous les langages; et pour capter cette unique parole, il emporte pour le spectateur de ne jamais retenir un élément expressif aux dépens d’un autre, mais d’accepter au contraire de ne les saisir que globalement, sans chercher à les comprendre isolément.” ROPARS-WUILLEUMIER. *L’écran de la mémoire*, p. 97.

necessária concordância que se estabelece entre uma linguagem recolhendo todas as outras linguagens sem parar em nenhuma delas, e esta procura a partir de agora central que leva Godard à procura de seu tempo através da palavra de seu tempo⁵⁴³.

A palavra de seu tempo, que Godard procura tão intensamente, pode ser palavra, música, imagem, discurso, frase, diálogo, palavra escrita, falada ou declamada, ou seqüência cinematográfica (citação): simplesmente, parte da obra de outro, que ele faz sua através da montagem e da mixagem, enfim, da soma que ele realiza com sua própria obra, palavra e imagem. O seu cinema seria esta adição de todas as linguagens, gêneros, artes e tons, esta intertextualidade absoluta:

Movido por um amor absoluto pelo cinema, ele rapidamente afirmou que essa arte não existe enquanto tal, mas que ela é feita de todas as artes, de todos os gêneros, de todos os tons: assim se constitui uma obra onde, se a literatura tem um lugar essencial, é porque ela traz, ao mesmo tempo que a pintura ou a música, certos materiais sonoros ou visuais cuja mistura – mixagem ou montagem – fará o cinema. Para encontrar a linguagem de nosso tempo – tarefa a que se obriga o cineasta – é preciso recolher todas as linguagens, todos os signos, todas as formas pela única arte que pode precisamente reunir todas⁵⁴⁴.

Aqui, Ropars-Wuilleumier toca em algo absolutamente essencial, recolocando em termos modernos e teoricamente irrepreensíveis, algo que já havia sido intuído por teóricos primitivos do “primeiro” cinema: esta arte seria a reunião de todas as outras artes (ou quase todas). Com toda a precisão, e com todas as letras, Ropars-Wuilleumier faz uma constatação definitiva: na obra godardiana, a literatura – linguagem entre outras linguagens – tem um “lugar especial”, ou de eleição, talvez, capaz de sintetizar ou introduzir as outras linguagens.

⁵⁴³ “On voit alors la nécessaire concordance qui s’établit entre un langage recueillant tous les autres langages sans s’arreter à aucun d’eux, et cette quête désormais centrale que mène Godard à la recherche de son temps par la parole de son temps”. Ibidem, p. 99.

⁵⁴⁴ “[...] Mû par un amour absolu du cinéma, il a très vite affirmé que cet art n’existe pas en tant que tel, mais qu’il est fait de tous les arts, de tous les genres, de tous les tons: ainsi s’est constituée une oeuvre où, si la littérature tient une place essentielle, c’est parce qu’elle apporte, au même titre que la peinture ou la musique, certains des matériaux sonores ou visuels dont le brassage – mixage ou montage – fera le cinéma. Pour trouver le langage de notre temps – tâche que s’assigne le cinéaste –, il faut recueillir tous les langages, tous les signes, toutes les formes par le seul art qui puisse précisément les assembler tous [...]”. ROPARS-Wuilleumier. *De la littérature au cinéma*, p. 193.

V. O espaço “entre”: a montagem?

Um aspecto fundamental de *Pierrot le fou* é a teorização poética que Godard realiza, pela primeira vez (na sua obra fílmica; como iremos ver, nos seus escritos ensaísticos, ele já tocara nesta idéia/prática anteriormente), do espaço *entre*. Tudo parece ter começado (pelo menos o que se encontra registrado em livros e revistas) em janeiro de 1958, no número 79 da revista *Cahiers du Cinéma*. Escrevendo sobre uma das obras-primas do cineasta americano Nicholas Ray, *Amargo Triunfo* (*Bitter Victory*, 1957), Jean-Luc Godard afirmou o seguinte: “[...] *Amargo Triunfo* é um filme anormal. Não nos interessamos mais pelos objetos, mas pelo que existe entre os objetos, e que se torna, por sua vez, objeto. Nicholas Ray nos força a olhar como real o que nem mesmo olhávamos⁵⁴⁵”. Nesta crítica ao filme de Ray, Godard chamava a atenção para o fato de que o cinema moderno – ao contrário do que poderia ser a definição de um certo realismo literal – não filmava somente pessoas, personagens, coisas, mas algo um pouco mais abstrato, as relações entre as pessoas, os afetos, talvez o ambiente e as ambições, as crenças que elas partilhavam: o cinema era talvez algo tão evanescente e impalpável como um olhar, ou como afirmou o próprio Nicholas Ray certa vez, uma melodia de olhares⁵⁴⁶. Segundo esta intuição, o cinema seria a arte do lugar “entre”, nunca somente o lugar de espacialidades e realidades concretas e definidas, como se acreditava até então.

⁵⁴⁵ “[...] *Amère victoire* est un film anormal. On ne s’intéresse plus aux objets, mais à ce qu’il y a entre les objets, et qui devient à son tour objet. Nicholas Ray nous force à regarder comme réel ce que l’on ne regardait pas. GODARD.” *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 120

⁵⁴⁶ “A câmera é um instrumento, é o microscópio que permite detectar a melodia do olhar... Ela é o equivalente da introspecção, no que diz respeito ao escritor e o passar do filme na câmera representa, aos meus olhos, a corrente de pensamento do escritor.” “La caméra est un instrument, c’est le microscope qui permet de détecter la mélodie du regard... Elle est l’équivalent de l’introspection chez l’écrivain et le défilement du film dans la caméra représente à mes yeux le courant de pensée de l’écrivain.” Entrevista de Nicholas Ray, “Cahiers du Cinéma”, número 89, citado em TRUCHAUD. *Nicholas Ray*, p. 52.

Ao entrevistar Alexandre Astruc, alguns meses depois, em agosto de 1958, sobre o seu filme *Une vie*, baseado em Guy de Maupassant, Godard ouviu de Astruc que “Maupassant descrevia talvez menos os personagens que o *movimento* que os arrebatava. Como Faulkner em *Palmeiras Selvagens*, Maupassant em *Une vie* pintou menos o caráter de uma mulher que a passagem da vida através de uma mulher.⁵⁴⁷” (*Masculino-Feminino*, de 1966, é livremente adaptado de duas novelas de Maupassant: *La femme de Paul* et *Le signe*). O “movimento” dos personagens, a “passagem” da vida: Godard parecia, aqui, ter a confirmação da intuição que tivera vendo o filme de Nicholas Ray, que o cinema filma principalmente aquilo que existe entre os personagens, e não somente os próprios personagens e o espaço no qual evoluem, como sempre havia sido dito sobre o cinema (para Eric Rohmer, entre outros, o cinema era exatamente a arte do espaço: ver sua tese de doutorado, *Organisation de l’espace dans le “Faust” de Murnau*). Importantíssimo: este algo, longe de ter a concretude que todos enxergavam no que o cinema filmava (personagens, lugares, objetos, espacialidades e volumes), era tão abstrato como os sentimentos analisados pela literatura, até então. Gradualmente ele foi sistematizando sua percepção. Na revista italiana *Filmcritica* (Novembro/dezembro de 1963) ele afirmava, numa entrevista, que “O cinema é qualquer coisa que existe somente através da câmera, através de uma relação direta entre a câmera e a realidade.⁵⁴⁸” Aqui, este espaço **entre** já incluía a relação câmera/realidade, não mais somente o que se passava com e entre os personagens e a vida: o cinema passava a se examinar, a ser uma arte moderna, além de clássica, como queria o mesmo Rohmer. Esta “relação direta” entre a câmera e a realidade, de que falava Godard na entrevista à revista italiana, era o assunto, também, de um texto do cineasta e poeta Jean Epstein, “O cinema e

⁵⁴⁷ “Maupassant décrivait peut-être moins des personnages que le *mouvement* qui les emporte [...] Comme Faulkner en *Palme Sauvages*, Maupassant dans *Une vie* a peint moins le caractère d’une femme que le passage de la vie à travers une femme.” *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 142.

⁵⁴⁸ “Il cinema è qualcosa che esiste solo attraverso la *camera*, attraverso un rapporto diretto tra la *camera* e la realtà. GODARD. *Conversazione con Jean-Luc Godard. Filmcritica, número 139-140, p. 660.*

as letras modernas” (de 1921). Diz ele que “entre o espetáculo e o espectador, nenhuma rampa. Não olhamos a vida, nós a penetramos. /Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, rodopia, exhibe uma geografia febril. /[...] /É o milagre da presença real, / a vida manifesta, /aberta como uma bela granada; /liberta da sua capa, /assimilável, / bárbara, /teatro da pele. /Nenhum estremeamento me escapa.⁵⁴⁹” Nestas colocações de Epstein fica claro algo que está implícito na teorização godardiana: o cinema é também o espaço que existe entre o espectador e a imagem, o espaço do contato quase físico de quem olha e o que é olhado, mas também o espaço da projeção e identificação (Epstein prossegue: “projetado sobre a tela aterrisso na entrelinha dos lábios.⁵⁵⁰”)

Em 1963, quando deu essa entrevista à revista italiana, Godard já havia dirigido alguns filmes. Em 1965, realizou *Pierrot le fou*, que começa exatamente com a leitura de um livro de Élie Faure, *Histoire de l'Art, L'Art Moderne I*. Entre outras coisas, o personagem Ferdinand lia o seguinte:

Velásquez, depois dos cinquenta anos, não pintava jamais uma coisa definida. Ele flutuava ao redor dos objetos com o ar e o crepúsculo, ele surpreendia na sombra e na transparência da essência íntima as palpitações coloridas que ele fazia o centro invisível de sua sinfonia silenciosa. Ele não percebia mais do mundo senão as trocas misteriosas, que fazem penetrar umas nos outros as formas e os tons [...] O espaço reina.⁵⁵¹

Ora, *Pierrot le fou* é exatamente o filme (mas não o único, nem o primeiro de JLG) onde o espaço reina, o filme das “palpitações coloridas” e das “trocas misteriosas”. Nesta obra, Godard colocava em prática de uma maneira mais clara e direta sua intuição de 1958: o cinema filmaria o

⁵⁴⁹ EPSTEIN, in XAVIER (Org.). *A experiência do cinema*, p. 270.

⁵⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 271.

⁵⁵¹ “Velazquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l’air et le crépuscule, il surprenait dans l’ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons [...] L’espace règne.” GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 72. Extraído de FAURE. *Histoire de l’art, L’art moderne I*, p. 167.

que existe **entre** as pessoas: palavras, olhares, sons, cores, espaço, emoções, sentimentos. *Pierrot le fou* é, também, o filme do branco radical do sol, do azul do céu, do silêncio do mundo, como na sua seqüência final, depois do suicídio de Ferdinand. É claro que Godard poderia ter lido este texto de Élie Faure antes de 1965, na década de quarenta mesmo, ou de cinquenta.

No interior do próprio filme, ele comentava o que estava realizando, através da fala de seus personagens. Dirigindo-se aos espectadores, num determinado momento, Ferdinand diz o seguinte: “Achei uma idéia para um romance. Não mais descrever a vida das pessoas, mas somente a vida; o que existe entre as pessoas, o espaço, o som e as cores. Eu queria chegar aí. Joyce tentou, mas devemos poder fazer melhor⁵⁵²”. Em outro momento, ele fala para Marianne o que é realmente importante, “a cor azul do céu, as relações entre você e eu [...] é a vida: o espaço, os sentimentos⁵⁵³”. As cores e os sons: *Pierrot* seria, também, um filme sobre o vermelho (perguntado, numa entrevista, sobre a quantidade enorme de sangue que se vê na fita, Godard respondeu: “sangue não, o vermelho⁵⁵⁴”), o azul e o branco, não por acaso as cores da bandeira francesa: *O desprezo* já caminhava nesta direção e usava também essas mesmas cores. A riqueza sonora do filme é outra realidade plenamente observável: diálogos, monólogos, canções, sons do rádio, trilha sonora do filme, explosões, tiroteios, sons em *off*, músicas, diegéticas e extra-diegéticas, tudo isto é orquestrado como uma polifonia. Escrevendo em 1980, Godard afirmava que “o cinema é o que está entre as coisas, não são as coisas, é o que está entre uma e outra pessoa, entre você e eu, e depois, na tela, está entre as coisas⁵⁵⁵”. Em plena década de 90, no início do primeiro episódio de suas *Histoire(s) du cinéma*, ele afirmava o corolário de tudo que

⁵⁵² “J’ai trouvé une idée de roman. Ne plus décrire la vie des gens, mais seulement la vie, la vie toute seule; ce qu’il y a entre les gens, l’espace, le son et les couleurs. Je voudrais arriver à ça. Joyce a essayé, mais on doit pouvoir faire mieux.” Ibidem, p. 90.

⁵⁵³ “La couleur du ciel bleu, les rapports entre toi et moi. [...] C’est ça la vie: l’espace, les sentiments [...]” Ibidem, p. 100.

⁵⁵⁴ “Pas du sang, du rouge.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome I*, p. 264.

⁵⁵⁵ GODARD. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, p. 135.

vinha escrevendo e realizando: o cineasta não deveria mostrar “tudo” que existe entre as coisas, entre as pessoas, e entre as pessoas e as coisas: alguma margem de mistério deveria permanecer:

Não vá mostrar
 Todos os lados das coisas
 Conserve
 Uma margem
 De indefinido⁵⁵⁶

Numa entrevista de 1976, aos *Cahiers du Cinema*, Gilles Deleuze falando de Godard, se estendia sobre o espaço “entre”:

Godard não é um dialético. O que importa para ele não é 2 ou 3, ou não importa quanto, é o E, a conjunção E. Creio que é a força de Godard, de viver e de pensar, e de mostrar o E de uma maneira muito nova, e de o fazer operar ativamente. O E, não é nem o um, nem o outro, está sempre entre os dois, é a fronteira, existe sempre uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, somente não a vemos, pois ela é pouco perceptível. E é, portanto a partir desta linha de fuga que as coisas se passam, os futuros se fazem, as revoluções se delineiam.⁵⁵⁷

Aqui, Deleuze teoriza sobre algo de extrema importância no cinema de Godard: que ele é, também, um cinema da montagem. Um plano, uma imagem, não possuem significados por si sós; somente acoplados a outro plano, o sentido pode nascer. A intuição deleuziana é de uma importância capital: ao dizer que o importante é a conjunção E, e não o número 2 ou 3, ou qualquer número, ele está dizendo que a adição (talvez a enumeração) é o fundamental no cinema godardiano. Qualquer imagem, qualquer relação que for acrescentada às já existentes, pode mudar tudo que foi estabelecido até então.

Um pouco depois, já no seu livro sobre o cinema, Deleuze afirmava que

A imagem cinematográfica, diferentemente do teatro, nos mostrava a ligação do homem e do mundo. [...] O fato moderno, é que nós não cremos mais nesse

⁵⁵⁶ “Ne vas montrer / Tous les cotés des choses/Garde, toi/Une marge/D’indéfini.” GODARD. *Histoire(s) du cinéma, tome 1*, pp. 15-17.

⁵⁵⁷ “Godard n’est pas un dialecticien. Ce qui compte chez lui, ce n’est pas 2 ou 3, ou n’importe combien, c’est ET, la conjonction ET. Je crois que c’est la force de Godard, de vivre et de penser, et de montrer le ET d’une manière très nouvelle, et de le faire opérer activement. Le ET, ce n’est ni l’un ni l’autre, c’est toujours entre les deux, c’est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu’elle est le moins perceptible. Et c’est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s’esquissent.” DELEUZE. *Pourparlers*, pp. 64/65.

mundo. [...] O homem está nesse mundo como numa situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está despossuído, não pode ser substituída senão pela crença. Somente a crença do homem no mundo pode religar o homem ao que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo. Interrogamo-nos muitas vezes sobre a natureza da ilusão cinematográfica. Dar-nos novamente a crença no mundo, tal é o poder do cinema moderno (quando ele cessa de ser ruim). Cristãos ou ateus, na nossa universal esquizofrenia, nós temos necessidade de crer nesse mundo. É um grande acontecimento da filosofia, de Pascal a Nietzsche: substituir o modelo do saber pela crença. Mas a crença não substitui o saber a não ser quando ela se faz crença nesse mundo, tal qual ele é⁵⁵⁸.

Tal qual ele é: nesta passagem, Deleuze se mostra um dos melhores “leitores” de Jean-Luc Godard, ligando-o a dois de seus mestres, reconhecidos por ele mesmo, Roberto Rossellini e Carl Theodor Dreyer:

É com Dreyer, depois com Rossellini, que o cinema toma o mesmo aspecto. Nas suas últimas obras, Rossellini se desinteressa pela arte, a qual ele censura por ser infantil e queixosa, de se comprazer numa perda do mundo: ele quer substituir uma moral que nos daria novamente uma crença capaz de perpetuar a vida⁵⁵⁹.

Esta passagem do livro *L'Image-Temps, Cinéma 2* é fundamental, em mais de um sentido, para compreender *Pierrot le fou*. Primeiramente, ela nos diz que o cinema godardiano nos faz crer no mundo, ao contrário do mau cinema. Em segundo lugar, e isto é definitivo, afirma a fundamental importância de acreditar neste mundo tal qual ele é, e nunca como ele deveria ser, segundo as definições de cada um. Aqui, Deleuze e Godard se encontram com o Octavio Paz de *O arco e a lira*, quando este último diz que “não me preocupa a *outra vida*, além, mas só a

⁵⁵⁸ “C’est que l’image cinématographique, à la différence du théâtre, nous montrait le lien de l’homme et du monde. [...]Le fait moderne, c’est que nous ne croyons plus en ce monde. [...]l’homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l’homme est dépossédé ne peut être remplacé que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l’homme à ce qu’il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. On s’est souvent interrogé sur la nature de l’illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d’être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie, nous avons besoin de croire en ce monde. C’est déjà un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche: remplacer le modèle du savoir par la croyance. Mais la croyance ne remplace le savoir que quand elle se fait croyance en ce monde, tel qu’il est.” DELEUZE. *Cinéma 2: L’IMAGE-TEMPS*, pp. 223/224.

⁵⁵⁹ “C’est avec Dreyer, puis avec Rossellini que le cinéma prend le même tournant. Dans ses dernières oeuvres, Rossellini se désintéresse de l’art, auquel il reproche d’être infantile et plaintif, de se complaire dans une perte de monde: il veut y substituer une morale qui nous redonnerait une croyance capable de perpétuer la vie.” Ibidem, p. 224.

daqui⁵⁶⁰”. Tanto em sua poesia como em quase todos os seus livros, Paz faz esta afirmação subversiva: a experiência da *outridade* se faz aqui e agora, neste mundo; a *outra vida*, é esta vida mesma, com todas as suas tragédias, mas com todos os seus esplendores (“É a *outra vida*? É a verdadeira vida, a vida de todos os dias⁵⁶¹”). Em alguns momentos privilegiados, o *outro mundo*, é este mesmo, o nosso. É esta descoberta fundamental que faz Ferdinand, ao final do filme, solitário, desesperado, traído, cara pintada de azul, com uma carga de dinamite enrolada no rosto. No último minuto, ele não quer mais morrer, passa a *acreditar* nesta vida e seu último gesto não permite dúvidas: ele tenta desesperadamente apagar a chama que vai detonar a dinamite. É provavelmente este gesto, isto é, a crença, que lhe proporciona o reencontro da eternidade, e não a sua morte.

As intuições godardianas haviam encontrado em Deleuze a confirmação, em termos filosóficos e teóricos, da extensão e do alcance criativo do que ele havia teorizado e realizado nos seus filmes. O cinema de Godard (junto com o cinema moderno) não só liga e mostra o que há entre as pessoas, e entre elas e o mundo, mas teria também a fundamental função, segundo Deleuze, de substituir o saber pela crença no mundo, isto é, de nos ligar concretamente ao mundo, nosso mundo, e não ao “outro”. Longe, portanto, de postular uma “crença” cristã, noutra vida, noutra mundo, numa vida após a morte, a leitura deleuziana de Godard avança para uma afirmação radical da vida humana, *desta vida*, mas *esta vida* sempre contendo potencialmente e por momentos a *outra vida*.

O “lugar entre”: idéia de Godard, de Nicholas Ray, de Alexandre Astruc, de Élie Faure, de Velázquez, de Maupassant, de William Faulkner ou de James Joyce? Talvez de todos eles, talvez de alguns deles, talvez do próprio Godard. O importante é o rendimento que teve esta

⁵⁶⁰ PAZ. *O arco e a lira*, p. 329.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 329

concepção no cinema de Jean-Luc Godard: sua obra, desde *Acossado*, é realmente sobre o que existe no espaço “entre”, entre pessoas, entre objetos, entre planos, entre imagens. O cinema é o que se passa entre a câmera e o que ela filma; é, também, o que se passa entre o espectador e o que ele vê. Muito provavelmente, Roland Barthes estava falando de algo como este “lugar entre”, quando escreveu sobre o prazer do texto: “Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço; a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma **imprevisão** do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo⁵⁶²”. Mais uma vez, o que é fundamental é o “espaço” entre, que ele exista, que ele possa acionar o desejo. Como o próprio Godard afirmou, numa entrevista aos *Cahiers du Cinema*, “não era preciso descrever as pessoas, mas descrever o que existe entre elas⁵⁶³”. Nas palavras de Gilles Deleuze, o fundamental é filmar a “crença no mundo”, pois “o alvo de Godard, ‘ver as fronteiras’, quer dizer, fazer ver o imperceptível⁵⁶⁴”, facilita tudo isso grandemente. O cinema é, também, o que existe entre imagens (“Não existe imagem, existem relações de imagens⁵⁶⁵”): aí, Godard já está falando da montagem.

VI. O amor é a reinventar

“O amor está para ser reinventado⁵⁶⁶”, escreveu, portanto, Rimbaud em *Une saison en enfer*; frase que Ferdinand repete, junto com Marianne, na sua narração dialogada: esta frase aparece logo depois dele jogar no mar (azul, muito claro; o filme foi realizado no verão) o carro em que os dois estão; do mar, depois de um corte, a câmera faz um *travelling* para cima (para o

⁵⁶² BARTHES. *O prazer do texto*, p. 9.

⁵⁶³ “[...] il ne faudrait pas décrire les gens, mais décrire ce qu’ il a entre eux.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome I, p. 269.

⁵⁶⁴ “Le but de Godard: “voir les frontières”, c’est-à-dire faire voir l’imperceptible.” DELEUZE. *Pourparlers*, p. 66.

⁵⁶⁵ “Il n’ y a pas d’ image, il n’ y a que des rapports d’images.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 430.

⁵⁶⁶ RIMBAUD. *Uma temporada no inferno*, p. 59, tradução de Lêdo Ivo. No original, RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 117: “L’amour est à reinventer.”

céu, muito azul, também) e, em seguida, uma panorâmica para a direita, e depois um *travelling* para baixo; corte: eles já saíram do carro, estão no meio do mar, se dirigindo para a praia. Toda em azul, esta seqüência, belíssima, de alguma maneira prefigura a seqüência final onde o mar se “mistura” ao céu e ao sol; aqui, só falta a intensidade luminosa do sol (que está presente nesta seqüência também, pois ela se passa de dia. Ele só não tem a mesma e incrível radiância e nem o enquadramento é o mesmo). Durante estes movimentos de câmera, prossegue a litania dos personagens: Marianne: “a verdadeira vida está em outro lugar⁵⁶⁷”; Ferdinand: “Eu a tive contra mim, e comecei a chorar⁵⁶⁸”; Marianne: “Esse era o primeiro, o último sonho⁵⁶⁹”.

No seu livro sobre o poeta, Yves Bonnefoy fez uma afirmação que é igualmente válida para a obra de Rimbaud e *Pierrot le fou*: “é verdade também que Rimbaud nunca procurou o amor senão pressentindo seu fracasso⁵⁷⁰”. Ora, Ferdinand e Marianne procuram também, na sua aventura, inventar o amor, ou melhor, reinventá-lo: logo no primeiro encontro deles, ficamos sabendo que os dois já haviam tido um “caso” cinco anos antes. No presente narrativo, vão fugir juntos. Mas, como diz Bonnefoy, desconfiando desta possibilidade e com o pressentimento sempre presente do seu fracasso.

Isto fica claro quando nos lembramos que Marianne, a todo o momento, chama Ferdinand de “Pierrot” – uma alusão ao personagem do amante malsucedido da *commedia dell’arte*, que nunca consegue o amor de volta – e que a resposta dele, sempre raivosa, é “Eu me chamo Ferdinand!⁵⁷¹”. Isto não parece sugerir que Marianne pelo menos intui que fugirá de Ferdinand e que este tem consciência disso? As razões para tanto nos são apresentadas, numa outra seqüência:

⁵⁶⁷ GODARD. *Spécial Godard: Les carabiniers, Pierrot le fou, et films “invisibles”*, p. 86: “La vraie vie est ailleurs.”

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 86: “Je la tins contre moi, et je mis à pleurer.”

⁵⁶⁹ Ibidem, p. 86: “C’était le premier... C’était le dernier rêve.”

⁵⁷⁰ “Il est vrai aussi que Rimbaud n’a jamais recherché l’amour qu’en pressentant son échec. BONNEFOY. *Rimbaud par lui-même*, pp. 14/15.

⁵⁷¹ “Je m’appelle Ferdinand!” GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films invisibles*, p. 98.

depois de roubar alguns americanos, eles fogem. Ela quer dançar, ele não. Ele vai para casa, ela fica, para dançar. Neste plano, eles entoam sua narração em *off*: nela, Ferdinand diz, entre outras coisas, “em busca do tempo desaparecido⁵⁷²”. No plano seguinte, Marianne se dirige à câmera (aos espectadores, e a Godard, sempre atrás da câmera e do fotógrafo, como todos os diretores, nas filmagens) e diz o seguinte:

Eu queria comprar um toca-disco. Não pude fazer isso, pois ele vive comprando livros. Na realidade, não ligo nem um pouco, mas isso, ele não compreende nem um pouco. Não ligo para nada, livros, discos, nada disso é importante, mesmo o dinheiro. O que eu quero, é viver. [Aqui, temos um corte: num plano geral, vemos os dois caminhando por uma floresta. Ela continua sua fala anterior, em *off*] Mas isso, ele não compreenderá nunca. Viver!⁵⁷³

Desencontro clássico: ele quer ler, escrever, fazer literatura; ela quer viver, quer dizer, aventurar-se na vida, experimentar as coisas, sentir (numa outra sequência, Marianne diz para Ferdinand: “(...) você me fala com as palavras e eu te olho com os sentimentos⁵⁷⁴”). Na sequência que vem logo depois desta que descrevi, e que utiliza até mesmo o mesmo plano que fechara a sequência anterior (plano geral, Ferdinand e Marianne andam até a câmera que faz um movimento lateral de acompanhamento, num plano-sequência belíssimo de mais de um minuto com árvores em primeiro plano e o mar no fundo) o desencontro vai continuar, ainda que num tom mais leve e decididamente irônico. Nesta sequência, eles vão cantar (e dançar) a música *Minha linha de sorte*. Marianne vai falar e insistir, repetidamente, nesta música, na sua linha de sorte, mostrando sua mão, e Ferdinand vai, repetidamente também, retrucar com a linha de ancas dela, que ele tanto gosta, se ajoelhando diante dela, passando a mão nesta parte da anatomia dela,

⁵⁷² “La recherche du temps disparu.” Ibidem, p. 92. Sem dúvida, referência de Godard à obra-prima de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*.

⁵⁷³ “[...] je voulais m’acheter un tourne-disques. Je n’ai même pas pu parce qu’il s’achète des livres. Au fond, je m’en fiche, mais ça, il le comprend même pas. Je m’en fiche, des livres, des disques, je m’en fiche de tout, même de l’argent. Ce que je veux, moi, c’est vivre. Mais ça, il le comprendra jamais. Vivre!” Ibidem, p. 93.

⁵⁷⁴ Ver nota 2 deste capítulo.

e até chutando-a⁵⁷⁵. Encenada de uma maneira bem humorada, esta seqüência não deixa de apontar para um desencontro básico entre os dois: a sonoridade das palavras, em francês, é muito próxima, mas o que eles estão dizendo é muito diferente.

O que pode ser visto, também, em outra seqüência. Depois de discutir com Ferdinand, Marianne diz para ele: “Acabou-se o romance com Jules Verne. Agora, recomeçamos como antes, um romance policial, com carros, revólveres e boates noturnas⁵⁷⁶”. Tradução literal (Marianne fala num autor e num gênero): Ferdinand quer viver num romance (ou filme) de aventuras; Marianne prefere se arriscar, se aventurar, quer dizer, viver, num romance (ou filme) policial. Mais uma vez, uma incompatibilidade básica. Tudo isto está resumido numa anotação no caderno de Ferdinand quando ela desaparece pela primeira vez: “nunca contei com a lealdade de Marianne⁵⁷⁷”. Apesar disso, ele continua a amá-la; quando ela aparece novamente, ele continua confiando nela.

Existe uma seqüência fundamental, onde tudo isto está implícito; e que nos diz muito sobre os personagens e o cinema de Godard. Ferdinand pergunta a Marianne: “você nunca me deixará?⁵⁷⁸” (esta pergunta é feita em *off*: a imagem que vemos, é a de uma raposa, que está no chão, perto dos personagens. A primeira resposta de Marianne é em *off*, também, ainda com a mesma imagem: “claro que não⁵⁷⁹”; corte). Grande plano de Marianne (esta imagem vai permanecer durante todo o diálogo que se segue), triste e cabisbaixa; Ferdinand procura se certificar se é não mesmo; ela levanta os olhos e olha para ele (ele está na sua frente, fora de

⁵⁷⁵ Aqui, trata-se de um jogo de **palavras** muito parecidas, quase homófonas, em francês: *Ma ligne de chance* e *Ta ligne de anche* (“Minha linha de sorte” e “tua linha de anca”). Ver GODARD. *Spécial Godard: Les carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, 93.

⁵⁷⁶ “C’est fini le roman avec Jules Verne. Maintenant on recommence comme avant, un roman policier avec des voitures, des révolvers, des boîtes de nuit!” Ibidem, 90.

⁵⁷⁷ “[...] je n’ai jamais compté sur la loyauté de Marianne.” Ibidem, p. 97.

⁵⁷⁸ “Tu ne me quitteras jamais?” GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 89.

⁵⁷⁹ “Mais non, bien sur”. Ibidem, p. 89.

quadro) e garante que não. É neste exato momento – uma figura de retórica, certamente; pode-se dizer, que o que vem antes e depois é tão importante como este momento mesmo, pois o delinea e o reforça – que o cinema de Godard atinge um dos seus pontos mais altos: Marianne (será que eu devia dizer Anna Karina?) abaixa a cabeça novamente, vira-se para esquerda, olha para a câmera com seus olhos enormes que neste momento estão tristonhos e interrogativos.

Ao olhar para a câmera, ela estava olhando, também, para o diretor (este, geralmente, numa filmagem, quase sempre está atrás da câmera e do fotógrafo, para ter uma perspectiva exata do que está sendo filmado). Jean-Luc Godard – esta é uma informação que muito cedo na sua carreira foi veiculada sobre ele – sempre orientou seus atores durante as filmagens (dos planos mesmo), dizendo a eles que gesto fazer, que diálogo falar, que modificação fazer na atuação daquele plano mesmo que estava sendo filmado. Portanto, pode-se dizer com toda certeza, que uma das coisas que Karinna estava fazendo, com seu olhar, era perguntar, “o que faço agora, o que digo, já que a câmera continua filmando?”

Mas existe outra possibilidade de leitura desta seqüência. Godard, em 1965 estava se separando, ou já havia se separado de Karina. Não se sabe exatamente quem deixou quem nesta separação. Mas essa consideração (o “abandonar”) estava presente, certamente, senão na cabeça de Karina, pelo menos nos seus sentimentos: aqui, estamos falando da atriz, novamente e do cruzamento entre o que ela estava interpretando e o que ela estava certamente sentindo.

De um certo ponto de vista, Godard sempre fez um cinema baziniano, de confiança no real: ele sempre procurou usar e explorar a “realidade” da filmagem: os atores, sua personalidade, sua maneira de ser, a realidade circundante (cenários), mas também a história, quer dizer, o que estivesse acontecendo naquele momento, na França ou no mundo. Tudo isto, é claro, misturado à ficção. Godard confiava, também, nos acasos das filmagens; na verdade, ele misturava, provocava e procurava o acaso, e filmando-o, fazia ficção e documentário. Ele não somente

respeitava o que a câmera filmasse: mais importante, montava o que conseguia registrar (um diretor pode sempre montar ou não o que filmou). Certa vez, ele afirmou que todos os filmes de ficção são, antes de qualquer outra coisa, documentários sobre os atores. Escrevendo sobre *Moi, um noir*, de Jean Rouch, ele escreveu que “todos os grandes filmes de ficção tendem para o documentário, como todos os documentários tendem para a ficção. [...] E quem escolhe um, encontra *necessariamente* o outro no fim do caminho⁵⁸⁰”. Noutra parte desta crítica (que apareceu primeiramente na década de cinqüenta, nos *Cahiers du Cinéma*) ele diz mais ou menos a mesma coisa, de maneira um pouco diferente:

Trata-se da realidade, ou da ficção. Ou encenamos, ou fazemos uma reportagem. Optamos ou pela arte ou pelo acaso. Ou pela construção, ou pela tomada documentária. Por que, então? Porque escolhendo do fundo do coração um ou outro, caímos automaticamente sobre o outro ou o um⁵⁸¹.

Nesta seqüência excepcional, Godard optou, na verdade, pela ficção e pelo documentário, encenou e fez uma reportagem (sobre os sentimentos da atriz e os dele próprio), pela construção e pelo acaso. Nesta seqüência temos, portanto, ao mesmo tempo, uma personagem respondendo à pergunta de outro personagem, e dizendo que não o abandonará; uma atriz perguntando (com os olhos) ao seu diretor o que fazer e como continuar o plano; finalmente, uma mulher olhando para seu amado – Karina até hoje diz que sempre amou Jean-Luc Godard – e sentindo toda a ironia daquela situação, que é uma encenação, mas é também realidade. Ficção e documentário. Construção e acaso.

Podemos perceber que assim é pela continuação desta seqüência. Depois de olhar para a câmera, Karina se vira novamente (para ficar de frente para Belmondo), abaixa os olhos, levanta-

⁵⁸⁰ “Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands films documentaires tendent à la fiction. [...] Et qui opte à fond pour l’un trouve l’autre au bout du chemin.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I*, pp. 181-182.

⁵⁸¹ “C’est ou la réalité, ou la fiction. Ou bien on met en scène, ou bien on fait du reportage. On opte à fond ou pour l’art, ou pour le hasard. Ou pour la construction, ou pour le pris sur le vif. Et pourquoi donc? Parce qu’en choisissant du fond du coeur l’un ou l’autre, on retombe automatiquement sur l’autre ou l’un.” Ibidem, pp. 180-181.

os novamente e diz a mesma coisa que dissera antes, *bien sûr*, assegurando a ele que não o abandonará. O procedimento habitual de qualquer cineasta, quando tem a mesma ação ou diálogo, repetida duas vezes (ou mais) é escolher a que julga a melhor. Não Jean-Luc Godard: ele manteve as duas tomadas, sem corte, como que para sublinhar a condição de cinema de *Pierrot le fou*. Ou estávamos diante da realidade mesma? Ou as duas coisas? A seqüência não acaba aí: numa espécie de suplemento, Karina abaixa novamente a cabeça, vira-a para a câmera, e levanta-a novamente, olhando a câmera (Godard) de novo, agora com um sorriso levíssimo, quase imperceptível; em todo caso, seu rosto não é o mesmíssimo do seu olhar anterior para a câmera: temos aqui um plano sublime, cinema como raramente se viu. Uma outra leitura deste mesmo plano (e dos que o antecedem, descritos acima): na verdade, ela sabe que o abandonará. Repetindo várias vezes que não, demorando-se a fazê-lo, a impressão que pode ficar é que ela está escondendo algo.

No plano imediatamente seguinte, Ferdinand anota no seu caderno: “cada quadro, cada livro apresentam... totalidade do ser à liberdade... espectador. [...] a poesia é quem perde ganha [...]”⁵⁸². De fato: Godard deixa o espectador, através da montagem, em liberdade: na verdade, o cinema de Godard, por tudo que foi dito, pode ser classificado como o cinema da liberdade do espectador. Na seqüência seguinte, Marianne está de volta a seu dilema: ela anda pela praia, pisando na água, dizendo repetidamente e inúmeras vezes: “O que posso fazer? Não sei o que fazer”⁵⁸³, numa verdadeira litania de palavras. Ferdinand só é capaz de dizer: “Silêncio, estou escrevendo”⁵⁸⁴. E lê para ela o que escreveu. É depois desta leitura que Marianne diz a ele: “[...]”

⁵⁸² “Chaque tableau, chaque livre présentent... totalité de l’être à la liberté... spectateur [...] La poésie c’est qui perd gagne[...].” GODARD. *Spécial Godard: Les carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*. Mais uma vez, o enquadramento somente permite ler estas palavras.

⁵⁸³ “Qu’est-ce que je peux faire? Je sais pas quoi faire...” Ibidem, p. 89.

⁵⁸⁴ “Silence! J’écris.” Ibidem, p. 89.

você me fala com palavras e eu te olho com os sentimentos⁵⁸⁵”. Ao que Ferdinand responde: “com você a gente não pode conversar. Você nunca tem idéias, sempre sentimentos⁵⁸⁶”. Marianne comenta, irritada: “não é verdade. Existem idéias nos sentimentos⁵⁸⁷”. A divisão clássica entre homem e mulher: um deles principalmente pensa, o outro sente. Mas Marianne protesta: existem idéias nos sentimentos, assim como os sentimentos podem ser expressos através da palavra (essa é a resposta que Ferdinand poderia dar a Marianne, mas ele não o faz.)

Com todos esses dilemas, certezas e discussões, Ferdinand e Mariane se amam e dizem isso um para o outro em vários momentos. Como, por exemplo, no momento em que se encontram novamente, ela diz para ele: “Porque voce não acredita jamais que eu te amo? Eu te amo à minha maneira⁵⁸⁸”. Mas é logo na primeira parte do filme que Godard como que encena tudo isso através de uma música, que Marianne canta para Ferdinand, onde está tanto o amor de um pelo outro, como também a tragédia que eles irão viver, numa antecipação poética realmente original. Entre outros, ela canta os seguintes versos:

Nunca te disse que te amaria para sempre, oh meu amor.../Nunca você me prometeu me adorar toda a vida/ Jamais trocamos tais juras, me conhecendo, te conhecendo/ Jamais acreditamos estar tomados pelo amor, nós que éramos tão inconstantes/ [...] / Jamais acreditei que você me agradaria para sempre, ó meu amor/ [...] / Jamais prometa me adorar toda a vida/ Não troquemos tais juramentos, me conhecendo, te conhecendo/ Guardemos o sentimento de que nosso amor é um amor/ que nosso amor é um amor/ sem amanhã⁵⁸⁹.

Ainda que a canção também fale do amor, do prazer e das juras que vão uni-los,

⁵⁸⁵ Ver nota 431 deste capítulo.

⁵⁸⁶ “Avec toi, on peut pas avoir une conversation. T’as jamais d’idées, toujours des sentiments.” Ibidem, p. 89.

⁵⁸⁷ “Mais c’est pas vrai! Y a des idées dans les sentiments.” Ibidem, p. 89.

⁵⁸⁸ “Mais pourquoi tu ne crois jamais que je t’aime? Je t’aime a ma manière.” Ibidem, p. 98.

⁵⁸⁹ “Jamais je ne t’ai dit que je t’aimerais toujours, ô mon amour.../Jamais tu m’as promis de m’adorer toute la vie/Jamais nous n’avons échangé de tels serments, me connaissant, te connaissant/Jamais nous n’aurions cru être à jamais pris par l’amour, nous que étions si inconstants/[...]/ Jamais je n’aurais cru que tu me plairais toujours, ô mon amour/[...]/Jamais ne promets de m’adorer toute la vie/N’échangeons surtout pas des tels serments, me connaissant, te connaissant/Gardons le sentiment que notre amour est un amour/que notre amour est un amour/sans lendemain.” Ibidem, p. 78.

Porém, porém/docemente, sem que entre nós nada seja dito,/ pouco a pouco/
sentimentos deslizaram entre nossos corpos que tinham prazer em se mistrurar/
E depois, palavras de amor chegaram aos nossos lábios nus/ pouco a pouco/ um
monte de palavras de amor se misturaram docemente a nossos beijos⁵⁹⁰.

ela canta, com todas as letras e palavras, no final da canção, que “nosso amor é um amor/ sem futuro”. Afirmação e negação. Paixão e traição. Certezas e inseguranças. O amor realmente está para ser reinventado.

VII. Poesia, cinema e revolta

A presença de Rimbaud em *Pierrot le fou* não se limita à citação de alguns de seus versos ou títulos de livros ou mesmo à imagem de um desenho do seu rosto. Na verdade, ela atravessa todo o filme nos seus pormenores e é observável, também, nos detalhes significativos da vida e obra dos dois autores e de alguns temas que eles desenvolveram. Escrevendo sobre Rimbaud, Otto Maria Capeaux afirmou que sua obra é

uma revolta anarquista-ateísta: primeiro, contra a religiosidade burguesa que o martirizara na casa materna; depois, contra toda e qualquer religião, contra Deus e sua criação, contra a condição humana, até contra o meio mais elementar da convivência: contra a língua.⁵⁹¹

Aqui, Otto Maria Carpeaux faz um verdadeiro catálogo das revoltas da lírica moderna (ver ítem dois, acima): Rimbaud passou realmente por todas as revoltas, inclusive a mais radical delas: contra a linguagem. A revolta mais marcante na obra cinematográfica de Jean-Luc Godard, aquela que o define mais claramente, está evidente na destruição que ele agencia do paradigma narrativo ficcional: desde *Acosado*, passando por *Uma mulher é uma mulher*, *Tempo de Guerra*, *Alphaville* e *Pierrot le fou* ele tenta fazer filmes obedecendo às convenções de um determinado

⁵⁹⁰ *Pourtant, pourtant/tout doucement sans qu'entre nous rien ne soi dit,/ petit à petit,/ des sentiments se sont glissés entre nos corps qui se plaisaient à se meler/Et puis des mots d'amour sont venus sur nos lèvres nues,/petit à petit/des tas des mots d'amour se sont mêlés tout doucement à nos baisers.* Ibidem, p. 78.

⁵⁹¹ CARPEAUX. *História da Literatura Ocidental*, vol. VI, p. 2606.

gênero, e homenageando as grandes obras dos mestres que admira e venera. Sem nenhum sucesso: a cada tentativa, esses filmes não são o filme policial (ou musical, de guerra, ficção-científica ou de aventuras; ver a análise sobre gêneros no capítulo sobre *Alphaville*) que ele pretendia no início, mas algo novo e diferente; o que ele consegue é a negação da forma narrativa, cada vez mais radical, em direção à forma do ensaio e da poesia. Como escreveu Marie-Claire Ropars-Wuilleumier,

É necessário levar em conta o lugar diferente que ocupa a obra de Godard, cujo papel foi determinante tanto na gênese de uma nova narração como na abolição de toda forma narrativa. Sua contribuição essencial ao cinema acontece principalmente na sua rejeição de **todos** os códigos, quer eles sejam narrativos ou dramáticos. [...] Pois a rejeição de todos os códigos em Godard acontece junto com uma mistura sistemática de todas as formas de expressão⁵⁹².

Rejeição de todos os códigos, revolta anarquista-ateísta: Jean-Luc Godard e Rimbaud têm realmente muito em comum; para início de conversa, uma disposição para a crítica, para a revolta e a rejeição que engloba praticamente tudo. A alegria e a serenidade não são temas ou estados de espírito que os dois tenham buscado. Como escreveu Hugo Friedrich “a alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocupam seu lugar⁵⁹³”, elas ligam certamente Godard a Rimbaud, assim como a quase toda poesia moderna. Quase se poderia dizer que Godard e Rimbaud são artistas constitutivamente “contra”: a primeira reação deles diante de qualquer coisa é, quase sempre, crítica, contra. Mas, atenção: o “contra”, aqui, é como João Cabral de Melo Neto definiu o “leitor contra [...] de todos o mais grato⁵⁹⁴”: revolta, crítica e o ser contra como a generosidade mais radical. Neste sentido, outro artista pode ser aproximado a

⁵⁹² “Il faut faire ici une place à part à l’oeuvre de Godard, dont le rôle a été déterminant aussi bien dans la genèse d’un nouveau récit que dans l’abolition de toute forme narrative. Son apport essentiel au cinéma tient en effet dans son rejet de tous les codes, qu’ils soient narratifs aussi bien que dramatiques.[...]Car le rejet de tous les codes s’accompagne, chez Godard, d’un mélange systématique de toutes les formes d’expression.” ROPARS-WUILLEUMIER. *De la littérature au cinéma*, p. 193/194

⁵⁹³ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 30.

⁵⁹⁴ MELO NETO. *Obra Completa/Agrestes*, p. 518.

Godard e Rimbaud: Picasso, que afirmou certa vez que “um quadro é a soma das destruições⁵⁹⁵”.

A destruição, aqui, é força construtiva.

Quanto ao foco narrativo, Jean-Luc Godard parecia estar procurando, desde o seu primeiro longa-metragem, pelo menos, uma nova maneira de narrar, na qual fossem possíveis algumas variações ensaísticas e poéticas; mas é também verdade que, com o passar dos anos e das obras, ele quase aboliu toda forma narrativa: é só lembrar de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (já em 1966), onde somente uma situação é descrita – personagens vivendo na cidade de Paris – mas nada acontece com estes personagens e a narração é mínima; ao mesmo tempo, a própria voz de Godard recita um ensaio que ora é sociológico (a relação dos personagens com a cidade, a arquitetura, a economia e as mudanças que estão acontecendo na sociedade), ora é metalingüístico, pois Godard se pergunta a todo momento (com sua própria voz em *off*) qual a melhor maneira de dizer ou de filmar algo. Ou, então, *Histoire(s) du Cinéma*, que é exatamente um ensaio sobre a história do cinema. Mais claramente ainda, Godard, como afirma Ropars-Wuilleumier, recusa todos os códigos (dos gêneros, ver abaixo) e o faz em nome do uso sistemático de quase todas as formas de expressão: literatura, poesia, quadrinhos, artes plásticas e gráficas, música. O que não pode deixar de ser dito é que na criação de uma nova espécie de narração, ao mesmo tempo em que na abolição de toda forma narrativa Godard estava simplesmente acompanhando – com uma radicalidade toda sua – uma tendência eminentemente moderna de todas as artes ditas narrativas (literatura, teatro, cinema), de dissolver, aos poucos, esta narratividade.

É através desta revolta que Godard termina por fazer uma outra coisa, isto é, inovar, mas é através dela, também, que ele homenageia a tradição, que ele admira, na verdade (pelos menos a tradição de alguns autores e alguns gêneros escolhidos por ele). É o que está escrito na biografia

⁵⁹⁵ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 76.

Maurice Blanchot, partenaire invisible, de Christophe Bident, onde ele descreve uma idéia da qual Blanchot gostava particularmente: “a tradição não pode sobreviver na sua própria fidelidade, na sua própria reprodução; é a ruptura que a renova e continua a fazê-la viver⁵⁹⁶” Desde que começou a fazer cinema, Godard quis homenagear alguns autores e ser fiel a alguns gêneros. *À Bout de Souffle* é dedicado à “Monogram Pictures”, uma produtora americana de filmes policiais (e westerns), de baixo orçamento; é, ao mesmo tempo, uma tentativa de ser fiel a esse gênero e alguns autores amados (Nicholas Ray, entre eles). Com sua “incompetência criativa de copiar”⁵⁹⁷ Godard fez outra coisa: uma ruptura que renovou e fez continuar o gênero policial. O mesmo aconteceu com outros filmes do autor, e com outros gêneros. Misturar os gêneros (ver capítulo sobre *Alphaville*) teve o mesmo efeito: negou os códigos, mas fez também com que eles tivessem uma sobrevida.

VIII. Poesia, cinema e revolução social

Revolta contra os códigos literários/cinematográficos e contra situações familiares e pessoais, revolução social: é essencial ressaltar a importância que tiveram nas vidas de Rimbaud e Godard duas revoluções francesas que, embora fracassadas no campo da realidade objetiva, deixaram marcas importantíssimas na obra dos dois, para o resto da vida, e que aconteceram com a diferença de quase exatamente cem anos. É sabido que Rimbaud não estava em Paris em 1871, durante o Governo Revolucionário da Comuna de Paris, mas sabe-se também que ele seguiu os acontecimentos com a maior simpatia. Muitos autores argumentam que a sua obra a partir de então foi claramente influenciada pelos seus sentimentos em relação àquela revolução.

⁵⁹⁶ “[...] la tradition ne peut survivre dans sa propre fidélité, dans sa propre reproduction; c’ est la rupture que la renouvelle et continue à la faire vivre.” BIDENT. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, p. 348.

⁵⁹⁷ SALLES GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p. 77.

Quanto a Godard, participou de vários eventos do Maio de 68 na França, inclusive aquele que muitos consideram o ensaio-geral da grande insurreição, a reação à demissão de Henri Langlois (fevereiro/março/abril de 68) da Cinemateca Francesa, episódio no qual o governo francês teve que voltar atrás, depois de passeatas e enfrentamentos com a polícia por parte de cineastas e estudantes. Depois de Maio de 68, por exemplo, Godard passou por uma fase claramente maoísta, que já estava brilhantemente antecipada em *A Chinesa* (67) e em *Week-End* (67) e *Le gai savoir* (filmado antes, mas montado e mixado depois de maio de 68). Não é por acaso que o casal de *Week-End* (1967), que atravessa a França numa viagem de fim de semana, e que testemunha (no caso da mulher, participando) ações de grupos de guerrilha, tenha alguma semelhança com o casal de amantes de *Pierrot le fou* (1965), eles também empenhados em atravessar a França, refletir sobre a Guerra do Vietnã (numa representação para turistas americanos) e também, ao que parece, envolvidos com grupos que traficavam armas e praticavam a tortura. Diferença fundamental: Ferdinand e Marianne parecem amar-se, à sua maneira, durante um certo tempo, pelo menos. O casal de *Week-end* procurar matar um ao outro o tempo todo. Nesta disposição pró-revolucionária, Rimbaud e Godard se juntam a uma legião de poetas modernos, que sonharam com a revolução socialista ou comunista.

Revoltas, fugas, deambulações: são conhecidas as muitas escapadas de Rimbaud para Paris, Londres, Bélgica e caminhadas pela França, em busca de uma liberdade sempre provisória, numa tentativa desesperada de evitar a opressão da casa materna e o casamento burguês do poeta Verlaine, seu amante. Ora, *Pierrot le fou* é, entre outras coisas, exatamente isto: uma deambulação (Marianne dirá, num determinado momento: “nós atravessamos a França⁵⁹⁸”) através da França, uma fuga do casamento e da vida burguesa de Ferdinand, numa tentativa de

⁵⁹⁸ “Nous traversâmes la France.” GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou, et films “invisibles”*, p. 85.

chegar à verdadeira vida, que, como dizia Rimbaud, está sempre em qualquer outra parte. Maurício Salles Vasconcelos, no seu livro *Rimbaud da América e outras iluminações* comentará não só o tema da caminhada, mas a sua formalização poética, que une os dois autores:

[...] os traços de uma poética concebida como movimento, por meio de imagens criadas em função de um ato que é o da caminhada.⁵⁹⁹ [...] antes de chegar a esta espécie de coroamento da relação palavra/imagem, poesia/cinema, o realizador de *Pierrot le fou* arma em torno do casal em fuga um longo inventário dos temas caros a Rimbaud: o abandono da civilização; o apelo à aventura erótica; a “*sensation*” de uma caminhada não programada (como no poema citado, o protagonista efetiva, ainda que provisoriamente, um percurso “Pela Natureza, - feliz como na companhia duma mulher”); a hesitação entre a negação do mundo estabelecido e a participação na vida imediata.⁶⁰⁰ [...] Este filme pode ser considerado rimbaudiano por excelência, pelo fato de Godard dar forma à fuga, à perambulação, encaminhando-se para o desempenho visionário⁶⁰¹ [...] *Pierrot le fou* é um filme-aventura realizado com dois corpos⁶⁰².

Aqui, Mauricio Salles Vasconcelos mostra como estão entrelaçados vários temas e formas poéticas, comuns a Rimbaud e Godard. A natureza, o abandono da civilização, a fuga, temas que ficam claros noutra citação de *Pierrot le fou*. Quando Marianne diz a Ferdinand, “apressado, *Paul?*” e ele responde “cala a boca, *Virginie*”⁶⁰³, Godard está citando exatamente um clássico da literatura francesa, um casal romântico, que abandona a civilização, e vive em plena natureza⁶⁰⁴ (numa entrevista aos *Cahiers*, Godard vai dizer que “tive vontade [...] de filmar a história do último casal romântico⁶⁰⁵”). Além do mais, ao falar de *uma poética concebida como movimento*⁶⁰⁶, ao lembrar o título de um dos livros de Rimbaud, *Illuminations*, que sugere luz, Vasconcelos nos faz ver claramente, mais uma vez, as ligações entre Rimbaud e o cinema (ver mais abaixo), esta arte da luz e da imagem em movimento. O “último casal romântico” abandona

⁵⁹⁹ VASCONCELOS. *Rimbaud da América e outras Iluminações*, p. 257.

⁶⁰⁰ Ibidem, p. 262

⁶⁰¹ Ibidem, p. 262.

⁶⁰² Ibidem, p. 262.

⁶⁰³ “Tu te grouilles, *Paul*, non? Ta gueule, *Virginie!*” GODARD. *Les Carabiniers, Pierrot le Fou et films “invisibles”*, p.92. Ênfase do autor.

⁶⁰⁴ Godard se refere aqui ao romance *Paul et Virginie*, do escritor francês Bernardin de Saint-Pierre.

⁶⁰⁵ “J’ai eu envie [...] de tourner l’histoire du dernier couple romantique.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 263.

⁶⁰⁶ VASCONCELOS. *Rimbaud da América e outras Iluminações*, p. 257.

a civilização, foge em direção à natureza, em direção à luz e ao sol, num movimento que só termina na morte.

Exatamente. Numa tentativa de Ferdinand e Marianne de reinventar o amor.

IX. Soberania da linguagem

Num trecho do seu magnífico livro sobre o poeta, *Rimbaud par lui-même*, o poeta francês Yves Bonnefoy (1922) afirma que

O amor está para ser reinventado, tal é portanto, a tarefa de Rimbaud. E para consegui-lo, para restabelecer o real na sua tarefa primordial, para reencontrar a verdadeira vida, é muito natural que ele se servisse da linguagem. Pois as palavras, numa situação de trevas, têm um singular poder de esclarecimento. Da coisa que elas nomeiam, e se ela mesma é compartilhada no horizonte cotidiano, elas parecem não reter senão uma pureza. Nomeada, eis a coisa unida de novo ao seu esplendor primitivo. Ditas, por pouco que as palavras sejam pronunciadas gravemente, sem preocupações quanto à utilidade, eis-la preparada para nos acolher num outro mundo, onde nada privaria a existência mais real do *puro fluir da vida infinita*. A linguagem poética sugere o ser⁶⁰⁷.

No início do terço final do filme, em que logo depois aparece um desenho com o rosto de Rimbaud cercado por três vogais, Godard repete algumas frases desse parágrafo do livro de Bonnefoy, com ligeiras modificações. Numa narração dialogada, na qual um deles fala uma frase e o outro a seguinte (procedimento que é comum durante todo o filme) eles afirmam que “ele continua a escrever o seu diário... (Marianne)... pois as palavras, no meio das trevas têm um estranho poder de esclarecimento... (Ferdinand)... da coisa que elas nomeiam. Com efeito, mesmo

⁶⁰⁷ “L’amour est à reinventer, telle est donc la tâche de Rimbaud. Et pour l’accomplir, pour rétablir le réel dans sa transparence primordiale, pour retrouver la vraie vie, il est bien naturel qu’il ait eu recours au langage. Car les mots, dans une situation de ténèbre, ont un singulier pouvoir d’éclaircissement. De la chose que’ils nomment, et si même elle est compromise dans l’horizon quotidien, ils semblent ne retenir qu’une pureté. Nomée, voici la chose rejointe dans son éclat primitif. Dite, pour peu que les mots soient prononcés gravement, sans souci de l’utilité, la voici préparée à nous accueillir dans un autre monde, où rien ne priverait l’existence la plus réelle du pur *ruissellement de la vie infinie*. Le langage poétique suggère l’être.” Bonnefoy. *Rimbaud par lui-même*, p. 23.

se comprometida no horizonte cotidiano (Ferdinand)... a linguagem não retém senão a pureza” (Marianne)⁶⁰⁸”.

“A linguagem poética sugere o ser”, afirma Bonnefoy num trecho não citado por Godard e que, como vimos, está muito próximo daquele que ele cita. Será que a linguagem chega a constituir o ser? Em todo o caso mais uma coincidência fundamental entre Godard, Rimbaud e a lírica modernana em geral: a palavra (escrita, falada, lida, nos filmes de Godard) é soberana. Ela não somente sugere o ser, mas é a matéria-prima da poesia (Mallarmé *dixit*). Contradição suprema, a palavra sugere o ser, constitui o sujeito, mas cria o outro; e parece, portanto, criar a realidade, também. Isto é verdade, por exemplo, na seqüência em que Ferdinand e Marianne fogem da casa dele, e ela diz para ele (que dirige o carro): “coloco minha mão no seu joelho”, e depois, “beijo-te o corpo inteiro⁶⁰⁹”. A estas duas afirmações, Ferdinand responde duas vezes “eu também, Marianne⁶¹⁰” Ora, nenhum deles faz o gesto que seu discurso parece indicar. “A idéia, a palavra são suficientes, valem o ato⁶¹¹”, dirá Barthélemy Amengual, no ensaio “Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l’image”, do livro *Jean-Luc Godard, au delà du récit*. Pois, como afirmou o poeta Louis Aragon, num ensaio sobre o filme, “amo a linguagem, a maravilhosa linguagem, o delírio da linguagem [...] e é por isso que amo Godard, *que é toda linguagem*⁶¹²”. Ferdinand parece confiar na **palavra** mais que em Marianne: quando ele diz que a “a linguagem não retém senão a pureza”, não estará ele dizendo que o que a palavra retém é a

⁶⁰⁸“ Car les mots au milieu des ténèbres ont un étrange pouvoir d’éclaircissement... (Ferdinand) ...de la chose qu’ils nomment. En effet... (Marianne) ...même si elle est compromise dans l’horizon quotidien...(Ferdinand) le langage souvent veut [palavras usadas no roteiro publicado do filme] ne retient que [palavras que me parecem, na verdade, serem as realmente ditas no filme, neste momento] la pureté (Marianne)”. GODARD. Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”, p. 97.

⁶⁰⁹ “Je mets ma main sur ton genou” e “Je t’embrasse partout.” Ibidem, p. 78.

⁶¹⁰ “Moi aussi, Marianne.” Ibidem, p. 78.

⁶¹¹ “L’idée, la parole suffisent, valent l’acte.” AMENGUAL. Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l’image In ESTÈVE. *Jean Luc Godard, au-delà du récit*, p. 160

⁶¹² “J’aime le langage, le merveilleux langage, le délire du langage [...] et c’est pour ça que j’aime Godard *qui est tout langage*.” Ênfase do autor. Esta citação está contida no ensaio “ Qu’est-ce que l’art, Jean-Luc Godard?”, publicado na revista “Les Lettres Françaises, 9-15 Septembre 1965.

verdade, mesmo se “comprometida no horizonte cotidiano”, quer dizer, mesmo se comprometida pelo uso cotidiano?

Detalhe importante: quando Ferdinand e Marianne fazem sua narração dialogada, a primeira frase que dizem (“pois as palavras, no meio das trevas têm um estranho poder de esclarecimento...”) é ilustrada, intertextualmente, por três imagens: Ferdinand lendo um jornal (esta não é a palavra “comprometida no horizonte cotidiano”, pelo uso?); Ferdinand acendendo um cigarro na frente do que parece ser um muro, todo pintado de vermelho com a sigla S.O.S. (Ferdinand foi abandonado; certamente, está desesperado; estaria ele pedindo ajuda?); e um desenho do rosto de Rimbaud, com as vogais O, U, I escritas sobre o seu rosto. O apelo (S.O.S) de “ajuda” e o “sim” parecem dirigidos a Rimbaud. O desenho permanece enquanto eles dizem o resto do texto de Bonnefoy, inclusive a frase “mesmo se comprometida no horizonte cotidiano... a linguagem não retém senão a pureza”. Parece que o apelo à poesia e a Rimbaud funciona, pois no plano seguinte Ferdinand está compondo o que chamarei o poema concreto “Marianne” (ver análise abaixo), onde a linguagem desliza do horizonte cotidiano e intui a verdade, até mesmo a verdade futura, isto é, o que ainda vai acontecer.

Na seqüência posterior, Ferdinand vê uma fita sendo exibida, num cinema de Toulon. Trata-se do filme de episódios *Les plus belles escroqueries du monde* e o que nos é mostrado é o final do episódio dirigido por Godard (*Le grand escroc*). Nele vemos a atriz Jean Seberg (que trabalhara em “Acossado”, com Belmondo), com uma câmera 16 milímetros, filmando “o grande escroque” (nome do episódio godardiano). Ferdinand, que estava lendo o livro de Élie Faure – *Histoire de l’art, L’art moderne I* – presta a atenção no que está sendo exibido. Ouvimos, então, o seguinte diálogo (do episódio): “(voz de homem em *off*): A sua história termina aí. (Jean Seberg): Sim. Ele me voltou as costas, me deixando perplexa. E com o trabalho de descobrir em qual momento ele havia abandonado o personagem fictício [até aqui o filme está sendo mostrado.

Com o resto da frase, voltamos a um grande plano de Ferdinand] para retornar ao verdadeiro, caso este existisse⁶¹³”. Ficção ou verdade: estamos no centro exato da preocupação godardiana. Mais uma vez o cinema volta-se sobre si mesmo, faz uma reflexão sobre sua linguagem, uma crítica da linguagem, na verdade (uma aproximação a mais com a poesia moderna e Rimbaud). A personagem está com uma câmera no momento em que diz isso (ela trabalha para uma televisão americana, neste episódio); e termina por duvidar que exista mesmo uma diferenciação fundamental entre o fictício e o verdadeiro. Marianne: tendo voltado as costas para Ferdinand, isto é, desaparecido, será que ela também retornará (quando voltar para ele, o que no filme acontecerá poucos minutos depois) com o personagem “verdadeiro”? Será que ele existe? Ferdinand: qual o mais fictício ou o mais verdadeiro, Pierrot ou Ferdinand? Ou será que os dois são, ao mesmo tempo, verdadeiros e fictícios? Godard, nesta seqüência, uma vez mais indica que o que ele está fazendo é cinema, e não uma cópia naturalista da realidade.

X. O silêncio da linguagem, ou a linguagem do silêncio?

Arthur Rimbaud colocou, aos vinte anos, e a partir de então, para toda a arte moderna, a enormidade e o mistério do seu silêncio (em 1959, Jean-Luc Godard escreverá numa crítica: “absurdo e belo foi o silêncio de Rimbaud⁶¹⁴”): exatamente nessa idade, no auge da sua produção poética, ele parou de escrever e entrou numa fase de silêncio que não mais rompeu, até o ano de sua morte, 1891. Na sua *História da Literatura Ocidental, volume 6*, Otto Maria Carpeaux comenta: “todos os seus versos foram escritos antes de ele chegar aos vinte anos de idade, quer

⁶¹³ “Votre histoire se termine là. Oui, il m’a tourné le dos en me laissant perplexe. Le soin de chercher à quel moment il avait abandonné le personnage fictif pour reprendre le vrai, si tant est qu’il existât.” No roteiro publicado, onde anotei “il avait”, está escrito “on avait”. Embora seja difícil dizer com certeza o que Jean Seberg diz, me parece que minha transcrição está correta. GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”* .

⁶¹⁴ “Absurde et beaux fut le silence de Rimbaud.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 173.

dizer, antes de iniciar a vida. [...] o fato único que caracteriza Rimbaud está colocado entre a sua poesia e sua vida: não é a atividade poética de poucos anos nem o silêncio de muitos anos e sim o próprio gesto de emudecer⁶¹⁵.”

Tendo no horizonte este silêncio ominoso de Rimbaud, e a concisão de sua magra produção poética (Maurice Blanchot: “a mesma aridez superior, a necessidade de dizer tudo em tempo relâmpago⁶¹⁶”), poderíamos dizer de Jean-Luc Godard, numa primeira aproximação, que ele, ao contrário, é um cineasta verdadeiramente prolixo. Autor de cerca de cerca de 219 títulos em pouco mais de cinquenta anos (no livro sobre o cineasta, *Jean Luc Godard Documents*, que o Centre Pompidou publicou em abril de 2006, estão incluídas 219 obras, entre longas-metragens, curtas-metragens, livros e discos – trilhas sonoras de seus filmes), ele continua vivo ainda hoje e com 76 anos, idade que completou em dezembro de 2006, ele já viveu o dobro de Rimbaud (que morreu jovem, na glória de seus 37 anos).

Levando em conta notadamente as experiências emblemáticas de Rimbaud e Marcel Duchamp, a romancista e ensaísta americana Susan Sontag notou que a arte moderna de alguma maneira, procura o silêncio: aqui ela estende uma tendência da lírica moderna para todas as linguagens e artes ocidentais. Escreveu ela que

O silêncio é a extensão maior desta relutância em comunicar, essa ambivalência a propósito de fazer um contato com a audiência que é o tema mais importante da arte moderna, com o seu incansável compromisso com o “novo” e/ou “esotérico”. Silêncio é o último gesto do artista, ele se livra da sua servil ligação com o mundo, que aparece como patrono, cliente, consumidor, antagonista, árbitro, e aquele que distorce o seu trabalho⁶¹⁷.”

⁶¹⁵ CARPEAUX. *História da Literatura Ocidental*, pp. 2604/2605.

⁶¹⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 158.

⁶¹⁷ “Silence is the furthest extension of that reluctance to communicate, that ambivalence about making contact with the audience which is a leading motif of modern art, with its tireless commitment to “new” and/or “esoteric”. Silence is the artist’s ultimate gesture; he frees himself from servile bondage to the world, which appears as patron, client, consumer, antagonist, arbiter, and distorter of his work.” SONTAG. *Styles of radical will*, p. 6. A importante contribuição de Susan Sontag sobre a “retórica” do silêncio apareceu no ensaio “The aesthetics of silence”, do livro *Styles of Radical Will* (onde há, também, um ensaio longo e seminal sobre a obra de Godard até a data em que ela o escreveu, 1968; em *Against Interpretation* (1966) ela escreveu outro ensaio, fundamental, sobre *Viver a Vida*).

A pouca importância de fazer contato com o leitor (“a relutância em comunicar” segundo Sontag) já havia sido notada na poesia moderna.

Depois de falar do suicídio (Kleist, Lautréamont) e da loucura (Hörderlin, Artaud) como outras formas e outros nomes para o silêncio – é extremamente curioso o fato de todos esses artistas terem sido citados na obra de Jean-Luc Godard: até mesmo o trecho de um filme no qual Artaud aparece, “A paixão de Jeanne d’Arc”, foi incorporado a “Viver a vida (1962); tudo aconteceria como se, através deles, Godard experimentasse, por artistas interpostos, vicariamente, a loucura e o silêncio na sua própria obra – Susan Sontag afirma que este silêncio não é total, que ele é, na verdade, uma forma de discurso: “o silêncio permanece, inescapavelmente, uma forma de discurso (...) e um elemento no diálogo⁶¹⁸”.

Portanto, para Sontag, este silêncio é um tipo muito especial de linguagem:

A escolha exemplar do artista moderno pelo silêncio é raramente levada a este ponto de simplificação final, de uma maneira tal que ele se torna literalmente silencioso [como Rimbaud e Duchamp, os exemplos extremos]. Normalmente, ele continua a falar, mas de uma maneira que sua audiência não consegue ouvir. A arte da maior qualidade no nosso tempo foi experimentada pela audiência como um movimento em direção ao silêncio (ou à ininteligibilidade, à invisibilidade, ou à inaudibilidade); um desmantelamento da competência o artista, seu responsável sentimento de vocação – e portanto como uma agressão contra ela⁶¹⁹.

Se ela se sente agredida, a audiência (o leitor, no caso) tem razão: Baudelaire não chegou a falar em “torturar” o leitor? Logo no primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard, *Acosado* (1959), nos primeiríssimos minutos do filme, Michel Poiccard, se dirigindo à câmera, mandava o espectador “se foder”, caso ele não goste nem do mar, nem da montanha, nem da cidade⁶²⁰.

⁶¹⁸ “Silence remains, inescapably, a form of speech (...) and an element in a dialogue.” Ibidem, p. 11.

⁶¹⁹ The exemplary modern artist’s choice of silence is rarely carried to this point of final simplification, so that he becomes literally silent [Como Rimbaud e Duchamp, os exemplos extremos]. More typically, he continues speaking, but in a manner that his audience can’t hear. Most valuable art in our time has been experienced by audiences as a move into silence (or unintelligibility or invisibility or inaudibility); a dismantling of the artist’s competence, his responsible sense of vocation – and therefore as an aggression against them.” Ibidem, p. 7.

⁶²⁰ “Si vous n’aimez pas la mer..., si vous n’aimez pas la montagne..., si vous n’aimez pas la ville, allez vous faire foutre.” GODARD. *A bout de souffle*, p. 8. (Roteiro).

Quanto a este movimento em direção ao silêncio, ele pode ser observado na obra de Jean-Luc Godard, de uma maneira muito particular. A partir de 1967, quando realiza *Week-end*, e até 1972, quando realiza seu próximo filme para o circuito comercial, ele fica **quase silencioso**. Em 1967 ele realizara *A chinesa*, um filme maoísta, que antecipava com surpreendente presciência o Maio de 68 francês. Antes do Maio de 68, houvera o “caso Langlois”, quando o gaulismo (leia-se o ministro da cultura André Malraux, por ironia um dos modelos de Jean-Luc Godard) tentou interferir na Cinemateca Francesa e destituir o seu criador, o grande Henri Langlois. Nesta ocasião, Godard havia completado um ciclo e fora um dos comandantes da campanha para reintegrar Langlois ao seu cargo de diretor-geral, algo que foi conseguido depois de três meses de lutas, até mesmo confrontações com as forças da ordem: numa das manifestações, Godard chegou a ser agredido duramente por policiais. Considerado um anarquista de direita, nos seus começos, Godard foi gradualmente se politizando (a partir da guerra da Argélia, do Vietnã e, depois, com o maio francês). A partir de 68, sua carreira muda. De cineasta inserido no cinema comercial, ele passa a fazer “ciné-tracts” (jornais cinematográficos sobre a revolta estudantil, durante maio-junho de 1968, realizados por vários cineastas e não somente Godard) Depois, por cerca de quatro anos, ele realiza seis filmes políticos, juntamente com outros autores, e assina “Grupo Dziga Vertov”.

Pode-se dizer que o autor Jean-Luc Godard ficou silencioso durante esses quatro anos: o que existiu durante este período foi uma entidade coletiva. Essas obras são chamadas até hoje de “filmes invisíveis”: atualmente, são exibidos em algumas mostras especiais – como aquela, completa, que acompanhou sua exposição “Voyage en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006” no Centre Pompidou, abril-agosto 2006 – mas naqueles anos da década de sessenta e início da de setenta, eles eram praticamente invisíveis. Mesmo alguns filmes que realizou nesse período na França (*Le gai Savoir*, 1968, realizado antes de maio de 68, terminado depois) e fora (*One plus*

one (1968), filmado em Londres, sobre os Rolling Stones; *One american movie* (1968), filmado nos Estados Unidos em 16 milímetros sobre Eldridge Cleaver, Jefferson Airplane, Tom Hayden) não foram realmente mostrados, durante muitos anos: divergências com produtores quanto à montagem (caso dos dois que filmou fora da França), ou interdição da censura (caso de *Le gai savoir*).

No início de 1972, ele co-dirigiu (com Jean-Pierre Gorin) seu primeiro filme “comercial”, depois desta fase maoísta (*Tout va bien*). Em 7 de junho de 1972, sofreu um acidente de motocicleta e quase morreu. Até 1975, co-dirigiu mais três filmes políticos, assinados conjuntamente com Jean-Pierre Gorin (*Letter to Jane*, 1972) e Anne-Marie Miéville (*Ici et ailleurs*, 1974; e *Numéro deux*, 1975), já então sua mulher. Em 1975, assina a direção individual do seu primeiro filme, depois de um longo tempo, *Comment ça va*. De 1976 a 1978, realiza duas séries para a televisão francesa, *Six fois deux* (seis emissões de dez minutos) e *France tour détour deux enfants* (12 emissões de vinte e seis minutos). Em 1979 realiza o primeiro filme para o circuito comercial e assinado individualmente, durante cerca de 10 anos (quanto à assinatura individual, se excetuarmos *Comment ça va*; quanto a filmes para o circuito comercial, teríamos de abrir exceção para *Tout va bien*).

Podemos dizer então que, a partir dos 37 anos, e por mais cerca de dez anos, ele habitou um certo silêncio: por um lado, durante um bom período, não mais assinou um trabalho individual, seu, autoral; por outro, o cinema no qual ele participou, assinado “Grupo Dziga Vertov” ou em conjunto com outros diretores, já foi um cinema bem diferente, essencialmente, um cinema político e ideológico – que certamente tinha alguma relação com *A Chinesa* ou *Week-end* –, da análise do discurso, desconfiado da imagem, uma radicalização do que já era radical na sua fase anterior. Quando retomou o cinema comercial, com *Salve-se quem puder (a vida)*, radicalizou ainda mais a não narratividade dos seus filmes e começou a incorporar a linguagem

do vídeo – que estava praticando (e revolucionando) ao mesmo tempo que os filmes comerciais que fazia – aos seus filmes 35 milímetros com celulóide. Godard nunca explorou os terrenos que já havia conquistado e nunca repetiu fórmulas que ele próprio teria estabelecido: sempre partiu à conquista de novos caminhos. Mas também como muitos artistas modernos, como escreveu Susan Sontag, ele continuou “a falar, mas de uma maneira que sua audiência não consegue ouvir”. Na verdade, sua audiência nunca conseguiu completamente... Neste sentido, ele realmente sempre foi um cineasta “silencioso”, ainda que prolixo.

Portanto, Godard, na sua obra, em geral, e em *Pierrot le fou*, em especial, “continua falando, mas de uma maneira tal que sua audiência não pode ouvir”. Tipicamente, os espectadores de um filme de Godard, qualquer um, parecem sentir (muitos disseram e escreveram isto explicitamente, inclusive alguns críticos) que eles são “ininteligíveis”, “inaudíveis” e, no limite, “invisíveis”. Como Sontag afirma acima, o espectador típico de uma obra godardiana tem a percepção exata de que o único propósito daquela obra é agressão contra ele: “o hábito crônico da arte moderna de desagradar, provocar ou frustrar sua audiência pode ser olhado como uma participação limitada, por delegação, no ideal de silêncio que foi elevado como um padrão de seriedade na estética contemporânea⁶²¹”. Por qualquer critério de avaliação, portanto, Jean-Luc Godard é um autor prolixo; paradoxalmente, também é singularmente silencioso, pois parte significativa da sua platéia não pode ouvi-lo, faz questão de não ouvi-lo e acha “chato” e irrelevante o que ele tem a dizer. Este comportamento acontece mesmo com platéias “especiais”, que apreciam e estão acostumadas à linguagem das mais diversas vanguardas, por exemplo, da literatura, música e artes plásticas. Parece que, mesmo para esse tipo de espectador, o cinema somente pode ser visto como diversão, nunca como uma forma séria de conhecimento. Desta

⁶²¹ “Modern art’s chronic habit of displeasing, provoking, or frustrating its audience can be regarded as a limited, vicarious participation in the ideal of silence which has been elevated as a major standard of “seriousness” in contemporary aesthetics.” SONTAG. *Styles of radical will*, p. 7.

maneira, portanto, podemos chegar à singular e paradoxal conclusão que o prolixo, palavroso, discursivo e torrencial Jean-Luc Godard tem em comum mais esta característica com Rimbaud e com a lírica moderna: o tender para o silêncio. Pois, além do mais, como escreveu Brice Parain (o filósofo que aparece conversando com Nana, em *Viver a vida*), “linguagem é o limiar do silêncio⁶²²”. Ou, como quer Henri Lefebvre, o silêncio “está dentro da linguagem, nos seus lados distantes e próximos⁶²³”. Portanto, todos parecem estar dizendo que, para que a linguagem seja efetiva, o silêncio é uma condição necessária. Dialeticamente, o contrário também é verdadeiro: o silêncio pede a palavra, a linguagem; na verdade, como quer Sontag, o silêncio é discurso. Ou, como escreveu o poeta Octavio Paz, “o próprio silêncio está povoado de signos [...] Tudo é linguagem⁶²⁴”.

XI. Une saison en enfer

A influência de Arthur Rimbaud em *Pierrot le fou* aparece através dos sinais e signos gráficos mais aparentes, mas chega também até o íntimo da metodologia criativa do filme. No nível das aparências facilmente detectáveis, repetidas vezes Ferdinand, dividindo o filme em capítulos, diz: *Chapitre 8: Une saison en enfer*, um dos livros de poemas em prosa de Rimbaud. Numa delas, logo em seguida, ele fala uma frase daquele livro, “o amor está para ser reinventado” [*L’amour est à reinventer*] Mais para o fim do filme, aparece o desenho do rosto do poeta com as vogais O, U, I cercando-o⁶²⁵. E no final da fita, Ferdinand e Marianne, já mortos (o que vemos é somente o mar, o céu, o sol, numa panorâmica muito lenta, enquanto ouvimos a voz deles em *off*), sussuram o poema “L’Éternité: Elle est retrouvé/Quoi? – L’Éternité./C’est la mer

⁶²² “Language is the threshold of silence.” Citado em STEINER. *Language and Silence*, p. 72.

⁶²³ “...is at once inside language, and on its near and far sides” Ibidem, p. 72.

⁶²⁴ Paz. *O arco e a lira*, p. 23.

⁶²⁵ GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 97.

allée/ avec le soleil⁶²⁶.” Na tradução/transcrição de Augusto de Campos: “De novo me invade/Quem? – A Eternidade./É o mar que se vai/Com o sol que cai”. Na tradução de Ivo Barroso, teríamos “Achada, é verdade?/Quem? A Eternidade./É o mar que se evade/com o sol à tarde⁶²⁷”.

Este poema (pelo menos o terceiro e quarto versos) tem duas versões. A que foi usada no filme, transcrita acima, é a do livro *Album Zutique*. Nela, o terceiro e o quarto versos são “c’est la mer allée/ avec le soleil”; a publicada em *Une Saison en enfer*, passa a ser “C’est la mer melée/Au soleil”; na tradução de Ledo Ivo, “Foi reencontrada!/-Que?- a Eternidade/É o mar misturado/Ao sol⁶²⁸”. Embora ele use bastante *Une saison en enfer* (seria possível dizer que *Pierrot le fou* é a leitura intertextual, de Godard, deste livro?), seus dois personagens não escandem a versão dos dois versos que foi publicada neste livro. Mas uma coisa é certa: ao criar a imagem que vai junto com o poema, ele “misturou” o mar, o céu e o sol: daí a beleza quase delirante deste plano, do qual fazem parte o silêncio de mais de trinta segundos entre a explosão (da carga de dinamite que Ferdinand enrolou no seu rosto) que transforma o personagem em milhões de partículas e o poema sussurrado por eles. Definitivamente, aqui, Godard realizou sua versão de *Une saison en enfer*.

Detalhe: o nome do personagem principal, Ferdinand, aparece numa passagem de *Une saison en enfer*, que se chama *Nuit de l’enfer*. A frase é a seguinte: “Satã, Ferdinand, corre com as sementes selvagens⁶²⁹”.

⁶²⁶ RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 96.

⁶²⁷ RIMBAUD. *Poesia Completa*, trad. Ivo Barroso, p. 235

⁶²⁸ RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & iluminações*, p. 68. Esta tradução de Ledo Ivo é, na verdade, a dos quatro últimos versos do poema, nesta versão de *Une saison en enfer*. Os quatro últimos versos, na versão original, são os mesmos que os quatro primeiros. Estranhamente, Ivo traduziu diferente o que no original é o mesmo. Os quatro primeiros versos ele traduziu da seguinte maneira: “Ela, a Eternidade,/foi reencontrada./É o mar misturado/Ao sol.”

⁶²⁹ Tradução de Ledo Ivo. No original, “Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages...” RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 114.

O poema de Rimbaud, “Voyelles” – cujo primeiro verso define as cores de todas as vogais “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles”⁶³⁰ (na tradução de Augusto de Campos, “A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais”)⁶³¹ – ressoa durante quase todo o *Pierrot le fou*. Assim como um trecho de *Une saison en enfer*, “Alchimie du verbe”: “regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos”⁶³². Logo no início do filme, nos créditos, a imagem ecoa estes versos, suas cores, sua “forma” e “movimento”, assim como está descrito no início deste capítulo.

XII. Paronomásias

Num diálogo de Ferdinand, quando eles estão fugindo de Paris, ele diz a Marianne que *dans envie il y a vie* (tradução literal: “em vontade/inveja/desejo existe vida”). Muito provavelmente Godard tirou este jogo de palavras, uma delas embutida na outra, do poema “O saisons, ô chateaux!”, de *Une saison en enfer*. Em dois dos versos deste poema, Rimbaud escreveu que “Desejos? Dores? Olvida./Ela é luz de minha vida”⁶³³.

Esta técnica de jogar com uma palavra que está contida na outra, a paronomásia, continua por todo o filme. Lá pela sua metade, quando Ferdinand começa a dirigir o carro que

⁶³⁰ RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 71.

⁶³¹ CAMPOS. *Rimbaud livre*, p. 37. A tradução de Ivo Barroso é a mesma de Augusto de Campos: a única diferença é que depois de *azul*, ele usa dois pontos, como Rimbaud. Augusto de Campos prefere uma vírgula.

⁶³² RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*, p. 63, tradução de Ledo Ivo. No original, temos “je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens.” RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 120.

⁶³³ No original, “Ah! je n’aurai plus d’envie:/ Il s’est chargé de ma vie.” RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 125. A versão usada acima é uma tradução/transcrição de Augusto de Campos, em CAMPOS. *Rimbaud livre*, p. 55). O poeta concretista conseguiu embutir a palavra “vida” em “olvida” (assim como Rimbaud embutiu *vie* em *envie*), mas mudando bastante o sentido do poema original. Ivo Barroso (em RIMBAUD. *Poesia Completa*, p. 261) conservou a “brincadeira” rimbaudiana na sua tradução: *Meu anseio é coisa ida./Ele ocupou minha vida*). Já Lêdo Ivo (em RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*, p. 69) perdeu a rima e o jogo de palavras, mesmo sendo somente relativamente fiel na sua tradução: “Ah! não terei mais desejos;/Pus em suas mãos a minha vida”

roubaram, aparece a palavra VIE⁶³⁴, piscando: é um néon branco. Após mais alguns planos, logo depois de Ferdinand ter lançado o carro que estava dirigindo em direção ao rio Loire, aparece a palavra RIVIERA⁶³⁵ em néon, que contém VIE: RI em azul, VIE em branco e RA em vermelho. Nesta palavra, somente a letra E tem a cor designada por Rimbaud em “Vogais”. Se se destaca “Vie” de “Riviera”, fica “Rira” (rirá, em francês). A vida rirá? Ela não está sempre rindo de todos os desencontros que são a vida humana?

No apartamento de Marianne, na quarta seqüência do filme, está escrita a palavra OASIS⁶³⁶ numa parede, OAS em vermelho e IS em azul: aqui a discordância com o padrão de Rimbaud é absoluta. OAS era a sigla da “Organisation de l’Armée Secrète”, organização terrorista, constituída na sua maioria de ex-oficiais do exército francês, que no final da década de cinquenta, início da de sessenta, se opuseram à independência da Argélia, finalmente concedida por Charles de Gaulle. Num filme que trata, entre outras coisas, do tráfico de armas (nesta seqüência, o apartamento parece conter um verdadeiro arsenal: uma coleção de armas aparece em lugares diferentes dele; em vários momentos vemos um cadáver, de bruços, na cama, com uma tesoura enterrada no pescoço; algumas vezes, a guerra da Argélia, uma organização, a política e o tráfico de armas são mencionados telegraficamente pela narração dialogada de Ferdinand e Marianne), o próprio apartamento parece ser a célula de uma organização terrorista, talvez o oásis da OAS. Quando se retira OAS de OASIS, o que sobra é is (tradução literal, do inglês: é ou está): a OAS está naquele OASIS?

Quando já estão no sul da França, sem dinheiro, Marianne e Ferdinand encenam um pequeno sketch sobre a guerra do Vietnã para turistas americanos (no qual ele é um oficial americano, que bebe uísque e ameaça Karina – interpretando uma vietnamita – com um revólver:

⁶³⁴ GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 85.

⁶³⁵ Ibidem, p. 86

⁶³⁶ Ibidem, p. 79.

mais uma antecipação do final do filme?), principalmente marinheiros. Ao final do sketch, antes que eles peguem dinheiro dos turistas, arrancando-o de suas mãos, o desenho de um tigre ocupa toda a tela (esta imagem representa a companhia americana de petróleo ESSO). Em seguida, temos um plano em que aparecem na tela duas letras, SS, e o som de uma metralhadora, um recorte godardiano da palavra ESSO (um pedaço do E aparece no enquadramento que mostra SS), mais um caso de uma palavra (e/ou sigla) embutida em outra, sigla agenciada, enquadrada (escrita) pela câmera de Godard. Aqui, o cineasta usa o recurso de uma palavra (ou sigla) embutida em outra para comentar o que, possivelmente, ele considerava um estágio (um momento?) fascista (totalitário?) do capitalismo americano: ESSO é SS?

Em todas estas instâncias, trata-se de fazer poesia onde ela é possível, com os materiais existentes na realidade do momento, nas paredes, nas cidades, nas ruas, com os néons, nomes de companhias petrolíferas, cartazes, posters, publicidade, anúncios de revistas, absolutamente tudo o que o mundo moderno possa oferecer, e que sua câmera pode enquadrar e escolher. O cinema de Godard – e nisto ele é o grande herdeiro de André Bazin – confia na realidade, confia na câmera que filma a realidade, e extrai seu material poético desta mesma realidade, jogando, é claro, com as armas possíveis que tem um cineasta: o enquadramento (filmar SS de ESSO, VIE de RIVIERA), a montagem (ele filma primeiro VIE; alguns planos depois, mostra RIVIERA), o claro e o escuro, as cores (Octavio Paz: “imagens, cores, ritmos, visões – poemas.”⁶³⁷ [...] pintores, músicos, arquitetos, escultores, e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radicalmente distintos dos que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagem⁶³⁸”). Rimbaud, já na sua época, e Godard, um século depois, fizeram basicamente aquilo que Walter Benjamin, citado por Haroldo de Campos e falando de Mallarmé e sua época,

⁶³⁷ PAZ. *O arco e a lira*, p. 21.

⁶³⁸ *Ibidem*, pp. 23/24.

escreveu: “a escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carregara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico⁶³⁹”. Logo no início de *Rua de mão única*, Benjamin já alertara para o lugar onde a nova literatura seria possível:

A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes⁶⁴⁰.

Num certo sentido, é exatamente isto que fazem Godard e a poesia moderna: usar “formas modestas que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas”: é só lembrar todos os exemplos anteriores e o uso que ele faz, também, da publicidade, no início de *Pierrot le fou*, na festa em que Ferdinand e sua mulher estão presentes: ao fazer os convidados recitar anúncios de desodorantes e de carros (em planos que são sintomaticamente monocromáticos, devido ao uso de filtros) ele usa e desconstrói a linguagem publicitária, uma “forma modesta” diante do prestígio cultural, literário e poético do livro, mas onipotente e onipresente no mundo moderno e pós-moderno, na verdade.

XIII. Anagramas

Imediatamente depois do primeiro desaparecimento de Marianne e da conseqüente primeira tentativa de suicídio de Ferdinand diante de um trem, vemos dois planos seguidos em que aparecem, em um, a sigla S.O.S, e em outro, o desenho do rosto de Rimbaud com as vogais O, U, I cercando-o. Logo após este último, Ferdinand escreve um poema no seu diário, portanto,

⁶³⁹ CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 259.

⁶⁴⁰ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 11.

sob a proteção, amparo e inspiração da imagem de Rimbaud. A disposição e as palavras do poema são as seguintes:

Marianne
 Ariàne mer
 âme amer
 arme⁶⁴¹

Desta vez, uma palavra contém cinco outras. As cinco palavras que saem do nome de Marianne parecem defini-la e a aventura dos dois personagens: *Ariane*, Ariadne, a heroína grega que salvou Teseu do labirinto e do minotauro, casou-se com ele e é abandonada na ilha de Naxos. Inversão da mitologia: não se trata aqui de um desejo de Ferdinand, pois é ele quem será abandonado por ela, em seguida? De qualquer maneira, mesmo no mito, a traição de Teseu é concreta... *Mer* (mar) configura concretamente o lugar junto ao qual eles passam a maior parte do tempo, perto do qual morrem e onde Ariadne é abandonada; *arme* (arma) lembra o revólver que vai estar presente todo o filme e que no final vai matá-la; *amer* (amargo) define o estado de espírito constante de Ferdinand, pelos seguidos desaparecimentos e traições de Marianne; *âme* indica aquela parte que, na tradição cristã, separa-se do corpo depois da morte – “almas” que provavelmente sussurram o poema *L'Éternité*, e todo o filme? Como Ariane, Marianne morre próxima ao mar; atirada por Ferdinand, amargo; suas “almas” salmodiam posteriormente a narrativa do filme: nesta leitura do poema, não se poderia dizer que ao escrevê-lo, Ferdinand antecipa, mesmo inconscientemente tudo o que vai acontecer no final? Este é, portanto, quase um poema concreto (apesar de narrado, provavelmente, por duas “almas”...). Sejam estas ou não as idéias que Jean-Luc Godard quis passar para o espectador, estas foram as palavras que ele usou e o poema que criou. O que faz lembrar as palavras de Mallarmé para Degas: “a poesia se faz com

⁶⁴¹ GODARD. *Les Carabiniers, Pierrot le fou et films “invisibles”*, p. 97.

palavras e não com idéias⁶⁴².” Como intuiu magnificamente Octavio Paz, “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem⁶⁴³.” Aqui, especificamente, o lugar do encontro entre Godard, Ferdinand, algumas palavras, Marianne, a poesia e Arthur Rimbaud.

Não por acaso, as paronomásias, os anagramas, os jogos de letras e palavras foram e são recursos muito usados pela poesia de vanguarda no mundo inteiro; estes são recursos particularmente empregados pelos concretistas brasileiros. Jean-Luc Godard sempre esteve atento e manteve um diálogo constante com as vanguardas artísticas do século vinte (na literatura, pintura, música, poesia); desta maneira, ele foi capaz de redimensionar sua própria relação com a poesia, acrescentando ao legado rimbaudiano outros procedimentos e estratégias: aqui, podemos lembrar o uso que ele fez da propaganda, dos comerciais e das histórias em quadrinhos, que são, também, um procedimento muito comum entre os concretistas.

Já o poema de Marianne sobre Ferdinand (que ela lê, sintomática e caracteristicamente, poucos minutos depois), é um comentário sobre sua personalidade paradoxal e contraditória: “Terno e cruel/ real e surreal/ aterrorizador e engraçado/ noturno e diurno/ sólito e insólito/ Belo como tudo/ Pierrot le fou⁶⁴⁴”.

Existe um anagrama possível com o nome próprio Marianne, que não está explicitamente no filme, e que bem poderia ser a declaração e afirmação final de Jean-Luc Godard, marido da atriz principal, e que naquele momento, de realização de *Pierrot le fou*, estava começando um processo que iria separá-los definitivamente: *aimer Anna*⁶⁴⁵ (amar Ana).

⁶⁴² Citado em CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 254.

⁶⁴³ PAZ. *O arco e a lira*, p. 17.

⁶⁴⁴ Godard aqui usou os últimos seis versos de “Lanterne Magique de Picasso”, de Jacques Prévert, aos quais ele acrescentou um, o último, *Pierrot le fou*. No original temos “Tendre et cruel, / réel et surréel, / terrifiant et marrant, / nocturne et diurne, / solite et insolite / beau comme tout.” PRÉVERT. *Paroles*, p. 245.

⁶⁴⁵ WILLS. *Jean-Luc Godard's Pierrot le fou*, p. 99. Outro anagrama é sugerido pelo autor (Tom Conley) do ensaio (*Language Gone Mad*), no qual está sugerido explicitamente *aimer Ana*: “rimer Ana” (pag. 99).

XIV. Rimbaud, Godard e a poesia moderna

“É preciso ser absolutamente moderno⁶⁴⁶”, escreveu Rimbaud, em *Une saison en enfer*, bem como, numa carta de 15 de maio de 1871, a Paul Demeny, “demandemos aos *poetas* o novo – idéias e formas⁶⁴⁷”. Ele, no seu século, com sua obra, e Jean-Luc Godard, com seus filmes, cerca de um século depois, fizeram exatamente isto: criaram uma nova linguagem, novas técnicas, novas idéias e formas, para dizer algumas verdades novas, e outras nem tanto, mas que precisam ser repetidas a cada geração de uma maneira diferente para serem finalmente entendidas. Godard, em toda a sua obra, e em *Pierrot le fou* particularmente, procurou insistentemente criar novas narrativas (mais precisamente, novas maneiras de não narrar), usar outras linguagens (literatura, música, pintura, jornalismo, histórias em quadrinhos), para adicioná-las ao cinema, esta arte, segundo ele, feita exatamente para ser um somatório (“o cinema é feito para pensar, pois é feito para ligar”)⁶⁴⁸, para veicular novas idéias e experiências (Octavio Paz: “o poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo⁶⁴⁹.”)

Mas, sobretudo, como escreveu Maurice Blanchot sobre Rimbaud em *A parte do fogo*, (num ensaio intitulado “O sono de Rimbaud”),

não produzir obras belas, nem responder a um ideal estético, mas ajudar o homem a ir a algum lugar, a ser mais do que ele próprio, a ver mais do que pode ver, a conhecer o que não pode conhecer – em suma, fazer da literatura uma experiência que interesse ao conjunto da vida e ao conjunto do ser.⁶⁵⁰ [...]

⁶⁴⁶ “Il faut être absolument moderne.” RIMBAUD. *Poésies Complètes*, p. 130.

⁶⁴⁷ “Demandons aux *poètes* du *nouveau*, - idées et formes.” Ibidem, p. 222.

⁶⁴⁸ “Le cinéma est fait pour penser, puisqu’il est fait pour relier”, em GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 426.

⁶⁴⁹ PAZ. *O arco e a lira*, p. 233.

⁶⁵⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 152

ninguém como ele nos transmitiu a sensação de ter forçado o “impossível”[...]”⁶⁵¹.

De poucos cineastas poderia ser dito algo semelhante; quanto a Godard, acredito que estas palavras o descrevem perfeitamente: usando a linguagem poética, sobretudo, mas usando a linguagem de outras artes também, ele realmente forçou o cinema em direção ao impossível: como escreveu Marjorie Perloff (mas também Benjamim, Haroldo de Campos, Paz) a propósito de Cage, ele também enfrentou o desafio de seu tempo e soube conciliar a poesia com o cinema e com sua época: até mesmo “em relação à paisagem ou à cidade, ou a este ou aquele acontecimento político”⁶⁵², inicialmente, Godard procurou dar respostas.

Desde *O pequeno soldado* (seu segundo longa-metragem, 1960, sobre os diferentes grupos terroristas em volta da Guerra da Argélia, proibido durante anos pelo governo francês e acusado por todos os lados de defender o outro lado: a esquerda disse que ele era pró-francês; o governo francês e a direita, que ele era pró-argelino), passando por *Tempo de Guerra* (1963), *Alphaville* (1965), *O demônio das onze horas* (1965), *Made in USA* (1966), *Week-end* (1966) e mesmo depois (ver acima) ele soube responder politicamente, mas em termos também de pesquisa de linguagem, à sua época: ele realmente conjugou o verbo político/ideológico com a “linguagem comum de todos os dias, aquela que usamos e ouvimos”, mais uma pesquisa formal sofisticada, que incluía o cinema, a literatura, a poesia, o ensaio, a pintura, jornalismo, publicidade, histórias em quadrinhos, quer dizer, um cinema que pensa, um cinema que “liga” diferentes linguagens.

Com *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966), Godard pesquisava a “paisagem” mutante da “cidade” (Paris), e se perguntava o tempo todo como ele podia fazer esse filme: desta ou daquela maneira, usando estes ou aqueles recursos: crítica da linguagem, procura de outras linguagens. A partir da

⁶⁵¹ Ibidem, *A parte do fogo*, p.155.

⁶⁵² PERLOFF. *Radical artifice*, p. xiii.

década de 70, até hoje, ele criou uma nova linguagem para o vídeo, e incorporou algumas de suas conquistas à linguagem cinematográfica.

Rimbaud e Godard buscaram o que sempre esteve no horizonte da poesia moderna, como escreveu Octavio Paz: “embora presa a um solo e a uma história, a poesia sempre se abriu, em cada uma de suas manifestações, a um mais além trans-histórico. Não me refiro a um mais além religioso: falo da percepção do *outro lado* da realidade⁶⁵³”. Para qualquer um dos dois, nunca se tratou somente da beleza, mas da busca da verdade, da transcendência, do conhecimento, da afirmação do todo. Como escreveu Maurice Blanchot, em *L’entretien infini*: “ambição de alcançar o todo e primeiramente o todo do homem, o poder de viver uma pluralidade de vidas⁶⁵⁴ [...] afirmação simultânea de todas as posições contraditórias⁶⁵⁵”. Ou, como disseram e escreveram os dois autores, “a arte é dizer o que não se sabe, mostrar o que não se vê⁶⁵⁶” (Godard, um visionário, também); “tentei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas⁶⁵⁷” (Rimbaud).

Jean Nicolas Arthur Rimbaud e Jean-Luc Godard, sol e mar, definitivamente encontraram, em *Pierrot le fou* e em suas obras, a eternidade. Não uma eternidade metafísica, descarnada, fora da experiência, fora do tempo, do contexto social, mas, ao contrário, inserida na vivência, nos desafios enfrentados, nas tomadas de posição políticas e ideológicas e nas soluções encontradas pelos dois autores para se expressarem em palavras e imagens. Intérpretes, cantores e opositores de seu tempo, Godard e Rimbaud se encontram num movimento convergente, negação e afirmação, como podemos ver claramente nas suas obras:

⁶⁵³ PAZ. *A outra voz*, p. 142

⁶⁵⁴ “Ambition d’atteindre le tout et d’abord le tout de l’homme, le pouvoir de vivre une pluralité de vies.” BLANCHOT. *L’entretien infini*, p. 422/423.

⁶⁵⁵ “[...] affirmation simultanée de toutes les positions contradictoires...” Ibidem, p. 429.

⁶⁵⁶ “L’art c’est dire ce qu’on ne sais pas, montrer ce qu’on ne voit pas.” GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 410.

⁶⁵⁷ “J’ai essayé d’inventer des nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues” Tradução de Ledo Ivo. em RIMBAUD. *Uma temporada no Inferno & Iluminações*, p. 76.

É do nosso tempo/que eu sou/ o inimigo fugidio/ [...] esta tirania global/ e abstrata/ do meu ponto de vista/ eu tento/ me opor/ porque/ eu tento/ nas minhas composições/ mostrar/ um ouvido que escuta/ o tempo/ e tento também/ de fazê-lo entender/ e aparecer então/ no futuro⁶⁵⁸,

declamou Jean-Luc Godard em uma das suas *História(s) do cinema*. Quanto a Rimbaud, não escreveu ele, com todas as letras, em *Une saison en enfer*, “quando iremos, além das praias e dos montes, saudar o nascimento do trabalho novo, a sabedoria nova, a fuga dos tiranos e dos demônios, o fim da superstição...⁶⁵⁹”? Na verdade, transcenderam sua época na medida mesma em que imergiram nela e souberam emergir dando expressão a todas as suas contradições, confrontando sistematicamente o próprio momento histórico em que viveram, pensando e expressando o novo, o moderno e o futuro, mas mapeando o passado, descobridores que foram (e são) de terras ignotas e claridades divinas (Arthur Rimbaud: “mas por que ter saudades de um eterno sol, se estamos empenhados na descoberta da claridade divina ...⁶⁶⁰”).

XV. Godard, Rimbaud e o cinema

Já existiam imagem e movimento na obra de Rimbaud (o poeta morreu em 1891, nas vésperas da invenção do cinema, na própria França; vários aparelhos pré-cinematográficos apareceram durante sua vida, em Paris mesmo), que de alguma maneira sugerissem a utilização de sua poesia no cinema (que desde o início foi definido como a arte da imagem em movimento)?

Maurício Salles Vasconcelos acredita que sim:

⁶⁵⁸ “C’est de notre temps/que je suis/l’ennemi fuyant/[...]cette tyrannie globale/et abstraite/de mon point de vue/je tente de/m’y opposer/parce que/je tente/dans mes compositions/de montrer/une oreille qui écoute/le temps/et tente aussi/de le faire entendre/et de surgir donc/dans l’avenir.” GODARD. *Histoire(s) du Cinéma*, tome 4, pp. 286/289.

⁶⁵⁹ Tradução de Ledo Ivo, em RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*, p. 29. No original, “Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance de travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition.”

⁶⁶⁰ RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*, trad. Lêdo Ivo, p. 76. No original, “mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine...” RIMBAUD, *Poésies Complètes*, p. 129.

a imagem aqui ganha autonomia, explode com o verso, dialoga com outras fontes para além da experiência estritamente literária, contendo uma espécie de **cinema** virtualizado em suas projeções/visões fulgurantes. A imagem rimbaudiana traz consigo a emoção e a música novas.⁶⁶¹

Vasconcelos, aqui, chama a atenção para algo que reconhecemos como cinema, agora, mas que a poesia sempre contou como recursos expressivos próprios: movimento, música, som, cores (a poesia, nos seus começos, era música, também, e era falada, recitada, oral). Noutra passagem, ele enumera o que aproxima a poesia de Rimbaud do cinema, exatamente o uso que ela faz das imagens em movimento, do som, da gestualidade e da dança:

um dado importante para o estabelecimento da relação poesia-cinema em Rimbaud é a compreensão de que ele constrói, desde “Les étrennes des orphelins”, imagens em movimento, a contar de um completo domínio do campo sonoro da lírica, tornando já perceptíveis nessa composição, os signos da visibilidade, da sonoridade (canto, gritos, murmúrios) e da gestualidade (dança) projetados por metáforas dinâmicas da luz.⁶⁶²

Canto, gritos, murmúrios, gestualidade (dança): a descrição que Maurício Salles Vasconcelos faz dos recursos da poética rimbaudiana serviria, com todas as letras e palavras, para descrever, com exatidão surpreendente, *Pierrot le fou*, mas também a poesia originária, oral.

É Maurício Salles Vasconcelos que também faz a pergunta essencial, ligando Rimbaud ao cinema moderno: “se há virtualidade cinematográfica na concepção/construção da imagem rimbaudiana, que cinema é esse?”⁶⁶³ Depois de *Pierrot le fou*, nenhuma dúvida é mais possível: o cineasta mais entranhadamente rimbaudiano é Jean-Luc Godard, com sua poética da aventura/caminhada/vida, com seus silêncios, vazios e mudanças:

se o poeta de *Illuminations* instaura o cinema na literatura, pode-se dizer que Godard instaura a poesia no cinema, de todos os modos, desde a escrita de uma página até o ponto em que a imagem abre um lugar para o silêncio, criando um vazio fecundo, um pouco antes de se ouvir ao final do filme “L’Eternité”⁶⁶⁴.

⁶⁶¹ VASCONCELOS. *Rimbaud da América e outras iluminações*, p. 21.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 257.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 258.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 266.

A forma paradigmática que o cinema tomou, a dos irmãos Lumière, de **projetar** as imagens numa tela, que seriam vistas por um público numeroso, apareceria em 1895; Rimbaud morreu em 1891, e parou de fazer poesia em 1874, mas deve ter visto durante o tempo em que morou em Paris algumas experiências com aparelhos pré-cinematográficos, que aconteciam regularmente naquela cidade. Antes mesmo que o cinema existisse, ele teria sido imaginado (e desejado) por todos os homens, em geral (é só ler a alegoria da caverna, em Platão⁶⁶⁵), mas particularmente pelos poetas **videntes**: e, com toda certeza, por Arthur Rimbaud, como muito bem escreve (e descreve) Maurício Salles Vasconcelos. Sem exagerar nada, Maurício Salles Vasconcelos descobre algo que já estava na obra do **visionário** poeta francês.

Ao procurar trazer a dimensão (e a prática) poética para sua obra, Godard – que desde seus primeiros filmes deixou-se marcar por grandes prosadores, mas que, como já foi dito, trouxe sempre uma enorme quantidade de linguagens para seu cinema – criou uma nova dificuldade para si mesmo, mas, ao mesmo tempo, vários desafios e possibilidades de solução. Exatamente como está em *Pourparlers*, de Gilles Deleuze: “trata-se sempre de ser gago. Não ser gago na sua palavra, mas ser gago da linguagem mesma. [...] É esta gagueira cridadora, esta solidão, que faz de Godard uma força⁶⁶⁶”.

Jean-Luc Godard, ao tentar o fazer poético – que era novidade – notadamente em *Pierrot le fou*, trouxe para o seu cinema (na verdade, refinou e ressaltou algumas características que já eram suas) uma “gagueira”, uma hesitação, uma incerteza sobre as palavras e as coisas, os sons e as imagens, que é a característica mais preciosa dos poetas. Em *Deux ou trois choses que eu sei dela*, por exemplo, mas na verdade em toda a sua obra, sua voz pergunta como fazer, começar e terminar um plano, com a câmera mais próxima ou mais longe do que está filmando. A partir de

⁶⁶⁵ PLATÃO. *A República*, pp. 105/110.

⁶⁶⁶ “Il s’agit toujours d’être bègue. Non être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même.[...] C’est ce bégaiment créateur, cette solitude qui fait de Godard une force.” DELEUZE. *Pourparlers*, p. 56.

Pierrot le fou, ele fará não somente poesia do (com) cinema, das (com) imagens, e dos (com) sons, mas também poesia com as palavras (é só ver *Week-End* e *História(s) do cinema*, por exemplo). Godard, potencializado por Rimbaud – em *Pierrot le fou* e em toda a sua obra posterior – produziu, provavelmente, uma das mais profícuas e poéticas obras do cinema moderno.

Conclusão

Como por acaso, é a imagem que mostra o texto.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier⁶⁶⁷

... existe uma dimensão poética, uma dimensão filosófica, uma dimensão romanesca nos seus filmes, mas é o ensaio que o permite colocar tudo junto e fazê-los interrogar uns em relação aos outros.

Philippe Dubois⁶⁶⁸

É com Jean-Luc Godard que o cinema-ensaio chega a sua expressão máxima.

Arlindo Machado⁶⁶⁹

I. Considerações iniciais

Em *Duas ou três coisas que eu sei dela*⁶⁷⁰, o terceiro filme que Jean-Luc Godard realizou depois de *Pierrot le fou*, mais ou menos no meio da fita, existe uma longa seqüência que consegue resumi-la magnificamente. Nessa seqüência, como durante o filme todo, temos uma série de planos da cidade de Paris, prédios sendo construídos, pessoas anônimas, um posto de gasolina, anúncios, com nomes de produtos e serviços⁶⁷¹; uma outra série de planos se refere às

⁶⁶⁷ Entrevista realizada pelo autor, em Paris, 30/11/2005, incluída em anexo.

⁶⁶⁸ Entrevista realizada pelo autor, em Paris, 05/01/2006, incluída em anexo.

⁶⁶⁹ MACHADO. *O filme-ensaio*, p. 13. Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

⁶⁷⁰ GODARD. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966.

⁶⁷¹ Lê-se, por exemplo, “Achat Automobile”, “Mobil”, “Friction/Proofing”, “Car”, etc. A cópia vídeo do filme que utilizei, em francês, sem legenda, não traz nenhuma indicação de sua procedência.

personagens Juliette Janson (Marina Vlady) e sua amiga Marianne (Anny Duperey) levando o carro da primeira para ser lavado e abastecido na oficina onde o marido de Juliette trabalha, e esse mesmo carro recebendo esses serviços de vários mecânicos; finalmente, uma terceira série de imagens se refere a uma alameda de árvores e os galhos de uma delas; abaixo de uma dessas árvores, uma jovem mulher. Todas essas imagens aparecem misturadas nessa seqüência e, em certos momentos, a voz de Godard⁶⁷², sussurrada, em *off*, faz uma série de reflexões sobre o que estamos vendo, ou poderíamos ver. Ele comenta que

Palavras e imagens misturam-se constantemente. [...] Portanto, a linguagem, sozinha, é inadequada, quando se trata de descrever uma imagem, de uma maneira exata. Por exemplo, como você pode descrever um acontecimento? Como mostrar ou dizer como, esta tarde, mais ou menos às quatro e dez, Juliette e Marianne foram à garagem próxima à Porte des Ternes onde o marido de Juliette trabalhava? [...] como descrever exatamente o que aconteceu? Claro, temos Juliette, seu marido e a garagem. Mas temos de usar essas palavras mesmas e essas imagens? São elas as únicas possíveis? Estou falando muito alto? Estou olhando muito próximo ou de muito longe? Por exemplo, temos algumas folhas e mesmo que Juliette não tenha muito em comum com uma heroína de Faulkner, nossas folhas poderiam ser tão dramatizadas como aquelas das palmeiras selvagens⁶⁷³.

⁶⁷² A voz de Godard aparece pela primeira vez dublando Jean-Paul Belmondo no curta *Charlotte et son Jules* (1959), pois o ator estava fazendo seu serviço militar no momento da finalização da fita. Em *Acosado*, logo no início do filme, quando alguém escuta o rádio, a voz de Godard dá as horas. Em *Viver a vida* (1962), ele dublou novamente um ator, o apaixonado de Anna Karina, que lê para ela *O retrato oval*, de Edgar Allan Poe, afirmando: “essa é a nossa história... um pintor que faz o retrato de sua mulher.” GODARD. *Vivre sa vie* (roteiro), p. 28. Em *Bande à part*, sua voz, em *off*, narra o filme.

⁶⁷³ Embora exista o roteiro original do filme em francês, tendo se esgotado essa edição, e não a tendo encontrado, fiz uso de uma tradução em inglês que me pareceu acurada. GODARD. *Three films: A woman is a woman, A married woman, Two or three things I know about her*, p. 153-154. “Words and images intermingle constantly. Yet language alone is inadequate when it comes to describing an image exactly. For example, how can you describe an event? What way do you show or explain how, that afternoon, at about ten past four, Juliette and Marianne went to a garage near the Porte des Ternes where Juliette’s husband worked? [...] how to describe exactly what happened? Of course, there’s Juliette, there’s her husband, there’s the garage. But do you really have to use those very words and those images? Are they the only possible ones? Are there no others? Am I talking too loud? Am I looking too close or from too far way? For example, we have some leaves and even if Juliette doesn’t have much in common with a Faulkner heroine, our leaves could be made just as dramatic as those of wild palm trees.” As últimas palavras dessas reflexões se referem ao romance de William Faulkner, *Palmeiras Selvagens* (*The wild palms*, 1939).

Depois de dizer que existe uma outra jovem mulher naquele lugar, que não se sabe nada sobre ela, e que não se sabe nem mesmo como dizer isso, ele afirma que existe também um céu cheio de nuvens, se ele (o narrador, Godard) apenas mover a cabeça e, portanto, mudar o ponto de vista da câmera. Ao final, depois de comentar sua tentativa de expressar-se, ele conclui: “... essa paixão pela auto-expressão. De quem? Minha, escritor e pintor⁶⁷⁴”.

Segundo Arlindo Machado, trata-se “... de um filme-ensaio, onde o tema de reflexão é o mundo urbano sob a égide do consumo e do capitalismo, tomando como base a maneira como se dispõe e se organiza a cidade de Paris⁶⁷⁵”. Mas não somente uma espécie de ensaio sociológico sobre as transformações que estava sofrendo Paris, no seu planejamento urbano, no momento da realização do filme (1966). *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, como não poderia deixar de ser, contém traços de toda a sua obra anterior, mas é, também, uma radicalização de tudo que ele havia feito antes. Esse é um filme documentário: nele vemos a cidade de Paris, seus desenvolvimentos urbanos, prédios, conjuntos habitacionais, um planejamento urbano que a modifica bastante. Um filme de ficção: nele temos atores, diálogos sendo interpretados, cenas em estúdio, encenação. E temos a voz de Godard, que aparece em *off*, durante todo o tempo, sussurrando, questionando, perguntando, analisando, refletindo sobre seus personagens e atores, sobre a cidade de Paris e também o quê e como tudo isso deve ser filmado. Muitas perguntas são feitas, várias questões formais e cinematográficas colocadas: como mostrar e como dizer sobre as pessoas e as coisas? Desta ou daquela maneira? A câmera está muito próxima do objeto filmado, ou muito longe? O som está muito baixo ou, ao contrário, muito alto? Devo escolher exatamente o que estou filmando, sob esta mesma angulação, com esse movimento de câmera, com esta iluminação? Ou devo virar um pouco minha cabeça (e a câmera, também) e filmar outras coisas,

⁶⁷⁴ GODARD. *Three films*, p. 156. “... this passion for self-expression. Whose?... Mine. Writer and painter.”

⁶⁷⁵ MACHADO. *O filme-ensaio*, p. 11.

pessoas e problemas, de outras maneiras, usando outros recursos? Devo fazer uma referência (palavras e imagens) mais detalhada sobre alguém que está no plano, mas que parece algo indistintamente? O narrador, na sua fala em *off*, diz “eu” repetidas vezes; repetidamente, ele denota ter consciência de que também as imagens são mostradas de um ponto de vista subjetivo. Se elas podem variar de ponto de vista, não pode ser variado, no entanto, o sujeito que determina esse ponto de vista, o autor, Jean-Luc Godard. Temos aqui algumas características do ensaio escrito: existe uma subjetividade explicitando claramente seu ponto de vista; existe um cuidado literário no texto falado, um autor que coloca em discussão as palavras (e imagens, também) mesmas que está usando, e que se assume “escritor” e “pintor”; e, finalmente, tanto a escritura (no caso, a fala) como as imagens, não são meros meios de comunicação de algo, de idéias, por exemplo, ou de informações, mas são questionamentos à própria linguagem do filme.

Jean-Luc Godard, aqui, procura, tenta, experimenta, ensaia. Foi o que percebeu Philippe Dubois quando disse que

... o que Godard faz, fundamentalmente, são experiências. Ele tenta. É um *bricoleur*, sempre. “Eu tento com isto, tento com aquilo, e vejo o que acontecerá, sim ou não, isto não é da minha conta”. É o cineasta que pratica por tentativa e erro, como se diz no método psicológico, que se serve de tudo que ele acha em torno dele e não é somente quanto à literatura; deveríamos falar, da mesma maneira, da pintura, também, e mesmo da música, ela se tornou essencial. Godard, ele toma de tudo, todas as formas de expressão, pictórica, musical, arquitetural e, é claro, literária, elas são para ele, materiais dos quais ele pode se servir. E, neste sentido, trata-se muito mais do ensaio, eu o sinto muito mais próximo, digamos, da categoria ensaio, pois esta é uma categoria não muito bem definida, não muito específica, e que permite tudo⁶⁷⁶.

Assim como aproximei *Le Mépris* da adaptação como tradução intersemiótica (e de outros conceitos afins); *Alphaville*, da intertextualidade, dialogismo, polifonia, citação, plágio; e *Pierrot le fou*, da poesia moderna e de Rimbaud, poderia, com relativa facilidade, descrever alguns filmes de sua longa filmografia (e algumas seqüências de quase todos os seus filmes) como filmes-

⁶⁷⁶ DUBOIS. *Entrevista ao autor*, em anexo.

ensaio, como propõe Arlindo Machado (os títulos mais óbvios, que poderiam ser discutidos nesta categoria: *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966); *Le gai savoir* (1968); *Uma mulher casada* (1964); *Allemagne neuf zéro* (1991); *Les enfants jouent à la Russie* (1993); *JLG/JLG* (1994); *História(s) do cinema* (1988-1998); *Elogio ao amor* (2001); *Nossa música* (2004); e muitas seqüências de muitos de seus filmes). O próprio Godard sempre soube disso e o assumiu, conscientemente; na sua primeira entrevista aos *Cahiers*, depois de realizar quatro filmes, ele afirmou que “eu me considero como um ensaísta, faço ensaios em forma de romance, ou romance em forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo, em vez de escrevê-los⁶⁷⁷”. Mesmo sua maneira de encarar a vida e a arte, poder-se-ia dizer, é a de um ensaísta, na plena acepção desse termo, aquele de tentar, procurar: “gosto mais de procurar alguma coisa que não conheço que fazer melhor alguma coisa que já sei⁶⁷⁸”. Como bem notou Dubois, ele sempre foi o artista da experimentação, da tentativa e erro, da procura. Escrevendo especificamente sobre este filme, Godard indagou “por que faço este filme, por que o faço desta maneira? [...] Vejo-me filmando e ouve-se o que estou pensando. Enfim, não é um filme, é uma tentativa de filme que se apresenta como tal⁶⁷⁹”.

A tentação, portanto, é grande de continuar a descrever e analisar outras modulações literárias na (da) obra de Godard (uma outra, entre muitas: a oralidade, que foi se acentuando nos seus filmes, sendo que um dos exemplos maiores é exatamente *Duas ou três coisas que eu sei dela*). Por que então não fazer exatamente isso? Primeiramente, porque me parece ter sido estabelecido com detalhes o sentido profundo da obra godardiana e sua maneira de realizá-la:

⁶⁷⁷ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1*, p. 215. “Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d’essais: simplement, je les filme au lieu de les écrire.”

⁶⁷⁸ Ibidem, p. 228. “J’aime mieux chercher quelque chose que je ne connais pas que faire mieux quelque chose que je connais déjà.”

⁶⁷⁹ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 296. “Pourquoi je fais ce film, pourquoi je le fais de cette façon? [...] Je me regarde filmer, et on m’entend penser. Bref, c’est pas un film, c’est une tentative de film et qui se présente comme telle.”

como afirmam coincidentemente Philippe Dubois (na epígrafe dessa conclusão) e Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, trata-se de uma obra onde,

... se a literatura tem um lugar essencial, é porque ela traz, ao mesmo tempo que a pintura ou a música, certos materiais sonoros ou visuais cuja mistura – mixagem ou montagem – fará o cinema. Para encontrar a linguagem de nosso tempo – trabalho a que se destina o cineasta – é preciso recolher todas as linguagens, todos os signos, todas as formas, através da única arte que pode precisamente reuni-los todos...⁶⁸⁰

Em segundo lugar, me parece que, a partir do que mostrei e descrevi, já poderia tentar tirar algumas conclusões que levassem em conta grande parte da obra godardiana. Finalmente, como escreveu Maurice Blanchot, “num certo momento, as circunstâncias, ou seja, a história, sob a figura do editor, das experiências financeiras, das tarefas sociais, pronunciam esse fim que falta ...⁶⁸¹”. Vou, portanto, me permitir pronunciar esse fim, desde que ele seja, como nas palavras de Blanchot e Valéry (mais uma vez), “o lugar fechado de um trabalho sem fim⁶⁸²”.

II. Os livros de Jean-Luc Godard

Segundo o próprio Godard, “escrever já era fazer cinema⁶⁸³”: dessa maneira, ao cometer seus primeiros atos de escritura, na “Gazette du Cinéma”, por algum tempo, e depois, bem mais longamente, nos “Cahiers du Cinéma”, Godard havia começado a fazer filmes por volta de 1950. Em 1968, foi lançada a primeira edição da sua obra crítica *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*: ensaios, críticas, notas, entrevistas feitas por e com ele, roteiros (poucos), edição de Jean Narboni. Em 1985, aparecia novamente o mesmo livro, acrescido do que ele havia publicado

⁶⁸⁰ ROPARS-WUILLEUMIER. *De la littérature au cinéma*, p. 193. “...si la littérature tient une place essentielle, c’est parce qu’elle apporte, au même titre que la peinture ou la musique, certains des matériaux sonores ou visuels dont le brassage – mixage ou montage – fera le cinéma. Pour trouver le langage de notre temps – tâche que s’assigne le cinéaste – il faut recueillir tous les langages, tous les signes, tous les formes par le seul art qui puisse précisément les assembler tous...”

⁶⁸¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 12.

⁶⁸² Ibidem, p. 12.

⁶⁸³ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 215. “Écrire, c’était déjà faire du cinéma...”

depois de 1968, até 1984. Em 1998, aparecia o volume II de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, que abrigava tudo que saíra durante o período 1984-1998; os dois volumes, com edição de Alain Bergala. Nessa fase, o que predominava eram roteiros e documentos de trabalhos inéditos, textos e cartas, prefácios e entrevistas.

A crítica é literatura? Segundo Jacques Aumont, a resposta a essa pergunta direta é não: “...o crítico é um personagem que levo muito a sério, eu mesmo ainda faço crítica, mas ele não é um literato. Não é um literato porque o literato é alguém que faz arte, um artista...”⁶⁸⁴. Mas, ao mesmo tempo, aparecem dúvidas:

Godard tem certamente uma posição de criador mais próximo da literatura [...]. O trabalho de Godard tem muita relação com a literatura, no início. Você tem razão de pensar que existe um amor não confessado à literatura, um amor mal sucedido pela literatura [...]. Ele é alguém que tem, ainda, inconscientemente, penso, o ideal de escrever bem, a bela escritura, certamente [...]. Godard escreve em uma língua francesa muito pura, sem ser precioso [...]. Ele é alguém que domina muito bem a língua⁶⁸⁵.

A posição mais próxima da literatura, o ideal de escrever bem, uma bela escritura, língua francesa muito pura, domínio da língua, mas... Godard parece ter tudo para fazer da sua escritura, literatura. Mas... exatamente, o quê? Será porque, como o próprio Aumont diz, “a crítica é outro trabalho⁶⁸⁶”? Será que Aumont estaria usando (será que ele endossaria) a definição de Mallarmé, reportada por Valéry, de que a poesia (eu estenderia essa definição para a literatura, também) se faz com palavras, não com idéias? O crítico, em geral, talvez use as palavras mais para defender idéias do que propriamente para entrar em um processo de “experimentação dos possíveis da linguagem⁶⁸⁷”? Talvez a escritura crítica não se enquadrasse na definição de Valéry, de que “a literatura é, e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas

⁶⁸⁴ AUMONT. Entrevista ao autor, em Paris, 03/01/2006, em anexo.

⁶⁸⁵ Ibidem.

⁶⁸⁶ Ibidem.

⁶⁸⁷ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 41. Segundo Compagnon, “possíveis da linguagem” é uma expressão de Paul Valéry.

propriedades da linguagem⁶⁸⁸”? Talvez, na maioria dos casos, pudéssemos ficar com Aumont, se suas razões fossem essas mesmas, e dizer que a crítica não é literatura, ela tem como tarefa “discernir as obras importantes e poder discernir porque elas são importantes⁶⁸⁹”, um trabalho com idéias e valores, portanto, um trabalho que usa palavras para discutir tudo isso, mas não com a finalidade em última análise, definidora, quando se trata de literatura, de jogar com os “possíveis da linguagem”.

Quanto a Jean-Luc Godard, seu trabalho de crítica não revelaria exatamente um brincar com as palavras, um jogar com as palavras, a “aplicação de certas propriedades da linguagem”, num texto bastante cuidado e cheio de efeitos de linguagem? O próprio Aumont diz que Godard, nos seus escritos, tem “... um estilo muito particular de crítica...⁶⁹⁰” e que quando defende um filme “...ele não tem argumento⁶⁹¹”. Ao que parece, no caso do nosso autor, o como escrever é mais importante do que o que escrever, parece estar dizendo Aumont. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, por sua vez, afirmou que “uma atitude de escritor acontece nesta relação com a crítica cinematográfica. Mas se você pensa qual é a única razão para Godard ter explorado esta relação, você pensará que seria para chegar ao status de autor⁶⁹²”.

Segundo Robert Stam, Roland Barthes nivelou provocativamente a hierarquia entre a crítica literária e a literatura⁶⁹³. E quanto à crítica cinematográfica? Antoine de Baecque, estudando a revista *Cahiers du Cinéma*, vai dizer que ela foi pensada segundo uma ambição claramente literária⁶⁹⁴. De Godard, ele afirma que é o crítico da revista que dá maior importância à aparência de sua escritura, junto com Rivette, e que existe uma diversidade de estilos, um

⁶⁸⁸ Citado em COMPAGNON. *O demônio da literatura*, p. 40.

⁶⁸⁹ AUMONT. *Entrevista ao autor, em anexo*.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁶⁹² ROPARS-WUILLEUMIER. *Entrevista ao autor, incluída em anexo*.

⁶⁹³ STAM. *Beyond fidelity, the dialogics of adaptation*, p. 58, in NAREMORE. *Film adaptation*. Ver capítulo 2 desta tese.

⁶⁹⁴ Ver o Capítulo 1 dessa tese.

cruzamento de ritmos bastante maneirista e estilizado⁶⁹⁵ nas suas críticas: misturam-se na sua produção o panfleto, a descrição anedótica, a ironia stendhaliana e a retórica peremptória dos *Cahiers du Cinéma*. O que podemos dizer é que, pelo menos uma intenção, uma aproximação da literatura pode ser observada em Jean-Luc Godard. Ele não está procurando defender idéias, mas já está preocupado em produzir e procurar um estilo, onde o jogar com as palavras, e o explorar os possíveis da linguagem têm mais importância do que defender conceitos e teorias cinematográficas, por exemplo.

Se escrever, para Godard, já era fazer filmes, poderíamos inverter a frase e dizer que fazer filmes era escrever, em mais de um sentido. Aqui, num sentido literal: desde o início de sua carreira de cineasta, ele publicou roteiros dos filmes que ia fazendo, em revistas – como na *Filmcritica*, italiana, (que publicou *Les carabiniers*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie* e *Le mépris*) e nos próprios *Cahiers du Cinéma* (*Une femme est une femme*): esses roteiros muitas vezes eram uma primeira versão, com algumas idéias e intenções que Godard geralmente modificava bastante durante as filmagens. Em outubro de 1962, *l'Avant-Scène-Cinéma*⁶⁹⁶ publicava seu primeiro roteiro completo, *Vivre sa Vie*: este filme estreara naquele mesmo ano. Seguiram-se, na mesma publicação, edições de *Une femme mariée* (1965), *À bout de souffle* (1968), *La chinoise* (1971), *Le carabiniers*, *Pierrot le fou et les films 'invisibles'* (1976), *Le mépris* (1992), *Passion* (1989), *Nouvelle Vague* (1990). Em 1971, as Éditions du Seuil editaram *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. *Alphaville* (1972, na sua primeira edição) foi publicado por *Lorrimer Publishing*, em inglês.

Roteiros de cinema, raramente foram estudados ou tidos como literatura, ainda mais nesse caso, no qual as indicações técnicas neles contidos (planos, movimentos de câmera, descrições do

⁶⁹⁵ Ibidem.

⁶⁹⁶ Publicação francesa, em formato de revista, que edita roteiros completos de filmes, geralmente transcritos por um especialista a partir da visão do filme numa moviola, na sua versão definitiva.

que aparece no quadro a cada momento, etc) são o produto da transcrição de um especialista, e não da “escritura” do diretor do filme (e/ou roteirista). Restam os diálogos, quase sempre da autoria do próprio Godard, nos filmes que dirigiu. Mas esses deveriam ser analisados, mais apropriadamente, em conjunção com os filmes do quais são extraídos, pois, como afirmou Robert Stam, os diálogos (palavra falada) são apenas um dos recursos criativos que o cinema possui⁶⁹⁷. Talvez o mesmo poderia ser dito sobre a publicação das “frases” extraídas dos filmes da última fase de Godard, livros publicados pela editora POL: *JLG/JLG* (1996), *For Ever Mozart* (1996), *Allemagne neuf zéro* (1998), *les enfants jouent à la Russie* (1998) e *Éloge de l’amour* (2001)⁶⁹⁸: mais uma vez, mesmo que essas frases⁶⁹⁹ (nesses livros não existem indicações técnicas, comuns em roteiros) tenham uma organização poética, como versos, não seria mais apropriado analisá-las junto ao filme do qual saíram, inseridas num todo mais completo e significativo?

Introdução a uma verdadeira história do cinema (o original francês é de 1980) é uma produção oral, fruto das conferências que pronunciou na Cinemateca de Montreal, geralmente depois da exibição de um filme seu, e trechos de outros filmes que ele via como que ligados de alguma maneira àquela sua obra. Essas conferências, que foram transcritas por Line Gruyer, atestam mais uma vez a importância da oralidade na obra godardiana. Da mesma maneira, os livros de entrevistas *Interviews* (publicado em inglês, em 1998), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (2000) e *The future(s) of film* (também em inglês, 2002). Com esses livros, não podemos falar de produção propriamente escrita de Jean-Luc Godard⁷⁰⁰.

⁶⁹⁷ Os outros recursos: palavras escritas, performance teatral, música, efeitos sonoros e imagem fotográfica em movimento.

⁶⁹⁸ Ao final de todos esses livros, existe uma lista de autores citados.

⁶⁹⁹ Estes livros não publicam as frases de Godard como prosa, em frases consecutivas, mas como versos, em linhas sucessivas.

⁷⁰⁰ Existe uma tradução brasileira de alguns textos de Jean-Luc Godard, organização de Luís Rosemberg Filho, *GODARD, Jean-Luc* (1985/1986).

E quanto aos quatro alentados volumes, publicados pela Gallimard – será que Godard estava finalmente realizando, fantasmaticamente, o sonho, tantas vezes referido, de publicar um primeiro romance naquela editora? – das *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), extraídos da série de oito vídeos sobre a história do cinema, uma série que tinha, na sua maior parte, narração do próprio autor? Jacques Aumont, a propósito desses quatro livros (e daqueles editados pela POL), diz que

... histórias de publicação das *Histoire(s) du cinéma*, em livro, na Gallimard, que é um texto escrito e que é o resumo do texto do filme, lá não está tudo, somente uma parte, uma parte que é precisamente a parte que o próprio Godard escreveu. O livro das *Histoire(s) du cinéma* é o que ele escreveu. Ou os pequenos livros da POL que são os roteiros de seus filmes. Esse é, certamente, o argumento principal em favor da literatura, ele é alguém que terminou por publicar livros, pois são textos de filmes. Godard é um personagem muito ambicioso. [...] existe em Godard esse lado, como dizer, faço cinema, mas este é um meio de tudo fazer, é o meio de fazer música, é o meio de fazer poesia, é o meio de fazer pintura, e o meio de fazer literatura, claro. Mas não estou seguro de que a literatura tenha privilégio absoluto. Claro, ele faz mais literatura que música...⁷⁰¹

Certamente, ele, que faz “mais literatura que música”, chega a “fazer poesia” em *Histoire(s) du cinéma* quando, por exemplo, diz que (cito ao acaso)

O único
grande problema
do cinema
me parece ser
onde e porque
começar um plano
e onde
e porque
terminá-lo⁷⁰².

Quando escreve sobre o tempo e a história, ele diz e escreve que

⁷⁰¹ AUMONT. Entrevista ao autor.

⁷⁰² GODARD. *Histoire(s) du cinéma*, Volume 4, p. 193. “Le seul/ grand problème/ du cinéma/ me semble être/ où et pourquoi/ commencer un plan/ et où/ et pourquoi/ le finir.” Exatamente essa preocupação já é observável em *Dois ou três coisas que sei dela*.

Preciso de um dia
 para fazer
 a história de um segundo
 preciso de
 uma vida
 para fazer
 a história de uma hora
 preciso de uma eternidade
 para fazer
 a história
 de um dia
 podemos fazer tudo
 excetuando
 a história
 do que fazemos⁷⁰³.

Ao escrever sobre arte, tempo e história, ele é definitivo:

a única coisa
 que sobrevive a uma época
 é a forma de arte
 que ela criou para si⁷⁰⁴.

Acredito ser perfeitamente argumentável que, nos quatro livros de *Histoire(s) du cinéma* – praticamente os últimos que publicou até agora – Jean-Luc Godard fez poesia, isto é, literatura. Embora sirva ao propósito de acompanhar e comentar as imagens dessa série, aqui o jogo das palavras, a exploração das possibilidades da linguagem, são essenciais e determinantes, em último caso.

⁷⁰³ Ibidem, p. 276. “Il me faut une journée/ pour faire/ l’histoire d’une seconde/ il me faut une année/ pour faire l’histoire/ d’une minute/ il me faut/ une vie/ pour faire/ l’histoire d’une heure/ il me faut une éternité/ pour faire/ l’histoire/ d’un jour/ on peut tout faire/ excepté/ l’histoire/ de ce que l’on fait.”

⁷⁰⁴ Ibidem, p. 290. *La seule chose/ qui survive à une époque/ c’est la forme d’art/ qu’elle s’est créée.*

III. Os filmes de Jean-Luc Godard como poemas, intertextos, citações traduções intersemióticas, transcrições, ensaios...

No três capítulos anteriores, estudei algumas modulações da literatura e do literário na obra cinematográfica de Jean-Luc Godard; no início desta conclusão, sugeri que algumas outras poderiam ser tentadas. Embora essa aproximação me pareça correta e necessária – mostrar, por exemplo, que não seria possível compreender *Pierrot le fou* sem ligá-lo visceralmente a toda a poesia moderna e a Rimbaud ou, como quer Bergala, num radicalismo magnífico, sem ver que Godard é Rimbaud⁷⁰⁵ – é preciso confessar, ao final deste trabalho, que as coisas não são tão simples assim, nem tão bem definidas, e muito menos tão bem separadas.

O cinema de Godard como intertexto, dialogismo, citação, plágio, paródia: certamente, *Alphaville* é um dos exemplos mais bem acabados dessas possibilidades; mesmo se o intertexto é também cinematográfico, ele é basicamente literário (Borges e Eluard). Mas como negar que praticamente todos os filmes de Godard contêm doses variadas de intertextualidade, citações, plágios, paródias? Na verdade, de todos os filmes que conheço dele, não me lembro de nenhum que não possa ser colocado dentro dessa modulação do literário, por pouco que seja. Como disse Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, na sua obra existe

... assimilação, a apropriação, quase – como formular? – uma devoração da literatura pelo cinema, o que já acontecia bem no começo, e que pouco a pouco ele descobriu – como dizer – realizando, creio. Ele abandonou esta ideologia da imagem pura, que não tem nenhum sentido, aliás, ele descobriu a montagem, e a partir daí foi obrigado a resvalar para uma espécie de interação entre as artes, entre as linguagens⁷⁰⁶.

A adaptação como tradução intersemiótica (ou conceitos afins): vários de seus filmes (curtas e longas, filmados em diferentes bitolas) poderiam ser assim classificados, além,

⁷⁰⁵ Ver epígrafe do capítulo 4.

⁷⁰⁶ ROPARS-WUILLEUMIER. Entrevista ao autor, incluída em anexo.

evidentemente, de *Le mépris*, o exemplo mais cristalino, como procurei mostrar. *Bande à part* (1964), por exemplo, é, a primeira vista, a adaptação de um romance policial americano; o que poucos se dão conta é que ele usa livremente um romance de Raymond Queneau, *Odile*; *King Lear* (1987), é uma transcrição bastante original de Shakespeare; *Prénom Carmen* (1982), uma adaptação livre de Prosper Mérimée (*Carmen*); *Puissance de la parole* (1988), uma leitura extremamente pertinente de Edgar Allan Poe (“The power of words⁷⁰⁷”; na tradução brasileira, “O poder das palavras⁷⁰⁸”) e sobre a qual Raymond Bellour escreveu que “ele associa também [...] as palavras e as imagens, sem se preocupar a respeito da hegemonia de umas ou do caráter inefável das outras. Ele transforma, teoricamente, umas nas outras⁷⁰⁹”; *Hélàs pour moi* (1984), uma transformação criadora de *Amphytrion 38* (Jean Giraudoux) e de Giacomo Leopardi (“História do gênero humano⁷¹⁰”). Assim como vários outros: os exemplos poderiam se estender por mais alguns filmes.

Mas não se trata somente de adaptação literária como tradução intersemiótica: o cinema de Godard, a maneira como ele o pratica, nos faz dizer que quase todos os seus filmes seriam traduções intersemióticas, cheias de imaginação e novidade. Já foi dito, muitas vezes, que Godard fez vários filmes sem um roteiro, sem uma palavra escrita, antes de filmar. Ao que tudo indica, isso não é verdade. Algumas vezes, ele tinha algumas (poucas) páginas escritas, com idéias, intenções, seqüências e planos esquematizados; outras vezes, um livro (ou livros) que ele ia adaptar, e que ele dava a seus atores para ler; algumas outras vezes (poucas) um roteiro um pouco mais elaborado. Mas o que parece ter sempre acontecido com Godard é que a maior parte do

⁷⁰⁷ POE. *The complete tales & poems of Edgar Allan Poe*, pp. 440-443.

⁷⁰⁸ POE. *Ficção completa, poesia & ensaios*, pp. 407-410.

⁷⁰⁹ BELLOUR. *Puissance de la parole*, p. 336, in BRENEZ. *JEAN-LUC GODARD DOCUMENTS*. “Il y associe aussi [...] les mots et les images, sans plus se soucier de l’hégémonisme des uns ou du caractère ineffable des autres. Il les transforme, théoriquement, les uns dans les autres...”

⁷¹⁰ LEOPARDI. *Poesia e Prosa*, pp.311-321.

tempo houve muita improvisação, a partir de um trabalho de preparação, anterior à filmagem⁷¹¹. A partir do cenário das filmagens, dos atores (e do seu momento), do dia, do local, Godard sempre foi capaz de incorporar a realidade “realmente existente” ao que já havia pensado e preparado (Godard: “o que quero é o definitivo por acaso⁷¹²”). O que quero dizer fica claro com duas colocações godardianas: “se sabemos antecipadamente tudo o que vamos fazer, não vale a pena fazê-lo. Se um espetáculo está todo escrito, para que filmá-lo? Para que serve o cinema, se ele vem depois da literatura?⁷¹³” e “se é para trabalhar no papel, por que fazer filmes⁷¹⁴?” Para Godard, um roteiro muito bem acabado, resolvido e detalhado, não precisaria ser levado ao cinema. Ele já está pronto, já tem sua forma definitiva, em outra linguagem, em outro código semiótico. Filmar um roteiro, para ele, seria exatamente transformar algo escrito numa linguagem originária, que finalmente usa as palavras, mas ainda está incompleto, e necessita um suplemento, em algo que usa uma outra linguagem, a das imagens e dos sons, das palavras (escritas e faladas), das cores e dos atores. Uma adaptação como tradução intersemiótica, enfim, ou uma transcrição. Não é por outra razão que ele passou a fazer roteiros em vídeo para alguns de seus filmes (ainda que, ao que tudo indica, posteriores a esses): *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*, 1979, e *Scénario du film Passion*, 1982. Os roteiros, segundo ele, para ser úteis, deveriam, preferencialmente, serem compostos no mesmo sistema de signos do cinema.

O cinema como poesia: o exemplo maior só poderia ser *Pierrot le fou*, evidentemente. Mas se adotássemos a definição de poesia de Roman Jakobson, de que toda poesia é uma

⁷¹¹ Ou até mesmo, durante as filmagens. Muitas vezes, ele parava as filmagens, durante alguns dias, para pensar e resolver como ia prosseguir seu trabalho.

⁷¹² GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, p. 228. “Ce que je veux, c’est le définitif par hasard.”

⁷¹³ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, p. 225. “Si on sait d’avance tout ce que l’on va faire, ce n’est plus la peine de le faire. Si un spectacle est tout écrit, à quoi sert de le filmer? A quoi sert le cinéma, s’il vient après la littérature?”

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 310. “Si c’est pour travailler sur du papier, pourquoi faire des films?”

mensagem voltada para si própria⁷¹⁵, teríamos de incluir alguns outros filmes: *Made in USA* (1966), *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *Histoire(s) du cinéma*, *Éloge de l'amour* (2001), *Puissance de la parole*, (referindo-se a esse filme, Bellour escreveu que “ele inventa assim um poema-narrativo soberano, um ensaio sobre os dados imediatos e a memória do cinema-vídeo falado como futuro⁷¹⁶”), *Nossa Música* (2004). Seqüências ou trechos de filmes propriamente poéticos, teríamos vários exemplos a analisar (por exemplo, as seqüências nas quais Godard faz uma transcrição da poesia de Eluard, em *Alphaville*: como se vê, esse filme poderia ser visto, também, pelo menos em parte, como poema, transcrição e intertexto, como aliás vários outros; ou, então, a tradução intersemiótica que faz Godard de parte do canto primeiro de *Les Chants de Maldoror*⁷¹⁷, em *Week-end* (1968).

IV. Escrever com a câmera

No primeiro capítulo desta tese me estendi longamente sobre o que chamarei, agora, de uma já veneranda, mas admirável, tradição francesa: uma quantidade significativa de escritores importantes, em geral romancistas, que foram capazes – e tiveram a necessidade e o desejo – de passar para a realização de filmes. De uma certa maneira, transformaram a palavra em imagem, sem nunca deixar a palavra de lado, pois o cinema desses escritores procurou, sempre, integrar palavras e imagens. Além do mais, seus filmes não impediram, ao contrário, suas voltas ao espaço puramente literário: as obras de Louis Delluc, Jean Cocteau, André Malraux, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Roger Leenhardt, Alexandre

⁷¹⁵ Ver quarto capítulo dessa tese.

⁷¹⁶ BELLOUR. *Puissance de la parole*, p. 336 in *JEAN-LUC GODARD DOCUMENTS*. “Il invente ainsi un poème-récit souverain, un essai sur les donnés immédiates et la mémoire du cinéma-vidéo parlant comme avenir.”

⁷¹⁷ DUCASSE. *Oeuvres complètes: Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, pp. 17-57.

Astruc (e alguns outros) estão situadas naquele lugar do entrechoque constante entre o cinema e a literatura. Eric Rohmer foi, desses autores, o único que, tendo publicado um romance (*Elisabeth*, 1946, sob o pseudônimo de Gilbert Cordier⁷¹⁸), passou para a crítica cinematográfica, dirigiu alguns filmes, e não voltou nunca mais à literatura, enquanto tal.

Jean-Luc Godard, produto dessa tradição, radicalizou-a, invertendo-a. O desejo originário de Godard, poder-se-ia dizer, passaria pela repetição dessa tradição. Criado no meio de uma família burguesa claramente literária – pais e avós que liam muito, produziram alguns textos e eram amigos de grandes escritores franceses – muito cedo ele se encaminhou para a leitura e a literatura e chegou até mesmo a produzir manualmente um pequeno “livro” (um panfleto, diz seu biógrafo Colin MacCabe) de poucas páginas (como seu pai e sua mãe, aliás). Quando começou a ver filmes, a freqüentar a cinemateca de Langlois e a escrever sobre o cinema, admirava, sobretudo, Alexandre Astruc e Eric Rohmer, por terem conseguido realizar seu sonho: publicar um romance na Gallimard. Não podendo passar do romance para o cinema – pois nunca conseguiu escrever um romance, embora tivesse tentado – de alguma maneira, ele fez o inverso, e passou do cinema para a literatura, mas nos seus filmes mesmo. Como disse Ropars-Wuilleumier, “em Godard, é do lado da imagem que a literatura aparece. É bastante paradoxal, mas é do lado da imagem que passa a literatura. É quase a encenação do livro⁷¹⁹”. Resumindo, ele produziu literatura no interior do filme ao mesmo tempo em que fazia cinema. Como, exatamente?

Num primeiro momento, Godard faz claramente literatura através do intertexto literário que sempre usou e continua usando. Já foi mostrado até a exaustão, que não existe texto originário, absolutamente novo, que não use algum outro texto ou obra. A literatura e, talvez todas as artes, são intertextuais por definição. Na obra cinematográfica de Godard, textos

⁷¹⁸ Ver DELEAU. *La station Gutenberg*, Magazine Littéraire, número 354, Mai 1997, p. 24.

⁷¹⁹ ROPARS-WUILLEUMIER. *Entrevista ao autor, em anexo*.

literários aparecem numa tal frequência, ditos pelos seus personagens (ou por ele próprio, nos filmes em que narra, onde sua voz aparece em *off*), que dificilmente poderíamos dizer que se trata simplesmente de filmes com o aparecimento incidental ou acidental ou ocasional da literatura, como existem tantos: a citação, o plágio, a polifonia de obras literárias aqui se transformaram em método criativo, estruturante e definidor. Godard usa muito o cinema como intertexto; mas uma contagem do número de citações contidas nos seus filmes, muito provavelmente revelaria que o maior número de obras citadas seriam literárias. É verdade que Godard também cita a música, as artes plásticas, por exemplo; como afirmou Aumont, ele “é um personagem muito ambicioso [...] ele é alguém que quer fazer tudo⁷²⁰”; mas como disse o próprio Aumont “ele faz mais literatura que música⁷²¹”.

Por outro lado, assim como usa a literatura através da voz (sua ou de atores interpretando diálogo de personagens), ele também filma textos, cartas, mãos escrevendo poemas, palavras escritas em muros e quadros negros (que integra na sua narrativa): aqui, também, temos o uso intertextual da literatura, de procedimentos literários ou até mesmo, e simplesmente, da palavra escrita.

Citar frases com exatidão, num outro contexto, numa outra obra, é dar um outro sentido à frase, é se apossar intertextualmente dela. Isso, como procurei mostrar, Godard repetiu “n” vezes, transformando a citação, a paródia, a intertextualidade, em método de trabalho. Mas existe outra maneira de fazer isso, que Alain Bergala descreve muito bem:

Há algo que eu considero apaixonante no modo como Godard vem trabalhando os textos literários desde os anos 80. Ele encontra, por exemplo, uma frase de Faulkner [...] ou uma frase de Rilke sobre a beleza. Então, ele corta e cola a frase em um documento e faz alguma modificação, transformando-a um pouco. No primeiro filme que ele usa a frase, ela aparece sob determinada forma. Dois anos depois, num outro filme, Godard decide usar a mesma frase. Contudo, ele a

⁷²⁰ AUMONT. Entrevista ao autor, em anexo.

⁷²¹ Ibidem.

corrige de novo. Ele modifica uma palavra fazendo com que a frase já não seja a mesma. É como um copista que repete a palavra, mas modificando-a, fazendo a frase movimentar-se. Ele não tem nenhum respeito. Isto é um material. A frase, “a beleza é o começo do terror que nós somos capazes de suportar⁷²²”, é muito importante para Godard, pois ela lhe diz alguma coisa. Ele a utilizou seis vezes, e a cada vez, ela não é nunca a mesma. [...] Existem frases que atravessaram seis, sete filmes. Ele é o único a fazer isto. As pessoas, geralmente, citam a frase boa, mas ele não. Ele risca, eu vi o material com o qual ele trabalha. Ele considera que a frase não está morta. Ela não está congelada. Ele é como um arquiteto que retoma um desenho antigo e o refaz. É por considerar que há uma ligação entre ele e o escritor que Godard se sente no direito de dialogar com o escritor, de corrigir, de fazer a frase mudar de lugar⁷²³.

Aqui, Godard encontra outra maneira de fazer literatura no cinema: reescrevendo os grandes autores, aqueles – como diz Bergala – com os quais ele se identifica, e com os quais dialoga. Será que poderíamos chamar essa estratégia de “falsa atribuição”, ao estilo de Jorge Luis Borges? Mas ele possui algumas outras estratégias: inscreve, por exemplo, palavras no próprio celulóide ou no vídeo (eletronicamente), palavras que escondem (ou mostram) outras palavras. Ropars-Wuilleumier comenta:

...ele é bastante sensível à fragmentação do signo. E à capacidade que teria o cinema de tornar visível esta fragmentação. [...] o signo contém outro signo. A linguagem é feita desta capacidade do signo de integrar ou dissimular outro. [...] ele não parte da literatura, ele parte do signo. E desta maneira encontra a música e a literatura.

Em *Week-end*, por exemplo, temos uma série de paronomásias inscritas no filme, que são comentários ao que está ocorrendo na fita: no meio de várias seqüências, aparece uma frase ou palavra (que está inserida em outra, ou compreende outra) que a explica. A palavra “Analyse” (análise), por exemplo, é decomposta da seguinte maneira:

⁷²² Esta frase, citada por Bergala, são alguns versos que estão na primeira elegia de *Elegias de Duíno*, logo no começo: “[...] Pois que é o Belo/ senão o grau do terrível que ainda suportamos/e que admiramos porque, impassível, desdenha/ destruir-nos?” RILKE. *Elegias de Duíno*, p. 17.

⁷²³ Entrevista ao autor. REVISTA *DEVIRES*, número 4, 2007.

ANAL
YSE⁷²⁴

Essa paronomásia acontece enquanto a personagem feminina está contando ao seu amante uma experiência sexual extremamente excitante que havia acontecido com ela. Numa seqüência em que uma burguesa citadina discute violentamente com um camponês, aparece uma inscrição primeiro da sigla SS; logo depois a inscrição inclui essas letras na expressão

LA
LUTTE
DES
CLASSES

Por outro lado, já nos primeiros cinco minutos de *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), mais apropriadamente ainda, nos créditos, Godard articula as imagens e as palavras de uma tal maneira que, mais uma vez citando Ropars-Wuilleumier, “o que é colocado na imagem, é o texto⁷²⁵”. Logo de início aparece uma moviola, com um filme passando por vários carretéis; nas imagens seguintes, vemos Godard manipulando uma máquina de escrever elétrica, escrevendo um texto e de vez em quando consultando um livro. Sua voz recita um texto que ele parece escrever. Cinema, escritura, diálogos de filmes, inscrições de frases e palavras no filme, e uma recitação impostada dos textos: como sempre procurou fazer nas suas fitas, aqui também ele revela o que irá fazer ao longo de toda a obra, logo nos primeiros minutos, geralmente nos créditos.

Logo em seguida, ainda nos créditos, ele modula o nome da sua obra, *Histoire(s) du cinéma*, da seguinte maneira:

his
toi toi toi
re

⁷²⁴ GODARD. *Week-end*, 1987. A cópia vídeo que utilizei para analisar este filme foi gravada na Austrália, do Canal SBS, legendas em inglês, tradução de Brendan Doyle e Mark Stoyich.

⁷²⁵ ROPARS-WUILLEUMIER. *Entrevista ao autor, em anexo*.

Dessa maneira, o que sem seu brincar e jogar com as palavras seria simplesmente o título da obra, que se refere a uma história do cinema, com a paronomásia que ele cria, passa a ser, também, a história de você (*toi*), a sua (*his*, em inglês) história, quer dizer, a história do espectador, ou de qualquer pessoa que esteja assistindo à obra: Godard mais uma vez implica o espectador diretamente no que está fazendo⁷²⁶. Logo em seguida, através do texto que ele começa a dizer, a seguinte pergunta é articulada: “será que o ‘u’ que existe em ‘produire’ impede que haja ‘dire’ [dizer] em ‘produire’ [produzir]⁷²⁷?”. É aí que começa propriamente a narração deste primeiro episódio: “Dizer Hollywood. Dizer, por exemplo, a história...”⁷²⁸. Mais uma vez, o jogo de palavras, o brincar com as palavras, os possíveis da linguagem, são determinantes, e não as informações que o texto (de Godard) poderia estar veiculando. Trabalhar os “possíveis da linguagem”, aqui, faz mais do que informar os espectadores: implica-os definitivamente no filme.

Nos seus filmes, Jean-Luc Godard também inventou uma maneira toda sua – não conheço exemplo semelhante em outros filmes, de outros cineastas – de transformar em imagens a frase de um autor, sem citá-la exatamente, através de palavras: por exemplo, a frase de Valéry “a marquesa saiu às cinco horas⁷²⁹”. A frase não é dita, nem escrita, mas vários planos, várias imagens, comentam-na, interpretam-na, transcriam-na, em *Pierrot le fou*: num plano, Marianne canta “tudo vai mal, senhora marquesa”; noutro plano, ela diz a Ferdinand que daí a cinco minutos eles vão se ver novamente; o bar em que Ferdinand a espera se chama *Dancing de la*

⁷²⁶ Além do mais, e ao mesmo tempo, ele cita a frase de Mourlet, que ele usara em *Le mépris*, sem atribuí-la a Bazin, agora: “O cinema substitui ao nosso olhar um mundo que concorda com nossos desejos.” Nesta série, várias informações são veiculadas ao mesmo tempo: exibição de trechos de filmes; diálogos de outros filmes, sobrepostos aos primeiros; trilha sonora (música); inscrições (eletrônicas nos planos mostrados); e narração em *off* de Godard. Tudo isso, veiculado ao mesmo tempo.

⁷²⁷ GODARD. *Histoire(s) du cinéma, 1988-1998*. A cópia vídeo que usei para essa análise foi copiada da Euro Channel, Brasil. A tradução dessa frase, que está nesta cópia, difere da minha: “Por que o ‘u’ que existe em ‘produire’ impede que haja ‘dire’ em ‘produire’?”

⁷²⁸ Ibidem.

⁷²⁹ Ver, a este propósito, a análise que faço dessa sequência no capítulo quatro dessa tese.

Marquise; na seqüência seguinte, Ferdinand cita um verso de Lorca, “que terríveis cinco horas da tarde”. E assim sucessivamente.

Se nos lembrarmos, ainda em *Pierrot le fou*, que Godard filmou (enquadrou) o néon Vie, e alguns planos depois, nos mostrou o néon *Riviera*, ou extraiu SS da palavra *ESSO*, podemos concluir, com alguma exatidão, depois de todos esses exemplos, de todos esses filmes – e de outros, que poderiam ser arrolados – que Godard usou os recursos do cinema (montagem, enquadramento, diálogos, ruído, música, interpretação, cores, movimentos de câmera) e alguns da literatura e da poesia (paronomásias, aliterações, intertextualidades, citações, transcrições) para fazer literatura. Que na verdade, com toda propriedade, e literalmente, ele escreveu com a câmera.

Résumé

Cette thèse prétend de montrer que, en produisant son oeuvre cinématographique, Jean-Luc Godard a réalisé en même temps dans ses films une oeuvre littéraire. Là, on a étudié théoriquement trois variations distinctes du littéraire dans le cinéma godardien : l'adaptation comme intertexte, citation, plagiat, dialogisme, polyphonie, le poétique et Arthur Rimbaud. Pour chacune de ces variations, un film a été analysé, à la lumière du référent théorique pertinent. Ainsi, on a analysé le film *Le mépris* comme une traduction intersémiotique de plusieurs textes littéraires (surtout le roman homonyme de Alberto Moravia et l'*Odyssee* d'Homère) ; *Alphaville* comme un exemple de citation ; *Pierrot le fou* comme une oeuvre nettement poématique et que « transcrite » Arthur Rimbaud ; on s'est approché de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* sous la perspective de l'essai littéraire et cinématographique. On a démontré que beaucoup d'entre les films de Godard (ou quelques séquences de certaines pélicules) pourraient même être décrites comme appartenantes à plus d'une catégorie abordé. Il s'est mis en évidence, aussi, que l'intertextualité littéraire dans son oeuvre est devenue une méthode organique et que le réalisateur a utilisé les sources cinématographiques (encadrement, lumière, montage) pour tourner des mots, créer des paronomases, anagrammes, en se servant cinématographiquement du son pour jouer avec des mots. Enfin, le travail a cherché de montrer que Godard, concrètement, a écrit avec la caméra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) Filmografia (filmes de Jean-Luc Godard analisados ou citados):

Charlotte et son Jules, 1959. França, 20 min.

Acossado (À Bout de souffle), 1959. França, 90 min.

Tempo de guerra (Les carabiniers), 1963. França, 80 min.

O desprezo (Le mépris), 1963. França, 105 min.

Le grand escroc, 1963. França, 25 min.

Bande à part, 1964. França, 95 min.

Alphaville (Alphaville), 1965. França, 98 min.

O demônio das onze horas (Pierrot le fou), 1965. França, 112 min.

Made in USA, 1966. França, 90 min.

Duas ou três coisas que eu sei d'ela (Deux ou trois choses que je sais d'elle), 1966. França, 90 min.

A chinesa (La chinoise), 1966. França, 96 min.

Week-End, 1966. França, 95 min.

Le gai savoir, 1968. França, 95 min.

One Plus One, 1968. Inglaterra, 99 min.

One american movie, 1968. EUA, 90 min.

Tout va bien, (co-réalisation: Jean-Pierre Gorin), 1972. França, 95 min.

Letter to Jane (co-réalisation: Jean-Pierre Gorin), 1972. França, 52 min.

Ici et Ailleurs (co-réalisation: Anne-Marie Miéville), 1974. França, 60 min.

Numéro deux, 1975. França, 88 min.

Comment ça va, 1975. França, 78 min.

Six fois deux, 1976. França, 6 emissões de 10 min.

France tour détour deux enfants, 1977-78. França, 12 emissões de 26 min.

Salve-se quem puder (a vida); Sauve qui peut (la vie), 1979. França, 87 min.

Scénario de Sauve qui peut (la vie), 1979. França, 20 min.

Scénario du film Passion, 1982. França, 54 min.

King Lear, 1987. EUA, 90 min.

Puissance de la parole, 1988. France, 25 min.

Allemagne neuf zéro, 1991. França, 62 min.

As crianças brincam de Rússia (Les enfants jouent à la Russie), 1993. Itália-Rússia-França, 60 min.

JLG/JLG, 1994. França, 1994.

História(s) do Cinema (Histoire(s) du cinéma), 1988-1998. França, 265 min.

Nossa Música (Notre Musique), 2004. França, 80 min.

B) Livros de Jean-Luc Godard

GODARD, Jean-Luc. *A Bout de Souffle* (roteiro do filme). Paris: L'Avant- Scène, n. 79, mars, 1968.

GODARD, Jean-Luc Godard. *Allemagne neuf zéro*. Paris: POL, 1998.

GODARD, Jean-Luc. *Alphaville* (roteiro). Trad. Peter Whitehead. London: Faber and Faber, 2000

GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinema et mémoire du siècle*

(*dialogue*). Tours: Farrago, 2000.

GODARD, Jean-Luc. *Éloge de l'amour*. Paris: POL, 2001.

GODARD, Jean-Luc. *For ever Mozart*. Paris: POL, 1996.

GODARD, Jean-Luc. *GODARD, Jean-Luc*. Org. Luiz Rosemberg Filho. Rio de Janeiro: Taurus, 1985/1986.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema. Tome 1: Toutes les histoires/Une histoire seule.*

Tome 2: Seul le cinéma/Fatale Beauté. Tome 3: La monnaie de l'absolu/Une vague nouvelle.

Tome 4: Le contrôle de l'univers/Les signes parmi nous. Paris: Gallimard/Gaumont, 1998.

GODARD, Jean-Luc. *Interviews*. Edited by David Sterritt. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 (1950-1984) e Tome 2 (1984-1998)*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

GODARD, Jean-Luc. *JLG/JLG*. Paris: POL, 1996.

GODARD, Jean-Luc. *La chinoise* (roteiro do filme). Paris: L'Avant-Scène, n. 114, mai 1971.

GODARD, Jean-Luc. *Le Mépris* (roteiro). Paris: L'Avant-Scène, n. 412/413, mai/avril, 1992.

GODARD, Jean-Luc. *Spécial Godard, Les Carabiniers, Pierrot Le Fou et films "invisibles"* (roteiro). L'Avant-Scène, Paris, n. 171/172, Juillet/Septembre, 1976.

GODARD, Jean-Luc. *The future of film*. Bern: Verlag Gachnang & Springer AG, 2002.

GODARD, Jean-Luc. *Three Films (A woman is a woman, A married woman, Two or three things I know about her)*, roteiros. New York: Harper & Row, 1975.

GODARD, Jean-Luc. *Three Interviews 2000/01*. Trad. John O'Toole, Catherine Schelbert. Bern: Verlag Gachnang & Springer, 2002.

GODARD, Jean-Luc. *Une femme mariée* (roteiro). Paris: L'Avant-Scène, n. 46, mars, 1965.

GODARD, Jean-Luc. *Vivre sa vie* (roteiro). Paris: L'Avant-Scène, n. 19, octobre, 1962.

C) Livros sobre Jean-Luc Godard:

AUMONT, Jacques. *Amnésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: POL, 1999.

BARBOSA, Haroldo Marinho (org.). *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro, Record, 1968.

BERGALA, Alain. *Godard au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.

BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 1999.

BERSANI, Leo and DUTOIT, Ulysse. *Forming Couples: Godard's Contempt*. Oxford: University of Oxford, 2003.

BRENEZ, Nicole; FAROULT, David; TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James (Collectif de direction). *Jean-Luc Godard Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

CAMERON, Ian (Org.). *The films of Jean-Luc Godard*. New York: Praeger, 1970.

CERISUELO, Marc. *Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions Des Quatres-Vents, 1989.

CERISUELO, Marc (Org.). *Jean-Luc Godard, au-delà de l'image*. Paris: Lettres Modernes, 1993.

COLLET, Jean. *Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions Seghers, 1963.

DARKE, Chris. *Alphaville*. London: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2005.

DELAVAUD, Gilles; ESQUENAZI, Jean-Pierre e GRANGE, Marie-Françoise (Org). *Godard et le métier d'artiste*. Paris: L'Harmattan, 2001.

DIXON, Wheeler Winston. *The films of Jean-Luc Godard*. Albany: State University Press, 1997.

DOUIN, Jean-Luc. *Godard*. Paris: Rivages, 1989.

- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004.
- ESTÈVE, Michel (Org.). *Jean-Luc Godard – au-delà du récit* – Paris: Lettres Modernes, 1967.
- LEFEVRE, Raymond. *Jean-Luc Godard*. Paris: Edilig, 1983.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Godard, simple comme bonjour*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- MACCABE, Colin. *A portrait of the artist at seventy*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004.
- MARIE, Michel. *Comprendre Godard*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2006.
- MARIE, Michel. *Le Mépris: Jean-Luc Godard*. Paris: Nathan, 1995.
- NEMER, François. *Godard (Le cinéma)*. Paris: Gallimard, 2006.
- OLIVEIRA, Luís Miguel (Org.). *Jean-Luc Godard 1985-1999*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.
- OUBIÑA, David. *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- POURVALI, Bamchade. *Godard neuf zéro*. Biarritz: Séguier/Archimbaud, 2006.
- PRÉDAL, René (Org.). *Le cinéma selon Godard*. Condé-sur-Noireau: CinémAction-Corlet, 1989.
- PRÉDAL, René (Org.). *Où en est le God-Art?* Condé-sur-Noireau: Éditions Corlet, 2003.
- ROUD, Richard. *Godard*. London: Thames and Hudson, 1970.
- SILVERMAN, Kaja and FAROCKI, Harum. *Speaking about Godard*. New York: New York University Press, 1998.
- STERRITT, David. *The films of Jean-Luc Godard, Seeing the Invisible*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James S.; WITT, Michael; (edited by). *Forever Godard*. London: Black Dog, 2004.

TEMPLE, Michael and WILLIAMS, James S. (edited by). *The cinema alone: Essays on the work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

VIANEY, Michel. *En attendant Godard*. Paris: Bernard Grasset, 1966.

VIMENET, Pascal. *Le Mépris: Jean-Luc Godard*. Paris: Hatier, 1991.

WILLS, David (Ed.). *Jean-Luc Godard's Pierrot le fou*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Bibliografia geral:

AGEL, Henri. *Esthétique du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

ALLEN, R. E. *The Oxford Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

ALEXANDRE, Wilfrid. *Claude Chabrol, La traversée des apparences*. Paris: Éditions du Félin, 2003.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad.: Cristiano Martins. Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1976.

ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Torino: Giulio Einaudi, 1973.

AMENGUAL, Barthélemy. *Clefs pour le cinéma*. Paris, Seghers, 1971.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

APRÀ, Adriano. *Intervista com Alexandre Astruc*. Filmcritica, Roma, n. 150, ottobre, 1964.

ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema*. Trad. Maria Helena Sacadura/Júlio

Sacadura. Lisboa: Arcádia, 1963.

ASTRUC. *Entretien*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1961. [Cahiers du Cinéma, número 116, Février, 1961].

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: EDUSP, 1971.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Eloisa Araújo

Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2003.

AUSTIN, Norman. *Archery at the dark of the moon*. Berkeley: University of California Press, 1975.

BAECQUE, Antoine de e TOUBIANA, Serge. *François Truffaut*. Paris: Gallimard, 1996.

BAECQUE, Antoine. *La Cinéphilie*. Paris: Fayard, 2003.

BAECQUE, Antoine de. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d' une revue*. Tome I e Tome II. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoievski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966.

BARBOSA, Haroldo Marinho (org.). *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editôra, 1968.

BARROS, Diana Luz Pessoa de, e FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- BATAILLE. *El erotismo*. Trad.: Toni Vicens. Barcelona: Tusquets Editores, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du Mal*. Paris: Le livre de poche, 1966.
- BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma? II Le cinéma et les autres arts*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1959.
- BELLAY, Joachim du. *Les regrets*. Paris: Gallimard, 2006.
- BELLOUR, Raymond e BROCHIER, Jean-Jacques (direction). *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Éditions Universitaires, 1966
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: brasiliense, 1995.
- BERGER, Anne-Emmanuelle. *Le Banquet de Rimbaud*. Seyssel: Champ Vallon, 1992.
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*. Seyssel: Champ Vallon, 2001.
- BIDENT, Maurice e VILAR, Pierre (textes réunis par). *Maurice Blanchot, récits critiques*. Paris: Farrago, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 2004
- BLANCHOT, Maurice. *Faux pas*. Paris: Gallimard, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *La bête de Lascaux*. Paris: Fata Morgana, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

- BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*. Paris: Gallimard, 2002
- BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Galimard, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Pena de Morte*. Trad. Ana de Alencar. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOGDANOVICH, Peter. *Fritz Lang in America*. New York: Praeger, 1967.
- BONNEFOY, Yves. *Rimbaud par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.
- BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. *A arte da pesquisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BRAUDY, Leo e DICKSTEIN, Morris (Org.). *Great Film Directors*. New York: Oxford University Press, 1978.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas e canções*. Trad.: Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BREMOND, Claude de. *Logique du Récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BRESSANE, Julio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1995.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Trad. Marcelle Pithon/Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad.: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CALVINO, Italo. *The literature machine*. Trad. Patrick Creagh. London: Picador, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Volumes I/VIII. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959/1966.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- CARVALHEIRO, Manuel. *As mutações do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; Barbosa, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antonio (orgs). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.
- CAUGHIE, John (ed.). *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1981.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Guignol's band I et II*. Paris: Gallimard, 1989.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1967.
- CHABROL, Claude (en collaboration avec André Asséo). *Laissez-moi rire!* Monaco: Éditions du Rocher, 2004.
- COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1986.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão/Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

- COUTINHO, Mário Alves. “William Blake, poeta iluminado”. In: BLAKE, William e LAWRENCE, D. H. *Tudo que vive é Sagrado*. Trad. Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- COZARINSKY, Edgardo. *Jorge Luis Borges: sur le cinéma*. Paris: Editions Albatros, 1979.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L’image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1997
- DELEAU, Pierre-Henri. *La station Gutenberg*. Magazine Littéraire, número 354, Mai 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – L’image temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- DOUIN, Jean-Luc. *Godard*. Paris: Rivages, 1989.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: COSACNAIFY, 2004.
- DUCASSE, Isidore. Comte de Lautréamont. *Oeuvres Complètes: Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*. Paris: Gallimard, 1981.
- DURAS, Marguerite. *A doença da morte*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.
- DURAS, Marguerite. *A dor*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1996.
- DURAS, Marguerite. *India Song*. Paris: Gallimard, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- ELUARD, Paul. *Capitale de la douleur*. Paris: Gallimard, 1967.

- EMERSON, Ralph Waldo. *Essays*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1984.
- FAULKNER, William. *The wild palms*. New York: Signet Books, 1950.
- FAURE, Élie. *Histoire de l'Art – L'Art moderne, Tome I*. Paris: Le Livre de Poche, 1967.
- FAURE, Élie. *Fonction du cinéma*. Genève: Gonthier, 1963.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FITZGERALD, F. Scott. *Tender is the night*. London: Penguin Books, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- FRAPPAT, Hélène. *Jacques Rivette, Secret Compris*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad.: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Homère et le temps retrouvé*. Paris: Critique 348, Mai 1976.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário. Volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- GOODY, Jack. *La raison graphique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- GRAHAM, Peter. *The new wave*. London: Secker & Warburg, 1968.
- Guia de Vídeo e DVD*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HARCOURT, Peter. *Six European Directors: Eisenstein, Renoir, Buñuel, Bergman, Fellini, Godard*. Harmondsworth: Peguin Books, 1974.
- HAVELOCK, Eric A. *The muse learns to write*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril, 1978.
- HORNSTEIN, Lillian Herlands (ed.). *The reader's companion to World Literature*. New York: Mentor, 1984.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image à l'autre*. Paris: Denoël/Gonthier, 1982.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Poétique*. Coimbra: Almedina, número 27, 1979.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- KEATS, John. *The Complete Poems*. Harmondsworth: Penguin Education, 1973.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press, 1974.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. New York: Oxford University Press, 1965.
- LARBAUD, Valery. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Trad. Joana Angélica d'Avilla Melo. São Paulo: Mandarim, 2001.
- LAWRENCE, David Herbert. *Studies in Classic American Literature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris: Sociales, 1971.
- LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Org. Marco Lucchesi. Trad. Vilma Barreto de Souza. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata Morgana, 2004.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Godard, simple comme bonjour*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et GAGNEBIN, Murielle. *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- LORCA, Federico García. *Antologia Poética*. Buenos Aires: Losada, 1965.

- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac São, 2000.
- MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, 02 a 06 Setembro 2003.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus Editora, 1997.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- MACIEL, Maria Esther e SEDLMAYER, Sabrina (Orgs). *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.
- MALTIN, Leonard. *Movie & video guide*. New York: Signet Book, 1998.
- McGILLIGAN, Patrick. *Fritz Lang, the nature of the beast*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- METZ, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, Christian. *Psychoanalysis and cinema*. Trad. Celia Britton. London: Macmillan Press, 1983.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *Maurice Blanchot, quiétude et inquiétude de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2005.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Editions Universitaires, 1965.
- MONACO, James. *The new wave*. New York: Oxford University Press, 1977.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. *Borges par lui-même*. Trad. Françoise Marie-Rosset. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- MORAVIA, Alberto. *O desprezo*. Trad. M. Teresa de Barros Brito. Lisboa: Ulisseia, 1967
- MORIN, Edgar. *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*. Genève: Gonthier, 1965

- MORIN, Edgar. *Les stars*. Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- MOULLET, Luc. *Fritz Lang*. Paris: Seghers, 1963.
- MOUNIER, Emmanuel. *Introdução aos existencialismos*. São Paulo: Duas Cidades, 1963.
- MOURLET, Michel. *Sur un art ignoré*. Paris: Cahiers du Cinéma, número 98, Août 1959.
- NAGIB, Lúcia (Org.). *Mestre Mizoguchi*. São Paulo: Navegar, 1990.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. London: Routledge, 2005.
- ORWELL, George. *1984*. New York: New American Library, 1961.
- OTTE, Georg. Rememoração e Citação em Walter Benjamin. In: *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, vol. 4, Outubro 1996.
- PASSEK, Jean Loup. *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Librairie Larousse, 1986.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. Mexico, D. F.: Siglo Veintiuno, 1979.
- PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. Mexico, DF: Joaquim Mortiz, 1986.
- PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1974.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERKINS, V. F. *Film as Film*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- PERLOFF, Marjorie. *Radical artifice*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaio*. Tradução: Oscar Mendes (colaboração: Milton Amado). Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- POE, Edgar Allan. *The complete tales & poems*. New York: The Modern Library, s/d.
- PLATÃO. *A República*. Segundo Volume Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

- PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Paris, Gallimard, 1972.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Quarto Gallimard, 2005.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. Volume I. No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. Rio Janeiro: Editora Globo, 1960.
- RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad.: Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris: Le Livre de Poche, 1963.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- RIVETTE, Jacques. *Entretien avec Alexandre Astruc*. Cahiers du Cinéma, Paris, n. 116, Février, 1961.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *L'année dernière a marienbad*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écraniques*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écrire l'espace*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *De la littérature au cinéma*. Paris: Librairie Armand Colin, 1970.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'écran de la mémoire*. Paris: Édition du Seuil, s/d.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'idée d'image*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1998.

- SADOUL, Georges. *Dictionnaires des cinéastes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- SADOUL, Georges. *Dictionnaires des films*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Trad. Sônia Salles Gomes. São Paulo: Martins, 1963.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Unicamp, 1990.
- SHAKESPEARE, William. *The complete Works of William Shakespeare*. London: Spring Books, 1975.
- SICLIER, Jacques. *Nouvelle Vague?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1961.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Farrar Straus Giroux, 1986.
- SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1987
- STAM, Robert. "Beyond Fidelity: the Dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James (Ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- STAM, Robert e SHOAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert and RAENGO, Alexandra. *Literature and film*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*. New York: Columbia University Press, 1992.
- STAM, Robert. *Subversive Pleasures*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.
- STEINER, George. *Language and silence*. London: Faber and Faber, 1985.
- STENDHAL. *Chroniques italiennes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- TRUCHAUD, François. *Nicholas Ray*. Paris: Editions Universitaires, 1965
- TRUFFAUT. *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: Rober Laffont, 1966.

TRUFFAUT, François. *Os filmes da minha vida*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

WOOD, Robin. *The wings of the dove*. London: Bfi Publishing, 1999.

WOLLEN, PETER. *Readings and writings-semiotic counter-strategies*. London: Verso, 1982

WOLLEN, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. London: Thames and Hudson, 1970.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre*. Paris: Verdier, 2001.

Anexos

Entrevistas

Jacques Aumont
Marie-Claire Ropars-Wuilleumier
Philippe Dubois

Anexo 1

Jacques Aumont

Entrevista realizada em Paris, 03/01/2006.

Jacques Aumont: O estilo escrito de Godard é sempre interessante, é sempre muito assertivo e usa bastante o paralogismo, isto é, as falsas demonstrações. Ele tem sempre o desejo de dar a ilusão de que raciocina, de que existe o desenvolvimento de raciocínios e de conclusões, multiplica os “então” e “por conseqüência”, mas quando examinamos de perto, não existe prova no que ele diz, são afirmações geralmente em nome da intuição. Seria muito interessante estudar Godard como crítico, mas nunca fiz isto. Não sei se este é um aspecto do seu trabalho, mas se você trabalha Godard e a coisa literária em geral, creio que este podia ser um aspecto interessante, a relação entre o estilo muito particular de crítica de Godard, o que faz com que Godard defenda um filme, em geral ele não tem argumento. É a tendência do *Cahiers du Cinéma* desta época, muito raros os artigos do *Cahiers* amarelo onde existam verdadeiros argumentos para defender um filme. Mas quase sempre, nós temos intuições, intuições interessantes, e artigos que funcionam. Godard trabalha especialmente desta maneira, quando ele defende Nicholas Ray, ele não dá razões. Seria certamente interessante fazer uma comparação do estilo dos artigos críticos de Godard e do estilo dos seus ensaios filmados, dos anos noventa, digamos as *Hisória(s)*, o auto-retrato, etc, nos quais, como se trata de ensaios, ele não é absolutamente obrigado a ter um raciocínio rigoroso. Mas acredito que encontraríamos a mesma tendência a partir de intuições e a partir daí demonstrar todo um raciocínio. Será isso uma relação com a literatura? Isto, eu não sei.

Mário Alves Coutinho: Como crítico, o senhor acredita que ele tinha uma preocupação com o estilo, uma preocupação de como escrever, uma intenção literária, portanto?

Jacques Aumont: Sim, é claro. Isto foi dito muitas vezes, na biografia de MacCabe, por exemplo. Godard disse muitas vezes que, como todas pessoas de sua geração, sua ambição era publicar um romance na Gallimard, etc.

Mário Alves Coutinho: Isso aparece nos seus escritos?

Jacques Aumont: Sim, certamente. Está claro que como Rohmer, que publicou um romance e como Rivette, sobretudo estes dois, creio que Godard é alguém, certamente, que tem uma espécie de negligência elegante. Ele nunca quis dar a impressão de que trabalhava a escritura, mas, certamente, a preocupação da escritura está lá. É esta uma preocupação exatamente literária? A palavra literário me incomoda um pouco, pois ela designa algo de muito preciso, a literatura, o que é ao mesmo tempo vago, por que a literatura é difícil de definir, e ao mesmo tempo, preciso. O ensaísta é um literato? Sim, mas em certas condições. O crítico é um literato? Não.

Mário Alves Coutinho: Mesmo os críticos literários não são literatos?

Jacques Aumont: Não. Segundo meu ponto de vista, não. Esta é uma discussão do século dezenove, pelo menos na França. Críticos eram Sainte-Beuve, Taine, críticos de arte, será que eles são literatos? Muito discutível, mas segundo meu ponto de vista, não. Veja a relação de Proust com Sainte-Beuve, por exemplo. Proust escreve um *Contre Sainte-Beuve*, não para dizer que é um escritor menor, mas para dizer, finalmente, que ele se enganava o tempo todo, e atrás disto existe a idéia que isto não faz um escritor. Concordo com Proust. A crítica é um outro trabalho. A crítica é um trabalho muito importante, o crítico é um personagem muito importante quando ele faz bem seu trabalho, porque ele está lá para poder discernir as obras importantes e poder discernir porque elas são importantes. São duas coisas muito sérias. Então, o crítico é um personagem que levo muito a sério, eu mesmo ainda faço crítica, mas ele não é um literato. Não é um literato porque o literato é alguém que faz arte, um artista, mesmo se dizemos as letras e as artes, a literatura é uma arte. O crítico não é um artista, o crítico faz um outro trabalho. Godard, Rohmer não, ele abandonou rapidamente a idéia da literatura, e Rivette, eles são, segundo meu ponto de vista, os três que têm uma verdadeira relação íntima com a literatura. Truffaut, por exemplo, não tem relação nenhuma com a literatura. Exatamente porque é um grande crítico, cem por cento crítico, alguém que é somente crítico. Godard diz nas *Histoire(s) du Cinéma* que ele é o melhor crítico francês... É um pouco exagerado, mas me parece exato. Truffaut, quando escrevia uma crítica, fazia unicamente uma crítica. Ele tentava ter uma base, bem sólida, na qual ele teria os maus filmes e os bons filmes, e depois ele diria por

que eles são bons, por que eles são maus, foi ele que fez o artigo sobre a adaptação, que é um artigo muito sério. Ele é utilizado até hoje, ele é comentado até hoje, e contém idéias interessantes até hoje. Truffaut era, então, um crítico puro. Mas, segundo meu ponto de vista, Rohmer, Godard e Rivette são pessoas que hesitam nesse momento, que gostariam de ser literatos, mas não puderam. Por que? Não sei. Talvez porque eles não tinham o talento de literatos. Estaria Godard mais próximo da literatura que os outros dois? Não, sem dúvida, mas certamente ele é mais inventivo. Rohmer é alguém que tem uma idéia da literatura extraordinariamente tradicional, extremamente clássica e que será bem sucedido em fazer alguma coisa de original porque ele transporá no cinema uma idéia da literatura que não foi absolutamente feita para ser cinematografada. Um descompasso interessante. Rivette tomará outro caminho, ele vai procurar modelos na grande literatura inglesa do século dezanove, principalmente, James, toda a literatura fantástica, ele vai ser, sobretudo, um adaptador. Godard tem certamente uma posição de criador mais próximo da literatura, sim, ele é um intuitivo, é muito difícil de demonstrar. O problema com Godard é que o mais interessante, neste aspecto, são suas cartas, sua correspondência. Infelizmente, ele as destruiu. Godard é alguém que não deixa nenhum traço de seu trabalho. Ele destrói absolutamente tudo. Tudo que subsiste de sua juventude, subsiste apesar dele. Por exemplo, sobre *Pierrot le fou*, existem arquivos muito numerosos que mostram que a maior parte das decisões de montagem foram decisões muito calculadas, bastante premeditadas e não improvisação, como foi dito muitas vezes. Mas sobre os filmes recentes, existe pouco material, pois Godard joga tudo fora... Conheci bem a pessoa que foi sua secretária durante quatro anos e sei precisamente como ele preparou *Hélàs pour moi*, por exemplo. *Hélàs pour moi* é um filme que teve três roteiros, o primeiro foi um roteiro literário, num sentido abrangente, nas frases, no desenvolvimento, etc, depois, o segundo, foi quebrado, o terceiro, completamente quebrado, e o filme ainda quebrou este terceiro roteiro. O trabalho de Godard tem muita relação com a literatura, no início. Você tem razão de pensar que existe um amor não confessado à literatura, um amor mal sucedido pela literatura, nos anos noventa, pois agora eu não sei, os filmes de Godard são um pouco enigmáticos. Ele é alguém que tem, ainda, inconscientemente, penso, o ideal de escrever bem, da bela escritura, certamente. Neste sentido, no sentido do estilo, sim, estou completamente persuadido que, sempre, em todo caso até

For Ever Mozart, que seria excluído – pois para mim esta é uma ruptura, este filme – nos anos oitenta, noventa, está claro que o interesse principal de seus filmes de ficção é o corpo, a figuração do corpo humano, o que podemos fazer com um corpo. Podemos torná-lo mais lento, para ver como ele se move, isto é *Sauve qui peut*, podemos trabalhar sobre a problemática da Encarnação, isto é *Hélas pour moi*, podemos trabalhar o amor e o desejo, o que é desejar ainda, isto é *Prenom Carmen*, por exemplo, ou *Nouvelle Vague*, o que é que ainda pode aparecer, ser duas pessoas ao mesmo tempo, toda uma série de questões que são questões filosóficas muito simples e ao mesmo tempo muito profundas e que são, segundo meu ponto de vista, o verdadeiro tema do cinema godardiano dos anos oitenta, e depois, dos anos noventa. Em seguida, depois de *For Ever Mozart*, creio – mas deve ser por causa de meu afastamento de Godard – sinto que ele faz filmes que falam de outra coisa, que não falam mais do corpo humano, não fala mais do homem, são filmes mais antropológicos, são filmes políticos. Ele fala de questões muito mais abstratas, em *Notre Musique* isto é evidente, em *Éloge de l'amour* também, em *For Ever Mozart*. Em todo caso, estes são filmes nos quais deixamos, talvez sim, talvez não, pelo movimento da idade, este conjunto de questões sobre o corpo, a aparência, etc. e entramos em coisas, segundo o meu ponto de vista, terrivelmente abstratas. Godard volta um pouco a uma preocupação que era a sua, digamos, entre *Deux ou trois choses que je sais d'elle* e os filmes militantes, quer dizer, uma tentativa bastante desesperada – ele não tem a capacidade de pensar politicamente – de procurar compreender o estado político da Europa e do mundo, pois ele fez *Ici et ailleurs*. Para mim, Godard é alguém que mudou muito radicalmente com *For Ever Mozart*. Até *For Ever Mozart* ele foi alguém que não quis trabalhar como um escritor, ainda que o fantasma estivesse lá muitas vezes. O retorno da máquina de escrever IBM, em todo um período, digamos entre 1975 e 1990 é uma brincadeira, mas é ao mesmo tempo verdadeiro. É interessante observar que esta máquina ele usa, sobretudo, para fazer barulho, muito pouco para escrever, nas *Histoire(s) du Cinéma*, *Comment ça va*, muitas vezes ele apóia numa tecla, isto faz muito barulho, ela serve, sobretudo, como uma metralhadora, mas ao mesmo tempo a máquina de escrever está lá, em dois episódios de *Histoire(s) du Cinéma* Godard está lá, escrevendo. Ele está atrás de sua máquina, com seu charuto, como os jornalistas de filmes americanos, como Lydecker, em *Laura...*

Mário Alves Coutinho:...Fuller...

Jacques Aumont: Fuller, que é um modelo evidente, Welles em *Citizen Kane* é um modelo para o jovem Godard. Então, ele toma a atitude dessas pessoas, é uma brincadeira, mas ao mesmo tempo existe alguma coisa que chega novamente, a nostalgia da literatura. Isto é a superfície, o mais profundo é verdadeiramente o estilo. Quanto a mim, acho muito difícil analisar o estilo de Godard. Existem coisas evidentes, que podemos notar, a incapacidade de acabar uma frase, por exemplo, ele é alguém que não gosta de acabar suas frases. Começa uma frase e faz o que eu fiz pouco tempo atrás. Porque o pensamento vai mais depressa...

Mário Alves Coutinho: Um pouco como Céline?

Jacques Aumont: Talvez. Um dos seus grandes amores... Talvez pelas mesmas razões que Céline, enfim, talvez não, Céline teorizava suas frases curtas, suas frases não terminadas, pela necessidade de transcrever a emoção. Em Céline, é emocional. Em Godard, não acredito que seja emocional, o estilo da frase inacabada... Sim, certamente, todos nós sentimos, quando falamos, que sempre queremos ir mais rápido que as palavras. As palavras são muito longas, desejamos ir mais rápido, mas este é um signo de que é alguém que pensa através da intuição. Não é alguém que vai fazer um raciocínio, ele não é cartesiano, absolutamente, Godard. Nem cartesiano, nem espinosista, ele é alguém que pensa por jatos de intuição permanente, então, a intuição vai sempre mais depressa que as palavras. É por isto que nas suas críticas, muito repetidamente não compreendemos muito bem o que ele quer dizer, porque ele passa de uma idéia à outra, não vemos sempre o porquê. No estilo, a idéia principal é a ausência de ligação.

Mário Alves Coutinho: E quanto à sua voz, desde *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, passando pelos filmes dos oitenta e noventa, lendo frases e citações, isto faz dele um literato?

Jacques Aumont: Não sei, é difícil de dizer. Em todo caso, o que é certo, é que o fato que ele leia, é uma coisa que gosta de fazer, que ele sempre fez. Uma pequena proporção disto, não a mais importante, mas uma parte, tem relação ao seu desejo de ser ator. Desejo evidente, Godard sempre teve vontade de ser ator e ele chegou a ser, no curta-metragem de que você falou, em *Cléo de 5 à 7*. Nos seus filmes recentes, ele é alguém que tinha o dom do ator, é evidente, ele tem uma presença interessante na tela, ele poderia ter

sido ator, a idéia estúpida sobre Godard é vê-lo como um intelectual sem corpo, mas é exatamente o contrário, ele é alguém que tem um corpo extremamente hábil, muito forte, muita ginástica, muito esporte, ele joga tênis muito bem, etc. Godard é alguém que é orgulhoso de seu corpo. Ele acha que está ainda em bom estado. É alguém que teve problemas de saúde bastante sérios, muito graves, teve um acidente extremamente grave, no começo dos anos setenta e depois, durante a filmagem de *Alemagne 90*, ele teve uma doença extremamente grave, passou toda a filmagem no hospital, foi seu assistente que rodou o filme, isto eu sei porque conheci bem a pessoa que trabalhou com ele nesta época. Ele é alguém que sempre superou coisas muito graves a voz, creio, a voz – é necessário pensar deste lado – é o corpo, é um traço do corpo, é da ordem do corpo. Mas será que existe também um lado mais espiritual, latente, menos físico? Sem dúvida. Você tem provavelmente razão de pensar isto. Ao mesmo tempo, a voz, sim e não, é necessário se interrogar, pois a voz é ele, é sua voz. Ainda uma vez, acho que Godard gosta muito de sua voz. Penso que ele tem uma certa coqueteria, ele sabe que ele tem um sotaque suíço muito forte e isto lhe dá prazer, o agrada muito impor aos franceses nojentos seu acento suíço, creio que ele é como todos os francófonos, ele gosta bastante de ter um sotaque. Ao mesmo tempo, neste aspecto também, seria interessante organizar sua maneira de falar. Como ele escreve, como ele fala? Pois, é a velha idéia, o estilo é o homem, o estilo escrito e o estilo oral de Godard são exatamente o mesmo?

Mário Alves Coutinho: E o estilo recitativo?

Jacques Aumont: Existe esse aspecto nas *Histoire(s) du Cinéma*. Isto é muito interessante nas *Histoire(s)*, pois vemo-lo dizendo o texto que escreveu, sentimos muito bem que ele lê um texto, é ele que o escreveu, então ele o conhece bem, mas ao mesmo tempo vemos que é ele, e ele faz com que atores e atrizes façam um trabalho de aprendizagem de leitura. Godard faz parte deste conjunto de pessoas que tem relação com a leitura, o que significa ler, aqui se trata menos de escrever que ler, me parece. Godard leitor. Estes textos são compostos de colagens de citações...

Mário Alves Coutinho: Se nos lembrarmos que até a Renascença, pelo menos, a maioria das pessoas tomava o primeiro contato com a literatura através de uma pessoa que lia um livro, e que grande parte da literatura trágica dos gregos, muita gente diz isto atualmente, não foi escrita...

Jacques Aumont: Nunca pensei estas coisas desta maneira. É uma idéia interessante. Uma boa idéia, mas creio que é uma idéia sua, é uma idéia original, nunca vi esta idéia em lugar nenhum, ela me parece boa. Acho que Godard gostaria muito de ouvir isto, que ele volta a um estágio da literatura quando ela era oral. Nunca pensei isto, mas me parece bom. A idéia me surpreende, mas me parece justa, pois ele escreve o texto, mas este texto escrito não lemos jamais, ao mesmo tempo é mais complicado do que isso, pois você deve saber das histórias de publicação das *Histoire(s) du Cinéma* em livro, na Gallimard, que é um texto escrito e que é um resumo do texto do filme, lá não está tudo, somente uma parte, uma parte que é precisamente a parte que o próprio Godard escreveu. O livro das *Histoire(s) du Cinéma* é o que ele escreveu. Ou os pequenos livros da POL que são os roteiros de seus filmes. Este é, certamente, o argumento principal em favor da literatura, ele é alguém que terminou por publicar livros, pois são textos de filmes... Godard é um personagem muito ambicioso. Para mim, não há privilégio da literatura em Godard, ele é alguém que quer fazer tudo. Ele quer ser literato, certamente, mas ele quer também ser pintor, ele é pintor, ele pintou quando era jovem. Existe um quadro dele reproduzido em algum lugar, um quadro da juventude, era inspirado em Klee, enfim, não é surpreendente. Ele foi verdadeiramente pintor. Depois, ele fez este quadro para as *Histoire(s) du Cinéma*. Ele foi alguém que nunca compôs música, mas é alguém que conhece bem a música clássica. E não somente a música clássica, ele é curioso.

Mário Alves Coutinho: Ele não toca nenhum instrumento?

Jacques Aumont: Ele não toca nenhum instrumento, mas justamente, temos o fato de que editou um disco, a trilha sonora de *Nouvelle Vague*, se escutamos a trilha sonora de *Nouvelle Vague*, é formidável, porque vemos que é composta verdadeiramente como uma sinfonia. As entradas é magnífico, musicalmente é formidável. É alguém que tem a nostalgia – ele não diz isto jamais – é o seu lado welllesiano, ele amaria ser um homem da Renascença. Ele não diz jamais, talvez ele não pense isto, talvez isso seja totalmente subterrâneo nele, mas existe um sintoma muito evidente para mim, um dos folhetos preparatórios das *Histoire(s) du Cinéma*, é o momento que ele começou a trabalhar, em 86, e ele tinha feito um plano da série que devia ser em cinco episódios e cada episódio deveria ser consagrado a uma arte. Haveria o filme sobre a pintura, o filme sobre a literatura, o filme sobre a música. Desta maneira,

existe em Godard esse lado, como dizer, faço cinema, mas este é um meio de fazer tudo, é o meio de fazer música, é o meio de fazer a poesia, é o meio de fazer a pintura e o meio de fazer literatura, claro. Mas não estou seguro de que a literatura tem um privilégio absoluto. Claro, ele faz mais literatura que música... mas eu creio que um pouco no seu espírito, é a igualdade, apesar de tudo. Ora, o tratamento da música nos seus filmes é sempre extremamente interessante, sempre muito imaginativa.

Mário Alves Coutinho: Ficção, literatura, poesia, ensaio, filosofia, o que é mais próximo do estilo godardiano?

Jacques Aumont: Primeiramente, ficção é uma parte da literatura, o ensaio também, para mim... Isto se tornou uma obsessão, todos estes seus filmes da década de oitenta e noventa, onde sempre tem um personagem que diz “não tem história, não podemos contar uma história”. Godard estava persuadido de que existia um problema com a ficção. Isto é totalmente falso, bem entendido. Vi os primeiros estágios de seus roteiros. São coisas extremamente bem escritas, e que funcionam muito bem ficcionalmente, enfim, ele é perfeitamente capaz de contar histórias interessantes, cativantes, complexas, não existe nenhum problema com a ficção em Godard. Porque ele criou esta imagem dele mesmo como incapaz de contar uma história, é uma questão interessante. Existe uma rejeição puritana da ficção, talvez, ele é protestante, a ficção é perigosa, ele é platônico. Ele foi muito sincero quando era do grupo Dziga Vertov e depois, não se deve contar histórias, pois faz mal, pois faz com que as pessoas não pensem nas verdadeiras questões, em *Pravda*, por exemplo, quando ele diz, os operários que vão ao cinema em vez de fazer amor com suas mulheres, existe uma espécie de puritanismo antificcional em Godard. Mas, apesar de tudo isto, uma ligação muito forte com a ficção, é evidente, uma ligação tão forte que, quando ele faz seu auto-retrato, ele o faz de uma maneira completamente ficcional. É ensaístico, certamente, mas completamente ficcional. Temos pequenas cenas, que parecem um pouco delirantes, a visita de três pessoas na sua casa, a história da montadora cega, existem muitas pequenas histórias, então, estamos falando de fábulas, em vez de ficção, são apólogos. Não se trata exatamente do romance. A forma que Godard sempre manteve a distância é a forma romanesca, é o romance. A ficção, na sua obra, nos chega através da forma da fábula

ou através da forma novelesca, ou através de formas mais modestas que o romance. Existe um problema com o romance. Não sei por que.

Mário Alves Coutinho: Trata-se, talvez, do tamanho?

Jacques Aumont: Sim. Muito vasto, muito extenso, muito sistemático, um romance, muito coerente. Necessário que o fim seja igual ao começo, sem dúvida existem coisas que o fatigam, que o enfadam ou que talvez ele não se sinta capaz de fazer. Ele prefere a forma fragmentada, certamente. Mas ao mesmo tempo, seus maiores amores são Balzac e Dostoievski, como ele sempre disse, gosta de Simenon, pois em Simenon existe Balzac e Dostoievski, acredito que seja verdadeiro. O amor mesmo de Simenon que é uma forma bastante enfraquecida de Balzac e Dostoievski, sou um grande admirador de Simenon, também, ele é um grande escritor francês, que tem um estilo extremamente neutro, justamente, extremamente liso. O estilo de Simenon não tem estilo, é um estilo clássico, extremamente clássico. É muito curioso ver que Godard declara seu amor por este estilo, enquanto que ele próprio nunca faz isto, ele faz... ao mesmo tempo, ele é alguém muito puro, Godard, ele escreve uma língua francesa muito pura, muito pura sem ser precioso. Rohmer é precioso, ele usa uma língua um pouco arcaizante, é fatigante, às vezes. Godard não, ele usa uma língua extremamente correta, quando escreve, mas absolutamente não arcaizante. Ele é alguém que domina muito bem a língua. Então, este é um mistério para mim, essa recusa da ficção em Godard, essa recusa do romanesco, e ao mesmo tempo, essa recusa nostálgica, pois vemos muito bem que há muito de romanesco nos seus filmes, sempre. Mesmo *Déetective*, que não é um filme muito bem sucedido, mas onde existe muito do romanesco. Em todos, aliás. Em *Éloge de l'amour*, pequenos pedaços de romance que acontecem, mas, ao mesmo tempo, o sentimento de que ele se censura, de que ele não se dá permissão de fazer um romance filmado. Quanto ao resto, a poesia, a poesia, a poesia... Certamente, existe um grande amor pela poesia em Godard, mas um amor tímido, eu diria, ele cita muito poucos poetas, e quando cita, são poetas do século dezenove, ele cita Rimbaud, cita Baudelaire...

Mário Alves Coutinho: O senhor pensa que ele faz poesia?

Jacques Aumont: Não. Será que ele faz poesia escrita, não acredito...

Mário Alves Coutinho: Cinematográfica?

Jacques Aumont: Sim, certamente. Para mim ele é alguém que tem uma fibra poética extremamente forte, sem dúvida nenhuma. Godard fez poemas filmados, evidentemente. *Puissance de la parole*, para mim, é um filme extremamente poético, por exemplo. Mas está em mais alto grau nas imagens, ela não está na linguagem. Acredito que ele é uma pessoa que não conhece muito bem a poesia do século vinte, mesmo coisas clássicas, agora, como René Char, um pouco Maiakovski, sim, que ele citou numa certa época, enfim, qual é o poeta do século vinte que Godard mais citou, foi Aragon, que bom, aliás, alguém talentoso, mas talentoso como um letrista de canções, a poesia fácil, poesia muito fácil, bonita, por vezes encantadora, por vezes muito bem sucedida, mas não é a grande poesia, não é a poesia fulgurante, não é poesia romântica... A relação de Godard com poesia é um pouco tímida, acho. Penso que se dissessem a ele que ele é poeta, ele se defenderia, isto lhe daria medo... Poderia ser reivindicado que ele é músico, pois ele sabe que ele não o é profissionalmente, então, tudo bem... Ou pintor, ele sabe que é um amador, tudo iria bem, mas se lhe dissessemos o senhor é um poeta, acredito que ele diria, não, não, um poeta é outra coisa. Enfim, eu o fantasio desta maneira, isto é tal que eu o imagino. Isto faz dele um literato muito particular, claro. Em todo caso, acho que você tem razão, ele é alguém que nunca abandonou sua relação à língua, que é a matéria prima da literatura, e que trabalhou a língua, muito, pois nunca enfraqueceu este relacionamento.

Mário Alves Coutinho: Muitos exemplos podem ser dados, mas mesmo quando personagens quase iletrados escrevem, em *Les carabiniers*, ele os mostra escrevendo, com sua própria letra...

Jacques Aumont: Isto me parece muito típico de Godard. A bela literatura não é forçosamente a literatura romanesca, são as cartas, pois o que ele citou em *Les Carabiniers* são cartas de soldados, belíssimas, são textos magníficos, estupendos. Então, acho que existe na sua obra um amor sincero pelas formas menores da literatura. O romance, claro, é importante, mas ele é alguém que sempre amou a correspondência, o ensaio, eu diria, uma forma menor da literatura, que é o discurso, o discurso político. Um de seus grandes homens é Malraux. Se você der uma olhada na obra escrita de Malraux, ora essa, você encontra os romances, certamente, que são romances fortemente líricos – encontramos cacoetes de Malraux em Godard, um lado fácil – mas encontramos também que em Malraux uma grande parte da obra, inclusive da

publicada, é de discursos. Discursos políticos, alguns são magníficos, o discurso no enterro de Jean Moulin, grande obra da literatura francesa do século vinte, um texto belíssimo, admirável. Acredito que Godard, de alguma maneira, guardou esta idéia de que na literatura não são forçosamente os grandes gêneros que são mais representativos. Quando ele faz os textos dos seus filmes militantes, acredito que ele se lembra da retórica de Malraux e o discurso político pode ser uma obra, também. No texto de *Pravda*, ou de *Vent d'est*, ele trata de quebrar um pouco a linguagem acadêmica, mas, apesar de tudo, se o lemos, ele continua um texto aprazível, apesar de tudo, apesar dele mesmo, eu diria apesar dele próprio. No fundo, um literato que cultivaria os gêneros menores, enfim, os gêneros considerados menores. Talvez uma coisa interessante para você, poderia ser a idéia de escritor menor, de Deleuze, a literatura menor. Literatura menor, para ele, é Proust e Pascal, isso sim, não são literatos pequenos... Menor querendo dizer alguém que trabalha na sua própria língua como se ela fosse uma língua estrangeira. Uma idéia muito fácil em relação a Godard. Ele trabalha no cinema como se fosse uma língua estrangeira, isto iria muito bem, bem demais, mesmo.

Mário Alves Coutinho: Cocteau?

Jacques Aumont: Godard e Cocteau não têm nada a ver, creio. Acredito que Godard faz referências, sobretudo a *Orphée*, de fato. Evidentemente existe um personagem de *Soigne ta droite*, eis um filme que foi escrito magnificamente, mas a obra de Cocteau... Você tem pistas mais precisas, alguma citação?

Mário Alves Coutinho: Existe uma citação de Cocteau em *Le petit soldat*, seu estilo, sua maneira de agir, que mostra uma influência...

Jacques Aumont: Sim, certamente, uma das coisas que Godard tomou emprestado a Cocteau foi esta idéia de atravessar, de não se especializar, de não se tornar um cineasta especialista no cinema, e que não saberia fazer outra coisa, é claro. Será que Godard teria esta idéia sem Cocteau, talvez, é muito difícil de saber, é claro, isto combina com seu amor por Cocteau, mas isto combina também com Welles. Godard escolheu bem seus padrinhos, que são todos homens da Renascença, homens-orquestra, homens que sabem fazer tudo ou que gostariam de fazer tudo, no fundo. Sem dúvida. E depois, também, a palavra que foi utilizada a propósito de ambos a palavra provocação, o que não quer dizer grande coisa, mas sem

dúvida isto os aproxima, apesar de tudo, provocação querendo dizer, Cocteau explicou bem isto, cito de memória, e por isto de uma maneira um pouco aproximativa a máxima famosa, “o que o público condena, cultiva-o, isto é você”. Existe um pouco disto em Godard, não é? Condenam-me por ser incoerente, vou ser ainda mais incoerente, etc. Sem dúvida. Até onde isto vai, em profundidade, eu não saberia dizer. É um amor de juventude...

Mário Alves Coutinho: O senhor não acredita que existe uma contradição entre o cinema que Godard ama, o cinema clássico, de Hawks e Hitchcock, e o cinema moderno, que ele faz?

Jacques Aumont: Sim. Estou cada vez menos certo se Godard ama o cinema clássico. É difícil de dizer, não lembro de todos os artigos, ele era alguém que amava Hawks, por exemplo? Sim, talvez, mas não estou tão seguro. Hitchcock é um caso muito particular, pois vemos muito bem o que interessa em Hitchcock a Godard, ao velho Godard, talvez o Godard jovem fosse diferente, mas ao velho Godard, o que o interessa em Hitchcock é a maestria, isto está claro. Tendo em vista um dos episódios de *Histoire(s) du Cinéma* sobre isso, nem vale a pena insistir. O grande autor americano para ele é Nicholas Ray, que é o romântico de Hollywood, digamos. Será que Godard ama verdadeiramente o cinema clássico, no sentido de que Rohmer ou Rivette poderiam construir uma idéia do classicismo hollywoodiano, não estou certo. Penso que o jovem Godard – esta é uma coisa que não podemos esquecer – foi muito influenciado por Rohmer. Bastante. Eles tinham dez anos de diferença na idade, Rohmer tinha dez anos a mais isso quer dizer que, quando Godard tinha vinte anos, Rohmer tinha trinta. E isto é enorme como diferença, uma autoridade de alguém de trinta anos sobre alguém com vinte, em todo caso, naquela época, e mesmo hoje. Então, Godard foi muito influenciado por esta idéia de Rohmer do classicismo. Creio que o que ele fez em seguida mostra que não era seu ideal, verdadeiramente, não. Nicholas Ray, Eisenstein, todos os cineastas que o interessam, neste momento, mesmo o que ele diz de Bergman, quando ele fala de *Monika*, o que o interessa é “vemos qualquer coisa de impalpável”, mas que não é evidentemente o classicismo. O que ele vê em Bergman não é o classicismo, é outra coisa. Para mim, ele foi alguém que, muito secundariamente foi um admirador do clássico no cinema. Quais são os filmes de Godard que poderiam fazer pensar num filme clássico? Não existem muitos. *Le petit soldat*, à sua maneira. Seu lado trágico, o personagem que vai

em direção à morte. Um filme relativamente clássico, *Vivre sa Vie*, também, uma tragédia, a referência é mais Dreyer que Hawks, apesar de tudo, poder-se-ia pensar no filme de Hawks com Louise Brooks, mas não, nós pensamos em *Jeanne D'Arc*, não, não acho que tenha sido seu negócio, nunca foi “hitchcock-hawksiano”, Godard admirava Hitchcock, e sem dúvida admirava Hawks, mas nunca foi “hitchcock-hawksiano” e ele foi menos ainda “mac-mahoniano”, defendeu alguns filmes de Preminger e de Walsh, mas, francamente, não li recentemente suas críticas, o que digo é muito impreciso e você sabe mais do que eu sobre isto, mas mesmo assim tenho a idéia de que ele é alguém que tinha uma visão muito mais livre.

Mário Alves Coutinho: A relação de Jean-Luc Godard, e da sua obra, com a literatura, é da ordem da citação, da adaptação, da pilhagem, da ironia, da imitação, da paródia, ou todas estas coisas ao mesmo tempo?

Jacques Aumont: Todas estas coisas ao mesmo tempo, certamente. Mas, eu diria que, do meu ponto de vista, não existe muita paródia em Godard, nem muita ironia, também. Acredito que quando ele cita, não é para parodiar, enfim, não sei exatamente, mas não o vejo parodiando alguma coisa. Godard, quando se serve de uma obra literária, ou quando usa um pequeno pedaço de uma obra literária, ele a quer usar toda, inteira, e sobretudo ela continua muito importante. É necessário que isto alimente o que ele faz, desta maneira a paródia não é seu gesto, me parece. E a ironia, não o vejo como um ironista, absolutamente, ele é alguém terrivelmente sério, é alguém que leva a sério tudo o que ele vive e tudo o que faz, certamente existe a seriedade da ironia, eu sei que existe uma seriedade paradoxal da ironia, mas esta é, mesmo assim, uma seriedade que passa pela desvalorização, contradição. Em Godard eu não vejo nenhuma dessas atitudes. Citação, pilhagem, plágio, sim, eu juntaria desvio. Adaptação, sim, mas adaptação de uma maneira muito particular. Ele foi o primeiro a fazer isso sistematicamente, quer dizer, pegar obras anteriores e colocá-las nas suas sem dizê-lo.

Mário Alves Coutinho:...as modificando...

Jacques Aumont: Modificando alguma coisa, sim, tomando isso como um material entre outros, isto vem da pintura, os pintores fizeram isso antes de todo mundo, o cubismo, Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, *Olimpia*, ele faz um novo manejo, mas o que não sei é se esta prática, em Godard, é pensada ou é

espontânea. Mas em todo caso, este é o gesto mais constante nele, é a reapropriação, o reemprego, o desvio. Mais que paródia ou ironia ou adaptação. Imitação também não, aliás. Pilhagem, se você quiser... mas enfim, pilhagem é um pouco maldoso. Plágio não, não acho que Godard seja um plagiário. Penso que se trata de reutilização, do reemprego. Isso não foi feito por muitos e os que tentaram fazer depois de Godard, não foram bem sucedidos. Talvez isto o obrigou a abandonar a ambição de tornar-se um romancista. Não creio que possamos ser ao mesmo tempo um romancista e um ladrão de citações, é uma coisa ou outra. Não podemos imaginar um romance que se escreveria com citações. Godard sempre disse, a propósito das *Histoire(s) du Cinéma*, vocês são completamente idiotas, não é preciso procurar a referência. Isso não tem nenhuma importância. Vocês não têm necessidade de saber de onde isso vem. Vocês não têm necessidade de saber de qual filme isto foi extraído, esta é uma maneira infeliz de ver o filme, etc. Ele tentou persuadir todo o mundo de que não era necessário, mas certamente, isto é falso, pois se não temos nenhuma referência do filme, não compreendemos nada, compreendemos o filme se o marcamos, ao menos em parte, ao menos aproximativamente. Então, em Godard, sempre existe esta idéia, meu material é construído com material anterior, você não tem necessidade de saber qual é, mas mesmo assim é necessário saber um pouco. É necessário, de qualquer maneira, ter uma idéia do que se trata, sem isso vocês não compreenderão minha tentativa, que consiste em dizer que não podemos mais construir nada de novo, mas dizer que não podemos construir senão com material já utilizado uma vez pois não temos a força de mostrar o novo. É por isto que ele é obrigado a recorrer às obras anteriores que lhe vão dar um pouco de sentido. Esta é uma idéia que ele jamais desenvolveu nas suas entrevistas, nunca lhe foi perguntado. Ele tem uma relação muito complicada com a França e os franceses. Mas isso é muito francês. Um traço extremamente francês, os franceses são xenófilos, sempre, eles detestam os estrangeiros, quando estes estão na França, e ao mesmo tempo, eles gostam de os imitar. Os franceses não param de falar mal dos franceses. Sinto-me muito francês eu mesmo, conheço muito bem esta tendência dos franceses de não suportar os franceses. Eles são insuportáveis. Godard é exatamente assim. Não acredito que ele seja suíço, ele é na verdade bastante

francês, culturalmente, criativamente, ele é extremamente francês, ele não tem nada de suíço. Incluindo o fato de não suportar os franceses.

Mário Alves Coutinho: Em *A bout de souffle*, a personagem Patricia Franchini, uma americana, passa o tempo todo perguntando o significado de várias palavras, desde o que significa *les champs* (*Les Champs-Élysées*) até no final, quando ela pergunta *qu'est-ce que c'est: degueulasse?* O senhor não pensa que é uma maneira de Godard trabalhar com as palavras?

Jacques Aumont: Certamente. Um sintoma como este você encontraria à vontade. O mais evidente é em *Le Mépris*, com as traduções, as línguas, eles dizem uma coisa em alemão ou em inglês ou em italiano e não é a mesma coisa. Talvez isto vem do seu lado suíço, pois é um país que fala três línguas... É muito claro que Godard sempre teve o desejo de questionar a linguagem. Onde a presença de Brice Parain em *Vivre sa Vie*, que não é um grande filósofo, mas que é um filósofo da linguagem, o que é que as palavras querem dizer, certamente, mas o que podemos dizer a mais? Godard está entre os cineastas que tem a maior inquietação em questionar a palavra. Existe um filósofo que chega bastante tarde entre as suas referências – pois acho que ele não o leu quando era jovem, ele não tinha sido traduzido – que é Wittgenstein. Que vemos claramente nas prateleiras de sua biblioteca em *JLG/JLG*, e não é nada surpreendente, certamente, é exatamente para ele. O que uma palavra quer dizer, uma palavra não quer dizer nada, antes de Wittgenstein ele o soube através de Lewis Carroll.

Mário Alves Coutinho: Godard fala alemão?

Jacques Aumont: Sim, eu penso que ele fala, em todo caso ele lê alemão. Isto é certo. Sim, Godard aprendeu o alemão quando era jovem e se recorda, ainda. Ele fala muito bem o inglês. Mas estas são coisas que ele não reivindica, absolutamente. E que ele não quer, sobretudo, mostrar. Prefere que não saibamos. (Tradução de **Mário Alves Coutinho**)

Anexo 2

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Entrevista realizada em Paris, 30/11/2005

Mário Alves Coutinho: A Nouvelle Vague teve uma relação especial com a literatura? Que tipo de relação, exatamente?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: A Nouvelle Vague, para mim, não foi nada homogênea. Houve correntes muito diferentes dentro da Nouvelle Vague, segundo Resnais ou Godard, por exemplo, ou a Nouvelle Vague clássica, segundo Rohmer ou Truffaut. Desta maneira, a relação com a literatura foi feita mais por cineastas que pelo movimento, propriamente. Pois a Nouvelle Vague propriamente dita, se eu não me engano, nos anos sessenta, não tinha senão uma idéia: rejeitar a relação do cinema com a literatura, que foi determinante (nos roteiros, nos assuntos, nas adaptações) no período dos anos trinta. Tratava-se, claramente, de romper com esa tradição, e ao mesmo tempo, de romper com a literatura. Nesse momento, a relação com a literatura estava baseada em autores de cinema que buscavam na literatura uma espécie de legitimação do seu status de autor. E isto foi determinante para fundar essa relação. Havia pessoas, como Resnais, que se apoiavam completamente em textos, não em adaptações, ele foi provavelmente quem rompeu com a tradição das adaptações e que começou uma experiência, a meu ver muito interessante, de reescritura de algumas obras pelo cinema. De reescritura, na criação cinematográfica, de formas literárias, ou de obras literárias que se tratava de integrar, de assimilar à linguagem cinematográfica. Este foi o trabalho de Resnais. De Godard também.

Mário Alves Coutinho: A senhora não acha que existe uma contradição entre esses inícios da Nouvelle Vague, que realmente começou atacando as adaptações, mas terminou por fazer um cinema com estreitas relações com a literatura, Godard principalmente?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Uma relação profunda com a literatura. Mas esta é uma das contradições de Godard. É uma contradição dominante na obra dele. Do meu ponto de vista, trata-se de,

em todos os seus filmes, mesmo aqueles que se inspiram na comédia americana, ou no cinema “noir” americano, de pensar a relação com a literatura numa nova forma de escritura, e sem se inspirar necessariamente em adaptações de algumas obras, mas talvez de procurar uma linguagem cinematográfica que seja o equivalente literário, o equivalente cinematográfico da criação literária. Aí existe, segundo meu entendimento, uma relação paradoxal: rivalidade, mas finalmente assimilação.

Mário Alves Coutinho: Qual é a relação, para a senhora, entre Godard, sua obra cinematográfica, e a literatura?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Existe uma relação profunda. Ainda que ele a rejeite. Ela é profunda a partir da idéia de obra, da idéia de criação e da idéia de linguagem. Ele pretende tê-la rejeitado, mas ele nunca o fez. Existe uma procura, através da obra e da linguagem, de uma relação de escritura, o que é muito claro em *Nouvelle Vague*.

Mário Alves Coutinho: O fato de Godard ter escrito crítica influenciou sua obra cinematográfica? Como?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Segundo meu ponto de vista, nem um pouco. Quer dizer, de uma maneira bastante paradoxal, pois a crítica que ele fez foi sobre o cinema americano, fundamentalmente, o filme “noir”, uma certa tradição cinefílica. E Godard, finalmente, não se orientou nem um pouco nesta direção, mesmo se seu primeiro filme parece pedir algo emprestado a essa tradição. Mas ele trabalha do interior e em termos que não tem nada a ver com esta tradição.

Mário Alves Coutinho: Trata-se talvez de uma desconstrução?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Sim. Uma desconstrução bastante sistemática, que passa, com efeito, pela reapropriação crítica. Sua relação com a literatura é profunda: a relação de Godard com Mallarmé ou com Blanchot é explícita, nas suas últimas obras em vídeo, mais especificamente. Estas são relações constitutivas, não haveria filmes de Godard se não houvesse essa profunda relação com a linguagem, que se transforma em escritura, particularmente no cinema. Mas eu compreendo Godard de uma maneira que não é, necessariamente, a do *Cahiers du Cinéma*. Quando digo isto tudo, não é do ponto de vista dos *Cahiers* que estou pensando. Segundo o *Cahiers du Cinéma*, de onde saiu Godard, é

precisamente o aspecto não-literário, e puramente cinematográfico – não sei o que isto quer dizer – que os interessa. Mas acho que é justamente outra coisa que foi feita na escritura das suas obras.

Mário Alves Coutinho: Mas a senhora não concordaria que nos *Cahiers*, e particularmente em Godard, existia toda uma atenção particular ao estilo literário, quando escreviam críticas e ensaios?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: É verdade. Uma atitude de escritor acontece nesta relação com a crítica cinematográfica. Mas se você pensa que a única razão pela qual Godard explorou esta relação, você pensará que seria para chegar ao estatuto de autor. Penso que isso é a verdade de toda uma geração. Isto é verdadeiro sobretudo com relação à geração dos anos trinta, que queria, pela sua relação com a literatura – penso num certo texto de Zola para Renoir – se transformar em autores, por sua vez. É admirável, nos créditos de *La bête humaine*, toda uma disposição gráfica e ideográfica que faz aparecer esta relação que faz da linguagem cinematográfica uma forma de escritura, e por isto quero dizer não somente uma forma de linguagem integrando a linguagem lingüística, mas penso também que esta integração lingüística – que é muito ativa em Godard – fica dissimulada, pois ao mesmo tempo existe o mito da pureza cinematográfica, que o *Cahiers* trabalhava e aqueles que saíram do *Cahiers*, também. Este foi, pouco a pouco, o ponto que Godard reconheceu, esse juramento de obediência da escritura à literatura, da escritura cinematográfica à literatura. Isto aparece muito claramente na sua relação com Mallarmé, com Blanchot, nos seus últimos vídeos que ele realizou sobre este assunto.

Mário Alves Coutinho: Como a senhora vê a relação que existiria entre Blanchot e Godard?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Isso é uma outra coisa, pois Godard descobriu Blanchot muito tarde. No começo, penso que ele o ignorava. Num determinado momento – não sei porque, como e nem em qual ocasião – houve uma leitura de Blanchot por Godard (que aparece em *Nouvelle Vague*, me parece, ele o cita explicitamente) – e que, em todo caso, começa a se desenvolver toda uma relação com Mallarmé, toda uma relação com a criação lingüística, que se torna fundamental para o cinema de Godard. Penso neste vídeo no qual ele encena a si mesmo, no qual ele cita um texto de Mallarmé e cita Blanchot, também.

Mário Alves Coutinho: A relação de Jean-Luc Godard, e da sua obra com a literatura, é da ordem da citação, da adaptação, da pilhagem, da ironia, da imitação, da paródia, ou todas estas coisas ao mesmo tempo?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Um pouco de tudo isto, penso, mas ao mesmo tempo algo de mais radical: a assimilação, a apropriação, quase – como formular? – uma devoração, da literatura pelo cinema, o que já acontecia bem no começo e que pouco a pouco ele descobriu – como dizer – realizando, creio. Ele abandonou esta ideologia da imagem pura, que não tem nenhum sentido, aliás, ele descobriu a montagem, e a partir daí ele foi obrigado a resvalar para uma espécie de interação entre as artes, entre linguagens.

Mário Alves Coutinho: Se dividíssemos a obra de Godard em fases, em qual fase a relação de Godard com a literatura foi mais intensa?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Eu hesitaria entre os anos sessenta e os anos oitenta. São dois momentos diferentes. Os anos sessenta são o momento onde ele reivindica especificamente o *Cahiers*. Ainda não existe a montagem, não existe relação à escritura, mas ele realiza seus filmes, ele começa a experimentar a escritura, sem enunciar, sem mesmo conceituá-la. E depois, nos anos oitenta, a partir do momento em que ele é levado a se reescrever, uma reescritura generalizada, estou pensando em *Nouvelle Vague*, neste gênero de reprise constantemente citacional, não das obras dos outros, mas dele próprio, neste momento ele vê a citação como uma paródia, como algo que empurra-o para uma certa experimentação lingüística e isto não é, aos meus olhos pelo menos, uma paródia. Acho que é, cada vez mais, uma relação de assimilação. O que é bastante paradoxal em relação à posição inicial de Godard, que era uma posição extremamente crítica, negativa, provocadora, em tudo o que poderia tocar a relação do cinema com a literatura. Ele esteve em Vincennes, num de meus cursos, e ele afirmava esta posição: cinema puro, imagem pura, nada mais, não aos universitários, nada de ensinamento teórico, nada de análise, somente a imagem. Muito agressivo e provocante nesta posição. Uma rejeição absoluta. Uma posição típica do maio de 68, e que não corresponde ao que ele experimentou em seguida. O que quero dizer é que da noção de reescritura, me parece, ele passou a esta discussão sobre a escritura, em particular

em algumas de suas obras que ele reescreveu sem parar. Ele aceitou cada vez mais a posição de autor, a posição de escritor.

Mário Alves Coutinho: A senhora acha que existe um filme de Godard no qual esta relação com a literatura foi mais determinante?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: *Nouvelle Vague*, provavelmente, *Éloge de l'amour*. Vem o momento em que ele volta para suas próprias obras, as situa numa tradição de escritura, através do reconhecimento das citações e então descobre uma forma toda heterogênea de cinema, que não tem nada a ver com o mito da imagem pura. Ele foi, pouco a pouco, em direção ao reconhecimento, de algo que Resnais já fazia, os resvalos, as citações, as interações entre diversas formas de linguagem. E ele aceitou isto para si mesmo, o que não era absolutamente sua posição inicial. Ele explorou, aos poucos, no interior mesmo de seus filmes, falando de si mesmo, citando a si mesmo. Mas sem querer afirmar a teoria. Praticando-a em suas realizações, nas suas interações, mas recusando, me parece, a teorização do cinema como literatura. Nunca vi o reconhecimento deste fato em Godard, mas a sua existência, sim.

Mário Alves Coutinho: A voz própria de Godard, que recita alguns textos, este tom muitas vezes elegíaco, tem alguma relação direta, ou indireta, com a literatura?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Como eu dizia antes, esta relação com a literatura aparece em dois momentos, na fase dos oitenta, mais fortemente. Mesmo se ela não é enunciada, conceituada, a coisa acontece mais forte, aparece então a heterogeneidade da linguagem. Ele aceita isso. Mas me parece que, no começo, ele está preso na tradição dos *Cahiers*, a literatura não tem nada a ver com uma teoria da imagem. Mas penso que, quanto mais ele fazia filmes, mais ele entrava, paradoxalmente, nas suas relações com a linguagem cinematográfica, a música e a literatura. Ele passa de Blanchot a Mallarmé, de Mallarmé a Blanchot, mas muito claramente ele avança dos dois lados, simultaneamente. Uma de suas experiências mais interessantes está em *Histoire(s) du Cinéma*, que é apaixonante. De um lado o trabalho que faz sobre a voz, mas sobretudo a justaposição e montagem de diferentes seqüências, de diferentes fragmentos de cena, que são colocados, desde o começo, sob o signo da escritura. Desde o começo ele se encena como escritor...

Mário Alves Coutinho:...teclando a máquina de escrever...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Sim, teclando a máquina de escrever: profundamente literário. Mas na imagem. É o que o caracteriza. É sempre na imagem que esta relação com a literatura acontece. Com Resnais, é na voz *off*. Enquanto que em Godard, não. Em Godard, é do lado da imagem que a literatura aparece. É bastante paradoxal, mas é do lado da imagem que passa a literatura. É quase a encenação do livro. Encontramos isto em *Pierrot le fou*, e *A bout de souffle*. Neste último filme existem planos muito sintomáticos a propósito desta relação com os jornais que Godard coloca em cena. Belmondo que trabalha a presença ou a ausência destes jornais na sua mão. Os textos que aparecem iluminados, em noticiários. Toda sorte de avanços de Godard na integração de formas literárias, qualquer coisa que permaneceria cinematográfico, filmando formas de experimentação literária, da realização, que o fazem encontrar imagens diferentes.

Mário Alves Coutinho: A senhora tem razão: a todo momento ele filma títulos de livro, títulos de revistas, a frase de um livro, cartazes, personagens que escrevem alguma coisa e ele os mostra escrevendo... Mesmo os personagens quase iletrados de *Les Carabiniers*, ele mostra o que eles escrevem...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Godard encena a escritura, em relação à literatura, em relação ao texto, de uma maneira que esconde o rosto. Existem planos muito sintomáticos desta postura em Godard, onde aparecem jornais que escondem o rosto. Isto não acontece por acaso, é uma espécie de afixação de textos contra o personagem, contra a narração, por um lado, mas também a presença da imagem. O que é colocado na imagem, é o texto. Isto é qualquer coisa de muito particular em Godard, muito específico, mesmo se ele declara o contrário, mesmo se ele diz que o que existe é a imagem. Como por acaso, é a imagem que mostra o texto.

Mário Alves Coutinho: David Herbert Lawrence escreveu certa vez *never trust the artist, trust the tale...*

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Não confie senão na narração, no conto, na obra, mas, sobretudo, não no artista...

Mário Alves Coutinho: O que o artista diz fora da obra, tem alguma importância, mas não é o mais importante...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: O enunciado diretamente fora da obra não é definitivamente o mais importante. Algumas vezes é um contra-senso.

Mário Alves Coutinho: Quando se fala de literatura em Godard, ele é mais sensível à poesia, à ficção, ao ensaio ou à filosofia?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Para mim, a distinção é muito difícil. Ele é sensível à ficção enquanto ela é portadora de teoria, acredito.

Mário Alves Coutinho: E quanto à relação dele com a poesia, na sua própria obra?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Difícil de responder, pois o que existe na obra dele, o que a gente pode aceitar, atualmente, são fragmentos de poesia, momentos poéticos. Uma coisa muito interessante na obra de Godard: ele encena, bruscamente, uma passagem poética, e é um personagem que se transforma em portador da palavra, portador da poesia e portador da música. Isto acontece quase sempre em segundo grau. Isto não é inocente. É uma espécie de inscrição, também, provavelmente, de sua relação com a literatura, que não é simples, pois ele joga um jogo duplo. Ele também joga um jogo duplo na maneira como ele divulga a literatura na sua relação com o cinema. É menos reivindicado diretamente do que em Resnais.

Mário Alves Coutinho: A senhora escreveu que *Godard termina por destruir a narração. Sua linguagem fica sempre em contato com poesia, pois o próprio da poesia é revelar em um instante o absoluto e lhe dar a posse imediata da totalidade.* É muito apropriado em relação à obra de Godard...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Existe um romantismo profundo na obra de Godard. Quer dizer, no sentido do romantismo alemão, que ele terminou por reconhecer, a meu ver. Mas esta relação com o romantismo alemão o leva à teoria de Iena, à escola de Iena, a teoria segundo a qual a linguagem, na sua diversidade, na multiplicidade, era portadora de idéias. E então podia constituir uma maneira de pensar, uma modo de enunciação do pensamento pelo simples fato de citar. E nesta citação, incorporar uma idéia da literatura. Então, segundo minha maneira de ver, ele transportou esta idéia da citação. Ela é muito importante na sua obra. Toda escritura está inscrita numa reescritura. E fora desta reescritura não existe escritura. Acho que podemos fundar esta hipótese a propósito de Godard – e de Resnais, também –,

segundo a qual qualquer que seja a linguagem utilizada, ela é impura, porque ela é heterogênea, mista. E é esta impureza que, paradoxalmente, a constitui como escritura, pois ela não é escritura. Paradoxal, mas acredito que podemos dizer isto.

Mário Alves Coutinho: Com a obra de Jean-Luc Godard nós temos ao mesmo tempo cinema e literatura?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Sim. O cinema é uma linguagem heterogênea. O cinema, talvez mais do que qualquer outra linguagem faz aparecer a heterogeneidade constitutiva de toda linguagem, pois o cinema é múltiplo, e desta maneira faz aparecer a impossibilidade do signo puro, o que Godard descobre de uma maneira concreta: que o signo puro é impossível. A relação da palavra com a coisa é sempre reduzida, desviada, pelo cinema. Não existe falsificação, mas destronamento. O cinema é bastante paradoxal, tem um poder revelador, mas ao mesmo tempo, no limite, uma ausência de especificidade. Quer dizer, o cinema revelaria alguma coisa sobre a escritura, mas o que ele revelaria é precisamente que não existe especificidade na escritura. Esta é uma teoria que não é enunciada por Godard, mas que podemos fazer aparecer na sua obra. Em Godard, esta forma literária – é necessário distinguir escritura de literatura – é recusada. Por outro lado, a ligação com a escritura é engajada, sistematicamente, sobretudo nas suas últimas obras. Penso em *JLG par JLG*, mas também nos outros vídeos, e em particular um deles no qual ele emprega Blanchot e é também sobre a escritura cinematográfica e a relação com a escritura segundo Blanchot, que é extremamente interessante. Isso aparece especialmente em *Éloge de l'amour* e em outro vídeo onde ele se encena a si mesmo...

Mário Alves Coutinho: Em *Pierrot le fou*, ele retira uma palavra de outra em várias ocasiões: *vie* de *Riviera*, *vie* de *envie*, e mesmo *SS* de *ESSO*...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Quer dizer, ele é bastante sensível à fragmentação do signo. E à capacidade que teria o cinema de tornar visível esta fragmentação. Esta possibilidade, que tem muita relação com a lingüística, muito ligada à teoria de Saussure, que o signo contém outro signo. A linguagem é feita desta capacidade do signo de integrar ou dissimular outro. Para os românticos alemães, o caráter heterogêneo da linguagem, nas suas formas, seus gêneros e seus materiais, fazem aparecer uma espécie de relação diferente com a existência, que é a relação romântica, ao mesmo tempo de exílio e de apropriação,

e que aparecia na escritura, na sua fragmentação. Como no seu desejo de totalização. O que é muito godardiano, não? Totalidade e literatura. Esta essencialização da linguagem em sua forma fragmentada e incompreensível aparece particularmente na última fala de Jean Seberg, “o que quer dizer *déqueulasse?*” Ali, é a questão do signo que é encenada. A maneira como Belmondo esconde o rosto com revistas em quadrinho e outros textos e a cada vez temos esta questão, de uma certa maneira, da existência literária que é proposta.

Mário Alves Coutinho: *A bout de souffle* termina com uma questão sobre o significado de uma palavra...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: De uma palavra que se transforma num signo... A palavra é freqüentável, pode ser decomposta, podemos fazê-la jogar em diferentes signos, numa palavra, que ela não tem sentido. Que o sentido seja fixado, também. Godard coloca em cena, sem necessariamente enunciá-lo, tudo que o cinema coloca como questão, à questão do signo. Quer dizer, ele não parte da literatura, ele parte do signo. E é desta maneira que encontra a música e a literatura. Segundo minha maneira de ver, a questão da literatura não é frontal na sua obra, absolutamente, ela se torna frontal.

Mário Alves Coutinho: Mas, ao mesmo tempo, vários são os personagens de Godard que dizem estar escrevendo um romance, têm idéias para escrever um, ou dão idéias para o outro escrever: Ferdinand, Marianne, Patricia. Ferdinand escreve uma espécie de diário, durante o filme todo. Vários personagens escrevem cartas, e Godard mostra-os escrevendo. Muitos jornalistas aparecem nos seus filmes. Existe uma importância muito grande do texto, da literatura, da escritura...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Uma circulação de textos. Uma colocação em circulação da literatura, do texto, da escritura, mas do meu ponto de vista, tudo isto indica uma reflexão sobre a linguagem e sobre o sentido. É exatamente a relação signo/sentido que o interessa, também: na decomposição dos signos, a capacidade, fragmentando o signo, de fazer aparecer outros signos, as significações dissimuladas, que vem trabalhar a relação do signo com o sentido. Ele está próximo de uma certa reflexão lingüística do início do século. Mas de uma maneira que não é propriamente enunciada. Que é reencontrada, por acaso, por leitura, por apropriação progressiva. Para voltar a Blanchot, é neste

contexto do signo, da relação signo/sentido, que seu nome é pronunciado. Em particular, neste vídeo do qual já falei, me esqueci do nome, não é *JLG par JLG*, acredito que é um outro.

Mário Alves Coutinho: Lendo o que a senhora escreveu sobre Godard, deparei com uma frase que me fez pensar muito. É quando a senhora diz que *o cinema é a arte do movimento*. Ao contrário do que qualquer um outro diria, a senhora não escreveu que o cinema é a arte da imagem em movimento... Gostaria de saber, exatamente, qual a idéia que a senhora tinha, quando escreveu isto.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Um pouco no sentido que eu descrevi anteriormente. Quer dizer, no fundo, estou louvando o cinema, dando um crédito ao cinema, e não fazendo sua crítica, quando faço esta constatação. O cinema teria a capacidade, simplesmente pelo material que ele utiliza, de encenar o signo e de colocar no jogo mesmo dos signos a questão do sentido. Sem enunciá-lo teoricamente, simplesmente fazendo-o funcionar. Nas seqüências do diário, em *Pierrot le fou*, por exemplo, tratar-se-ia de ver a capacidade que teria o texto de esconder a figura, ou a figura de esconder o texto. E é este jogo de esconde-esconde que interessa particularmente a Godard. Enfim, a hipótese é que o cinema coloca em cena, sem enunciar, a questão do signo, e a questão da relação do signo consigo mesmo, e a relação do signo à significação. Sem que isto seja enunciado de qualquer maneira, mas colocado em jogo, colocado no circuito. É aí que o cinema de Godard diz coisas interessantes sobre a relação do cinema com a literatura.

Mário Alves Coutinho: A senhora escreveu sobre Godard: *é na impotência aceita, na impossibilidade reconhecida de compreender e de dizer que Godard diz e faz compreender melhor e mais diretamente*. Esta é uma colocação magnífica, e perfeita, se pensamos na obra de Godard.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Quer dizer, é no silêncio, no silêncio visual, um silêncio de múltiplas entradas. Tenho uma relação bastante ambígua com Godard. Quer dizer, não aceito muito facilmente seus enunciados diretos, mas em compensação, quando ele se cala através das imagens – quando o silêncio das suas imagens abre a questão do signo – isto passa a ser extremamente interessante. Em Resnais isto é inevitável, pois a linguagem desde o começo é o texto literário, ele não pode não colocar a questão da relação entre cinema e literatura. Enquanto que, em Godard, esta não é uma

necessidade aparente, é uma necessidade que se revela pouco a pouco, do interior, pois o cinema o obriga a colocar a questão do signo.

Mário Alves Coutinho: A senhora escreveu, também, que *a aventura nasce da escritura tanto quanto das ações*. Perfeito: existe uma aventura da escritura nos seus filmes...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Nos seus filmes, como em outros filmes. Quer dizer, isto é o que o cinema moderno coloca, mais que o cinema clássico. Diferentemente do que fazia o cinema dos anos trinta, que alardeava sua relação com o texto. Mas com formas codificadas que eram outras, diferentes das que vemos aparecer atualmente, onde a relação com o texto é mais uma relação com a questão do gênero, a questão da reescritura como adaptação. Eu diria que o que parece atualmente é que não existe escritura absoluta, toda escritura é captada num trabalho de reescritura e que por isso o trabalho de adaptação é um bom lugar, talvez, para trabalhar esta questão da relação cinema/escritura/reescritura. Eu diria mesmo que é talvez pela reescritura que chegamos à questão da escritura, não temos nunca a escritura em si mesmo. Esta é talvez uma idéia romântica, no sentido do romantismo alemão, quer dizer, uma interrogação crítica sobre a linguagem, sobre a possibilidade de dizer. Possibilidade de enunciar diretamente. Que é, creio, o movimento por excelência do romantismo alemão. Existe uma profunda impregnação pela literatura teórica, em Godard. Num momento dado Godard leu, e o que ele leu o fez ir noutra direção, quer seja o romantismo alemão, a escola de Iena, Blanchot, ou outros autores que ele cita em *Nouvelle Vague*...

Mário Alves Coutinho: Godard disse recentemente que nos últimos tempos ele não escreveu nada, tudo nos seus filmes são citações...

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: É exatamente a propósito de *Nouvelle Vague* que ele diz isto, que não existe senão citação, pois não existe linguagem pura, não existe signo puro, não existe linguagem que não tenha sido trabalhada. Então, o fato de escrever é uma reescritura. Estamos presos neste paradoxo.

Mário Alves Coutinho: A senhora escreveu, também, que *sua contribuição essencial ao cinema acontece no fato de sua rejeição de todos os códigos, quer eles sejam narrativos, ou dramáticos*.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Eu diria isto, agora, com mais nuances: rejeição dos códigos, mas realizada de uma maneira codificada, quer dizer, através da encenação do código. Contrariamente aos seus

enunciados conceituais diretos, que dão, no fundo, uma espécie de pureza absoluta ao cinema, ele não cessa de explorar, de expor também essa impureza constitutiva, é verdadeiramente Godard que mostra melhor o caráter heterogêneo da linguagem, mas sem enunciá-lo, apenas encenando-o. E isto é admirável, desde o primeiro filme, desde *A bout de souffle*. A linguagem é sempre preenchida por outros signos, cada signo pode dissimular um outro. (Tradução de **Mário Alves Coutinho**)

Anexo 3

Philippe Dubois

Entrevista realizada em Paris, 05/01/2006

Mário Alves Coutinho: Numa das primeiras seqüências de *A bout de souffle*, Patricia Franchini pergunta a Michel Poiccard o que são os “champs” (les Champs Elisées). Ao final, a célebre pergunta, o que quer dizer “dégueulasse”. Durante o filme, ela pergunta o significado de várias outras palavras. Em *Alphaville*, várias palavras são proibidas; Natascha von Braun ama algumas dessas palavras. Posso pensar, a partir desses e outros exemplos, que um dos principais interesses de Jean-Luc Godard, na sua obra, é questionar, interrogar a linguagem?

Philippe Dubois: Sim, penso que podemos dizer isto. Penso que existem vários níveis na sua questão. Primeiramente, de maneira simples e temática, é evidente que os filmes de Godard, todos, em particular no período dos anos sessenta, fizeram da linguagem, explicitamente, um tema de filme. Quer dizer, vemos os filmes falarem da linguagem, fazerem da linguagem um objeto que comentamos, que discutimos, com o qual brincamos, existe uma maneira de objetivar a linguagem, nos roteiros de filmes. E então, interroga-se sobre certas palavras, coloca-se questões sobre certas frases, reflete-se a partir de diferentes jogos de palavras. Numa palavra, existe uma encenação explícita da linguagem verbal. Esta encenação da linguagem verbal toma, ela própria, diferentes formas. Esta interrogação pode vir num diálogo, sobre os efeitos da linguagem – por exemplo, o celebre diálogo entre o filósofo da linguagem Brice Parrain, em *Vivre sa vie*: ele pergunta o que é comunicar, falar, conversar, trocar. Existem momentos onde se brinca com as palavras, o jogo de palavras é fundamental, ele é uma verdadeira maneira de pensar em Godard, ele consiste em tomar um significante do qual se diz que existe dois ou mais significados, escorrega-se de um nível de sentido ao outro, faz-se jogos de palavras pesados, ou de sentido, faz-se muitas vezes jogos de palavras puramente pelo prazer do jogo, que são um pouco gratuitos, que são lúdicos, mais que

filosóficos, todos os tipos de estratégia, às vezes esses jogos de palavras são gráficos, quer dizer, funciona visualmente com os signos, com as palavras, a célebre cena de briga amorosa no fim de *Une femme est une femme*, quando eles decidem não se falarem mais, vão procurar capas de livros e escondendo certas letras nas capas dos livros eles se insultam sem falar nada. *Et va*, pronome feminino, *te faire foutre*. Jogos de palavras com signos visuais da escritura. Então, tem isto, esta tematização do objeto escritura, mais propriamente, o objeto linguagem. Além do mais, tem um outro nível, a linguagem não é somente a linguagem das palavras, feita com signos falados ou escritos, tem todos tipo de outras linguagens, em particular a linguagem visual, a linguagem musical, toda espécie de outros aspectos da linguagem que são, eles também, tratados sistematicamente pelos filmes de Godard, mas eu diria que isto é algo que se torna central nos seus filmes do segundo período, sobretudo os dos anos oitenta. Aí a interrogação sobre a linguagem consiste em opor, por vezes violentamente, de maneira conflituosa, a linguagem verbal e a linguagem visual, ou a linguagem das imagens. Godard vai dizer, muito claramente, nos seus filmes do início dos anos oitenta, *Passion*, *Sauve qui peut (la vie)*, *Prénom Carmen*, *Je vous salue Marie*, ele toma, muito claramente, uma posição, que consiste em dizer que a linguagem escrita ou verbal, as palavras, são coisas que devemos recusar, que não podem estar na base de um roteiro de filme, um filme são principalmente imagens, formas visuais e é esta linguagem, linguagem da imagem, não a linguagem na imagem, que o interessa. Ele vai até a oposições filosóficas fortes, a idéia de que a linguagem verbal, a palavra, a escritura, é horizontal, diz ele, então é a morte, enquanto a imagem é vertical é a vida, então, é o desejo. Ele opõe a lei, do escrito, ao desejo, da imagem. Todo tipo de coisas, como estas, é desenvolvido mais nos filmes dos anos oitenta que nos dos anos sessenta. Dois exemplos, dois níveis diferentes de levar em conta a questão da linguagem.

Mário Alves Coutinho: Sua voz: ela aparece num curta, substitui o ator que interpreta o “jeune homme” em *Vivre sa vie*, lendo Poe; em todo o *Deux ou trois choses que je sais d’elle*, e depois nos anos oitenta. Ao mesmo tempo, a literatura foi oral, talvez até o século dezenove: uma pessoa lia para toda a família. Quanto aos gregos, alguns teóricos dizem que a grande literatura trágica não foi escrita... Talvez Jean-Luc Godard faça literatura, sem escrevê-la, nestes filmes onde sua voz é determinante...

Phillipe Dubois: Você está pensando, *grosso modo*, construir uma ligação entre a literatura oral, a literatura escrita e impressa, clássica, e talvez a literatura filmada ou a literatura cinematográfica, que Godard pratica. Penso que por trás disso existe, apesar de tudo, a idéia da matéria da literatura, quer dizer, a literatura tem necessidade, para existir, não somente da linguagem. A linguagem é algo coisa de abstrato, ela tem necessidade de uma materialidade física, a palavra, e você faz alusão à voz, a voz tão característica de Godard, que exagera certas características, quando ele toma o sotaque suíço, esta maneira de falar muito cantada. Ele usa isso abundantemente, ele joga bastante com sua voz, com o som de sua voz, com seus acentos, entonações, o que se chama o som da voz, quer dizer, a materialidade do suporte físico, sonoro, de uma voz. Mas, isso é igual: o escrito. É através de uma voz que a gente chega à literatura escrita e impressa, a materialidade do livro é algo de muito importante e Godard gosta muito de manipular o livro, o caráter gráfico, o caráter visual, a paginação. São coisas importantes nos anos setenta, no seu período militante, da época Dziga Vertov e do cinema maoísta. Ele vai constantemente escrever sobre a tela, ele vai ter esta famosa metáfora, a tela é o quadro negro. É sobre isto que se escreve. Lá também existe esta espécie de característica física e material, a tela se torna um quadro negro sobre o qual, como um professor, escrevem-se palavras. E o espectador vê essas palavras escreverem-se sobre a tela, na sala de cinema, como alguém que escreve no quadro numa sala de curso. Então, essa materialidade física, ela existe, e no filme, o próprio filme é um suporte, que tem uma realidade física enquanto filme, são imagens projetadas numa tela ela é luminosa, tem movimento mesmo isso, em Godard é importante, quando se diz que ele faz literatura filmada, não se leva em conta a realidade material do que é o cinema, uma imagem, projetada em grande formato, sobre uma tela, com luz e movimento.

Mário Alves Coutinho: O senhor tem razão. A todo o momento ele mostra a materialidade da escrita de vários personagens nos seus filmes: Nana, em *Vivre sa vie*, *Les carabiniers*...

Philippe Dubois: Ele mostra pessoas que escrevem e pessoas que lêem. Nos seus filmes, sobretudo dos anos sessenta, não há dez minutos de filme sem que alguém leia um jornal, um livro, inscrições no muro, ou sem que exista alguém que escreve num caderno, uma carta, mesmo numa máquina de escrever, há sempre pessoas que estão ocupadas em ler e escrever. A escritura, mais que a literatura, me parece de fato

essencial nesse momento. É o ato de ler e o ato de escrever que o interessam mais. . . Tanto, que há uma dimensão de inscrição pessoal. É uma das maneiras, acredito, que ele usa para dizer “eu”, nos anos sessenta, o que vai ser diferente nos anos oitenta, quando sua voz substitui a de um ator, em certas passagens. Inclusive na leitura do *Retrato Oval*, ele coloca sua voz, no lugar da do ator. Ou quando ele coloca sua mão para fazer sua escritura, pois reconhece-se o grafismo da escrita de Godard de tanto ver isto em todos os seus filmes. Sabe-se muito bem que quando vemos, em *La chinoise*, certas inscrições, é a mão de Godard. Reconhecemos sua maneira de escrever cartas. *Pierrot le fou* é o sinal de Godard e ainda a encontraremos depois, nos anos oitenta. O que é sempre uma maneira de dizer “eu” no ato de escrever, em Godard. A escritura, ou a palavra, dizem “eu”, pois existe essa dimensão física, material, do suporte da linguagem.

Mário Alves Coutinho: A Nouvelle Vague, como um todo, teve uma relação especial com a literatura, ou isso foi algo que aconteceu somente com alguns diretores, Godard, Truffaut, Rivette, Resnais...

Philippe Dubois: A maior parte dos cineastas da Nouvelle Vague teve uma relação importante com a literatura. Eles adaptaram romances, num certo número de casos, fizeram, muitas vezes, citações e referências, e não somente Godard; de Truffaut a Rivette, de Rohmer a Chabrol, existem referências ao cinema. Chabrol fez uma adaptação de *Madame Bovary*, um filme como exemplo forte de relação com a literatura, mas, ao mesmo tempo, são muitas vezes coisas que participam, na minha opinião, de uma certa aparência exterior dos filmes, mas não estou seguro de que isso seja essencial ao filme. Penso que os filmes da Nouvelle Vague serviram-se bastante e alardearam sua relação com a literatura, mas não estou certo de que isto tenha sido o centro do cinema da Nouvelle Vague. Acho que o cinema da Nouvelle Vague é mais centrado sobre problemas como liberdade de pensamento, liberdade de ação, movimento, relação direta e imediata com a vida, mais do que sobre a referência literária. A referência à literatura não é uma característica fundamental do cinema da Nouvelle Vague. É um pouco externo, enquanto que o cinema clássico, da tradição, contra o qual a Nouvelle Vague foi feita, era muito mais reivindicativo sobre a nobreza literária como base para o cinema. O cinema de Marcel Carné, o cinema de toda uma tradição francesa, foi construído com uma relação forte com a literatura. A Nouvelle Vague tem uma relação mais

livre com a literatura e isto, nela, é trabalhado como uma piscadela de olho, como um jogo, como motivo, não como reverência. Não se trata de uma arte nobre, através da qual o cinema se situaria. Ao contrário, ela reivindica a nobreza da arte cinematográfica, por oposição à suposta nobreza da literatura.

Mário Alves Coutinho: Godard, então, é um caso diferente na Nouvelle Vague.

Philippe Dubois: Todos casos são diferentes na Nouvelle Vague.

Mário Alves Coutinho: Nem mesmo Resnais é comparável a ele?

Philippe Dubois: Não. Acredito que isto é muito importante para compreender a Nouvelle Vague. A Nouvelle Vague foi um grupo de pessoas dentro do qual não existe nenhuma unidade formal. Seus filmes são totalmente diferentes uns dos outros. Não existe unidade estética. Não se trata de uma escola estética. É muito mais na ação de fazer filmes que existem aproximações, que nos temas ou formas de encenação. Resnais é uma coisa, Godard é outra, Rivette é diferente dos dois, Chabrol e Rohmer também, não existe nenhuma unidade...

Mário Alves Coutinho: O fato de Godard ter sido crítico de cinema influenciou sua obra cinematográfica? De que maneira?

Philippe Dubois: De diferentes maneiras, isto depende da época. Em geral, a obra crítica de Godard vem antes dos filmes, antes dele fazer seu primeiro filme, na época dos seus curtas-metragens, os anos cinquenta, e isto ela tem em comum com outros cineastas da Nouvelle Vague. Ele passou ao cinema, e disse nas entrevistas da época que não existe o que ele chama de uma solução de continuidade entre os dois, quer dizer, ele escrevia sua crítica dos filmes dos outros como ele faz seus filmes, e que ele fez filmes como ele escrevia crítica de cinema, sobre a obra dos outros. Quer dizer, para ele existe certamente uma mudança de suporte, uma mudança de atividade, uma mudança de planos, mas existe também um tipo de continuidade entre os dois, e eu penso que o conceito que encarna esta continuidade é a noção de escritura. Godard escreve. Ele escreve crítica de cinema, quer dizer, pensamento a propósito de filmes sob a forma de textos. E ele escreve o filme, não no sentido do roteiro, mas ele escreve um filme no sentido de que ele exprime um pensamento sob a forma de filme que nos diz suas idéias sobre o mundo. Deste ponto de

vista, suas críticas de filmes e seus próprios filmes respondem à mesma necessidade, é esta idéia de escritura que é essencial.

Mário Alves Coutinho: Pode-se dizer que a crítica que Godard fazia no *Cahiers du Cinéma* tinha um cuidado especial com o estilo, uma tentativa de cuidar literariamente do seu texto?

Phillipe Dubois: Você coloca a questão do estilo literário do Godard crítico. Enquanto crítico, teria ele um estilo? Haveria um efeito de escritura, no sentido literário da palavra? Difícil de dizer, no sentido em que havia, certamente, uma forma de pensamento que encontrava maneiras de escrever bem identificadas. Encontra-se, já nesta época, críticas de Godard com figuras da retórica que vão segui-lo continuamente, mesmo quando ele escreve certos diálogos de filmes, ele retomará isto. Por exemplo, a utilização do quiasma, esta maneira de cruzar duas palavras, uma expressão onde existe a utilização da palavra nos dois sentidos, o que conta não é exprimir suas impressões, mas imprimir suas impressões. Isso já existe nas suas críticas dos anos cinqüenta. E depois, reencontramos isso na maior parte dos seus filmes. Diferente do estilo, eu diria que são procedimentos retóricos da escritura, existem figuras de retórica que atravessam sua maneira de escrever e que reencontramos nos seus filmes, depois. Mas estilo, no sentido proustiano do termo, uma maneira reconhecível de escrever não acho que exista um estilo Godard. Em vez disto, existem efeitos de escritura, isto ao nível formal. Ao nível temático, é interessante ver que Godard se interessa por todo tipo de coisas, de uma maneira heterogênea, nos filmes dos outros. Quando ele é crítico, ele descreve tanto coisas que são relativas ao enquadramento, à paisagem, o trabalho do ator, problemas da construção da narrativa. Ele se interessa em tudo, mas sabe-se muito bem que o que o interessa, na crítica de filmes, é sempre qualquer coisa que no fundo interessa um diretor. Ele é um crítico que pensa sua escritura do ponto de vista do diretor. E é aí que existe uma solução de continuidade entre o Godard crítico e o Godard cineasta.

Mário Alves Coutinho: Existe admiração, ódio, ou amor na relação de Jean-Luc Godard com a literatura?

Phillipe Dubois: Existem as duas coisas, absolutamente. Penso que existe uma relação muito ambivalente de Godard com a literatura, feita, antes de qualquer coisa, de fascinação: ele disse e enunciou claramente, e explicitou mais de uma vez que ele queria ser Dostoievski, ser alguém que escrevesse livros

que ficassem na história da literatura, mas que ele não tinha sido feito para escrever livros, mas para fazer filmes, “então eu escrevo meus romances no cinema”. Necessariamente, esta relação de fascinação, de amor, pelo que a literatura representa, e certos autores, é isto. Ao mesmo tempo, o que é fascinante nele é essa ambivalência, esse lado duas caras, esta relação de fascinação é também uma relação de desconfiança, e mesmo de denúncia da escritura e da literatura. Ele desconfia, até um certo ponto ele a rejeita, dizendo que a literatura representa uma certa negação da imagem, e enquanto imagem ele desconfia do caráter congelado da literatura. É, sobretudo, nos anos oitenta que ele disse isto, que a escritura é a morte, e a imagem é a vida. Uma é deitada, a outra fica de pé. Uma é múltipla, a outra é única. Enfim, ele opôs as duas de todas as maneiras, o sistema de representação através das palavras e o sistema de representação através das imagens, dizendo que ele trabalha a imagem. Ao mesmo tempo ele critica e é fascinado, ele passa constantemente de uma à outra, em todas as maneiras de situação, ele é sem dúvida um dos cineastas que mais variou suas relações com a literatura e a escritura segundo as épocas e, mesmo, isto não é uma questão de época, pois num mesmo filme pode existir as duas posições. Se pensarmos num filme como *Soigne ta droite*, Dostoievski está lá todo o tempo, Godard está sempre com um exemplar de *O idiota*, ele é o próprio idiota, todas as citações ao longo do filme, o diálogo não é outra coisa senão citações tiradas do texto literário. Mas, ao mesmo tempo, explicitamente, desde o início do filme, trata-se de dizer “isto é um filme e a literatura é coisa do século passado, o século dezenove”. Penso que em Godard existe também esta idéia, histórica, de que a literatura é a arte do século dezenove, e que o cinema é a arte do século vinte. É muito importante para ele essa consciência histórica, a oposição entre a literatura e o cinema.

Mário Alves Coutinho: Não existe, também, oposição entre a extensão dos romances, da literatura, mesmo de Dostoievski, e o caráter aforístico, ligeiro, rápido dos filmes e da obra de Jean-Luc Godard?

Philippe Dubois: Existe em Godard uma relação muito coerente com o tempo e a duração. Tanto na sua relação com a literatura quanto na sua relação ao cinema. Ele é um cineasta para quem a construção, na duração, não pressupõe a continuidade e a homogeneidade. E então, a partir desse ponto, o que o interessa é o fragmento. E ele tem uma relação com a literatura que é totalmente fragmentaria. Não o incomoda

absolutamente nada tirar pedaços do todo sem nenhuma continuidade entre eles, em toda sorte de textos diferentes. O interesse, para ele, é a montagem. A montagem de fragmentos e absolutamente não a continuidade cronológica ou narrativa num romance. Seus filmes dizem isto de uma mesma maneira que sua relação com a literatura. Quando Godard prepara seus filmes, é nos livros que ele vai tirar muitas passagens que retomará mais tarde. Não penso que ele fica numa relação de completude, quer dizer, ele não lê integralmente o livro para saber se ele vai usar tal passagem ou uma outra, no livro. A questão do fragmento, da descontinuidade e a questão da heterogeneidade, da construção do fragmento heterogêneo é absolutamente essencial para compreender toda sua obra. E seus filmes e sua relação com a literatura.

Mário Alves Coutinho: Se considerarmos a obra de Jean-Luc Godard como dividida em fases, em qual delas sua relação com a literatura foi mais acentuada?

Philippe Dubois: Antes de tudo, não sou favorável à decupagem do itinerário de Godard em períodos, penso que isto é bastante escolar, é um reflexo de categorização que é bom para quem ensina, o período Nouvelle Vague, o período político, o período lírico, o período metafísico, o período melancólico, hoje os anos vídeo, os anos Mao, esta maneira de decupar me parece artificial e não convém verdadeiramente a uma compreensão profunda do universo e da progressão de Godard. Não pretendo negar as diferenças entre diferentes momentos, mas não acredito que se trate de períodos. Não penso em termos de periodização. Por outro lado, como eu dizia lá atrás, eu penso que a relação com a literatura no decorrer do tempo é tanto feita de continuidade que de diferença. Existe tanto identidade quanto diferença nos diversos momentos. Certo, pode-se dizer que em todo o período dos anos sessenta a literatura é objeto de referência. Como eu disse antes, os personagens lêem, vão às livrarias, escrevem, pega-se livros, citações são feitas, sempre uma maneira de cultivar a relação com a literatura, no sentido temático explícito. Está nos filmes, são os próprios personagens, que lêem livros, que fazem referências. Depois, nos anos oitenta, o que se costuma chamar o outro grande momento do cinema de Godard, a literatura é muito mais presente nos filmes, não são somente os personagens que fazem citações, é o próprio filme que não é outra coisa senão uma gigantesca citação onde praticamente tudo o que ouvimos na trilha sonora em termos de diálogo é emprestado de escritos diversos, e que não são sempre identificados, não são enunciados, não

estamos mais em algo que é reverência, estamos numa verdadeira reapropriação, por Godard, de alguns textos. Não são mais os atores que são convocados a lerem uma passagem, de tal ou qual autor, é verdadeiramente o próprio filme que se tornou literário, sem necessidade de citar suas fontes, sem necessidade de dizer que ele está prestes a citar pela presença de um livro, ou outra coisa, trata-se de algo completamente incorporado, mesmo o tema do filme se tornou literário, desta maneira, mesmo continuando um filme. Não se trata da literatura citada, não se trata da citação nos anos oitenta. E não se trata mais da reverência, trata-se da incorporação e isto está ligado também a um pensamento geral de Godard, que é “por que é necessário ainda filmar as coisas, por que ainda é necessário inventar coisas para dizer quando tudo já foi dito e filmado, é necessário somente receber o que está aí e organizar este material, fazer as coisas de maneira que este material reflita a si mesmo, no sentido em que ele se refletiria num espelho, onde ele se pensaria, em termos de reflexão intelectual, através do cinema”. O cinema tornou-se uma caixa de ressonância para Godard, algo que faz vibrar os ecos do mundo, que vem de todos lugares, e a literatura, nesse sentido, faz parte dos materiais que estão nessa caixa de ressonância que se transformou o cinema para Godard dos anos oitenta.

Mário Alves Coutinho: Godard usa a literatura de outras maneiras também: filmando a palavra *vie* e depois *riviera*, filmando frases de posters, ou destacando e filmando frases de um livro. Não são personagens, mas é o filme mesmo que agencia...

Philippe Dubois: Aí se trata do jogo visual com o escrito, com a palavra, ele a deforma, ele a fragmenta, a desvia, é a transposição visual de um procedimento clássico do jogo de palavras, em *riviera* existe *vie*, em *reve* existe *Eve*, em *danger* existe *ange*...

Mário Alves Coutinho: Em *envie* existe *vié*...

Philippe Dubois: Exato. Esta maneira clássica é ligada à fragmentação. Não se retém senão fragmentos nos conjuntos; ao desvio, desvia-se o sentido das coisas. Na publicidade e no jogo gráfico, é essencialmente a dimensão visual que permite isto, como fenômeno. Claro, aí temos gestos do cineasta. Não são os personagens que intervêm, mas de toda maneira os personagens ou os atores não são outra coisa senão marionetes do cineasta. Godard não é alguém que deixa o ator inventar, a partir dele próprio,

alguma coisa. Godard é um encenador extremamente diretivo no seu trabalho com o ator. Esta é uma coisa evidente. Quando os atores escrevem ou lêem, estes são gestos que eles fazem em nome do diretor, em nome do cineasta. Como quando um deles diz que em *danger* existe *ange*, isto vem sempre do diretor, e penso que sempre o trabalho sobre a fragmentação, o trabalho sobre a montagem heterogênea, o trabalho sobre a citação, o trabalho sobre o jogo gráfico das palavras são sempre signos do autor. Existe, sistematicamente, em todos estes gestos, uma assinatura, é sempre alguém que diz eu, é um eu que Godard tenta sempre diluir na matéria do mundo. O que quero dizer com isto é que eu penso que Godard é, ao mesmo tempo, uma consciência, um sujeito, no sentido fenomenológico do termo. Mas, ao mesmo tempo, essa consciência, esse sujeito, entre as palavras e ele, entre as coisas e o pensamento, os outros filmes, o mundo e ele próprio e o que ele é, não existe diferença fundamental, para ele. O sujeito em Godard é uma câmera de ecos, como o cinema é uma câmera de ecos, o próprio mundo é uma câmera de ecos.

Mário Alves Coutinho: Existe uma contradição entre o que você dizia há pouco, que ele é muito diretivo e o fato de que ele sempre foi tido como um cineasta que sempre permitiu a improvisação a seus atores?

Philippe Dubois: Diretivo e improvisação não são absolutamente opostos. A improvisação quer dizer que somos abertos ao que acontece no momento em que as coisas acontecem e que o programa que se pode fazer de uma cena não está fechado, não está definitivamente bloqueado antes mesmo que os acasos de filmagem interfiram. Isso não impede de ser diretivo, mas simplesmente as idéias, é Godard que as tem, é Godard que as constrói, que as elabora, na filmagem, sempre capaz de olhar o que se passa no comportamento ou atuação dos atores, na sua maneira de fazer um gesto, mas é ele que vai fazer a escolha, é ele que vai literalmente dirigir as coisas, à medida que elas aparecem, à medida que ele as vê. Existe, ao mesmo tempo, alguém que espera, mas ele espera o que ele quer. Nesse sentido, há um tipo de extraordinária consciência do sentido das coisas nesse cineasta, que não é tão freqüente nos outros cineastas da Nouvelle Vague e que trabalharam menos esse rigor na consciência do sentido das coisas. Isso não exclui a abertura aos acasos da filmagem e mesmo da montagem. É necessário distinguir o que está fixado antes da diretividade, isso não é absolutamente a mesma coisa. Godard é diretivo, mas ele não

fixa as coisas antes. Não existem regras. É em *Passion* que há uma conversa entre Godard e o fotógrafo, Raoul Coutard, que filma os quadros vivos, e Godard lhe diz “não é verdade que não existem regras no cinema, senhor Coutard?”, e Coutard responde, “não, não existem regras no cinema”. O que não impede de ser diretivo.

Mário Alves Coutinho: Em qual filme, em particular, a relação com a literatura é mais evidente?

Philippe Dubois: Há vários filmes nos quais esta relação é muito forte. Eu tenho a tendência de dizer *Pierrot le fou*. Certamente um filme no qual essa relação é muito grande, mas isto passa muito pela utilização do diário de Robinson e por numerosas inscrições políticas que ele coloca no seu filme. Eu diria *Pierrot le fou*, talvez, mas existem inúmeros exemplos em *A bout de souffle*, *Une femme est une femme* também. Num outro terreno, *La chinoise* é um filme totalmente escritural, quer dizer, onde a escritura está presente sob a forma de *slogans* políticos, o pequeno livro vermelho do Presidente Mao, todos os muros estão cobertos de inscrições. Em *Les carabiniers*, com seu jogo de postais, vemos constantemente a escritura, existe a comunicação através de cartas. São bastante numerosos, os filmes com forte presença literária. Quanto ao período mais contemporâneo, a partir de *Soigne ta droite* os filmes são totalmente literários, também, pois quase não há palavra que não seja a palavra de um escritor, retomada por Godard. Eles também são marcados, mas diferentemente, como expliquei anteriormente. Aí estamos na incorporação. Não se sabe mais a diferença entre a parte da literatura trazida ao filme e o próprio filme. Isto está completamente amalgamado uma fusão se instalou. Neste sentido esses filmes são também muito literários. Mesmo sem citações alardeadas, eles são literários no tratamento, no diálogo e em toda a trilha sonora.

Mário Alves Coutinho: A relação de Jean-Luc Godard e sua obra com a literatura é da ordem da citação, adaptação, pilhagem, ironia, imitação, paródia, ou todas essas coisas ao mesmo tempo?

Philippe Dubois: Eu diria uma outra palavra, diferente das que você citou, que é *bricolage*, no sentido nobre da palavra, de Lévi-Strauss, evidentemente. Em *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss define a categoria da *bricolage*, que é um tipo de intermediário... o *bricoleur* é um tipo de intermediário entre o engenheiro e o artista, o engenheiro trabalha com um fim científico, o artista trabalha com um objetivo de criação pura,

o *bricoleur* não trabalha nem em um nem em outro, mas nos dois ao mesmo tempo. Ele toma tudo o que ele acha. Para o *bricoleur* tudo é bom, as coisas estão à disposição, nós as tomamos, as adaptamos e avançamos passo a passo em função dos meios que temos. O objetivo não é fixado uma vez por todas, ele se fixa à medida que se avança, em função dos materiais que encontramos. Para mim, a relação de Godard com a literatura não é a do artista, com toda nobreza que isto pressuporia na relação com a literatura, não é também científica, no sentido do engenheiro, trata-se da *bricolage*. Quer dizer, tudo o que encontramos no caminho é bom: nós pegamos, acumulamos e montamos, organizamos alguma coisa com isto. Godard é o *bricoleur* da literatura. Não podemos esquecer que, quando Lévi-Strauss fala da *bricolage*, ele o faz para definir o pensamento mítico. Acho que a idéia da relação de Godard com a literatura passa pela idéia da construção de um mito, ou de mitos, no plural. É uma relação mítica – no sentido *lévi-straussiano* – ao objeto literário. Isto me parece mais essencial que a citação, a paródia ou todos os elementos que você evocou. Não é a paródia, não é simplesmente a citação, não é a homenagem, essas coisas, são muito mais diversificadas, e acho que a palavra *bricolage* é aquela que vem melhor ao espírito...

Mário Alves Coutinho: O senhor tem razão, pois não se trata da literatura nobre, mas de todas as coisas escritas, jornalismo, cartas, propaganda, tudo...

Philippe Dubois: Tudo é bom. Tudo é bom, e então a coisa é utilizada. É esta a definição do *bricoleur*.

Mário Alves Coutinho: Jean-Luc Godard é mais sensível – quando falamos de literatura e quando falamos do cinema que ele faz – à poesia, à ficção, ao ensaio, ou à filosofia, ou, talvez, em cada filme, uma destas coisas?

Philippe Dubois: A diferença não é evidente, quero dizer que o ensaio contém um pouco de tudo. No ensaio está a filosofia, no ensaio existe um pouco de poesia. Podemos narrar coisas, enfim, um ensaio me parece uma categoria muito diversificada e aberta para englobar as outras, enquanto que é verdade que poesia, romance, filosofia são coisas mais separadas. Aparentemente, elas têm mais identidade. O ensaio tem menos identidade, e isto me parece, no que você propôs, a forma mais próxima do que Godard pode fazer com a literatura e, de toda maneira, o ensaio é muito interessante, pois o que Godard faz, fundamentalmente, são experiências. Ele tenta. É o *bricoleur*, sempre. “Eu tento com isto, tento com

aquilo e vejo o que acontecerá. Sim ou não, isto não é da minha conta”. É um cineasta que pratica por tentativa e erro, como se diz no método psicológico. Que se serve de tudo o que ele acha ao redor dele e não é somente quanto à literatura. Deveríamos falar, da mesma maneira, da pintura, também, ele se serve da pintura, também, e mesmo a música, ela se tornou essencial. Godard toma de tudo, todas as formas de expressão, pictórica, musical, arquitetural, e, é claro, literária, são para ele materiais dos quais ele pode se servir. E nesse sentido, trata-se muito mais do ensaio. Eu o sinto muito mais próximo, digamos, da categoria do ensaio, pois esta é uma categoria não muito bem definida, não muito específica, e que permite tudo. Não acredito que entre a poesia, o romance e a filosofia ele faça grandes diferenças. Depois de tudo, Dostoievski é o que? Ele é um filósofo, talvez mais do que um romancista, enfim. É um pouco provocador dizer isto, mas é evidente que o que interessa Godard não é o romancista, é aquele que escreve textos nos quais as idéias passam. O que o interessa na poesia não é fazer versos, não é o soneto, o que o interessa na poesia é uma certa forma de expressão individual da emoção dos indivíduos, ou do pensamento dos indivíduos. Então, existe uma dimensão poética, uma dimensão filosófica, uma dimensão romanesca nos seus filmes, mas é o ensaio que o permite de colocar tudo junto, fazê-los interrogar uns em relação aos outros.

Mário Alves Coutinho: Com Jean-Luc Godard nós temos a criação de uma obra que tem, ao mesmo tempo, a ver com o cinema e a literatura?

Philippe Dubois: Eu não penso assim, considero que Godard é um cineasta. Ele não é um escritor, nem mesmo fracassado e que teria sido cineasta porque não conseguiu ser um escritor. Penso que ele é um cineasta porque fundamentalmente o pensamento, com ele, acha nas imagens sua forma. Ele, aliás, disse que “o cinema é uma forma que pensa”. A literatura também é uma forma que pensa, mas não é a sua. Ela o interessa, como a pintura, que é uma forma que pensa, a música, que também é uma forma que pensa. Mas aquela com a qual ele se identificou profundamente, fenomenologicamente, na sua relação com o mundo, é o cinema, é através do cinema que isto passou, quer dizer, através desta questão da imagem como uma forma que pensa.

Neste nível, a literatura não é fenomenologicamente associada a este pensamento, a este universo. Mas posso compreender que o seu problema seja dizer que a literatura e o cinema existem de uma maneira igual em Godard. Eu tenho tendência a pensar que não. (Tradução de **Mário Alves Coutinho**).