

# DE V I R es

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

V . 4 N . 1

J A N / J U L 2 0 0 7

I S S N 1 6 7 9 - 8 5 0 3

# **DEVIRES - Cinema e Humanidades**

Volume 4    Número 1    Janeiro/Junho 2007

BELO HORIZONTE  
PERIODICIDADE SEMESTRAL  
ISSN:1679-8503

Devires, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 01-152, jan.-jun. 2007

# DEVIRES - Cinema e Humanidades

## Conselho Editorial

Cláudia Mesquita (UFSC)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Cornélia Eckert (UFRGS)  
Cristina Melo (UFPE)  
Denilson Lopes (UFRJ)  
Eduardo Vargas (UFMG)  
Ismail Xavier (USP)  
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)  
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)  
João Luiz Vieira (UFF)  
José Benjamin Picado (UFBA)  
José Tavares de Barros (UFMG)  
Márcio Serelle (PUC/MG)  
Marcius Freire (Unicamp)  
Maurício Lissovsky (UFRJ)  
Maurício Vasconcelos (USP)  
Patrícia Franca (UFMG)  
Patrícia Moran (UFMG)  
Phillipe Dubois (Paris III)  
Phillipe Lourdou (Paris X)  
Réda Bensmaïa (Brown University)  
Regina Helena da Silva (UFMG)  
Renato Athias (UFPE)  
Ronaldo de Noronha (UFMG)  
Sabrina Sedlmayer (UFMG)  
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)  
Vera França (UFMG)

## Editores

Anna Karina Bartolomeu  
César Guimarães  
Carlos M. Camargos Mendonça  
Roberta Veiga  
Ruben Caixeta de Queiroz

## Projeto gráfico

Laboratório Devires

## Capa

Carlos M. Camargos Mendonça, Geraldo Barroso

## Editoração eletrônica

Bruno Fabri, Geraldo Barroso

## Coordenação de produção

Silvia de Paiva

## Assistentes de produção

Bruno Fabri, Carla Maia, Cristiane Lima, Geraldo Barroso

## Revisão - Português

Alexandre Silva Habib

## Tradução dos resumos

Alice Loyola (francês), Marco Aurélio Alves (inglês)

## Lista de imagens

Conceição Bicalho (p. 5-6), Sara Ramo (p. 12),  
Elias Mól (p. 26), Elisa Campos (p. 36),  
Cíntia Marcelle (p. 64), Jeanne Monteiro (p. 84),  
Fernanda Goulart (p. 122), Maria do Céu Diel (p. 104, 136)

## Apoio

Grupos de Estudos em Imagem e Sociabilidade - GRIS/UFMG

## Impressão

Segrac

## Tiragem

500



Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich)  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG  
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte – MG  
Fone: (31) 3499-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de  
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
(Fafich) – v.4 n.1 (2007) –

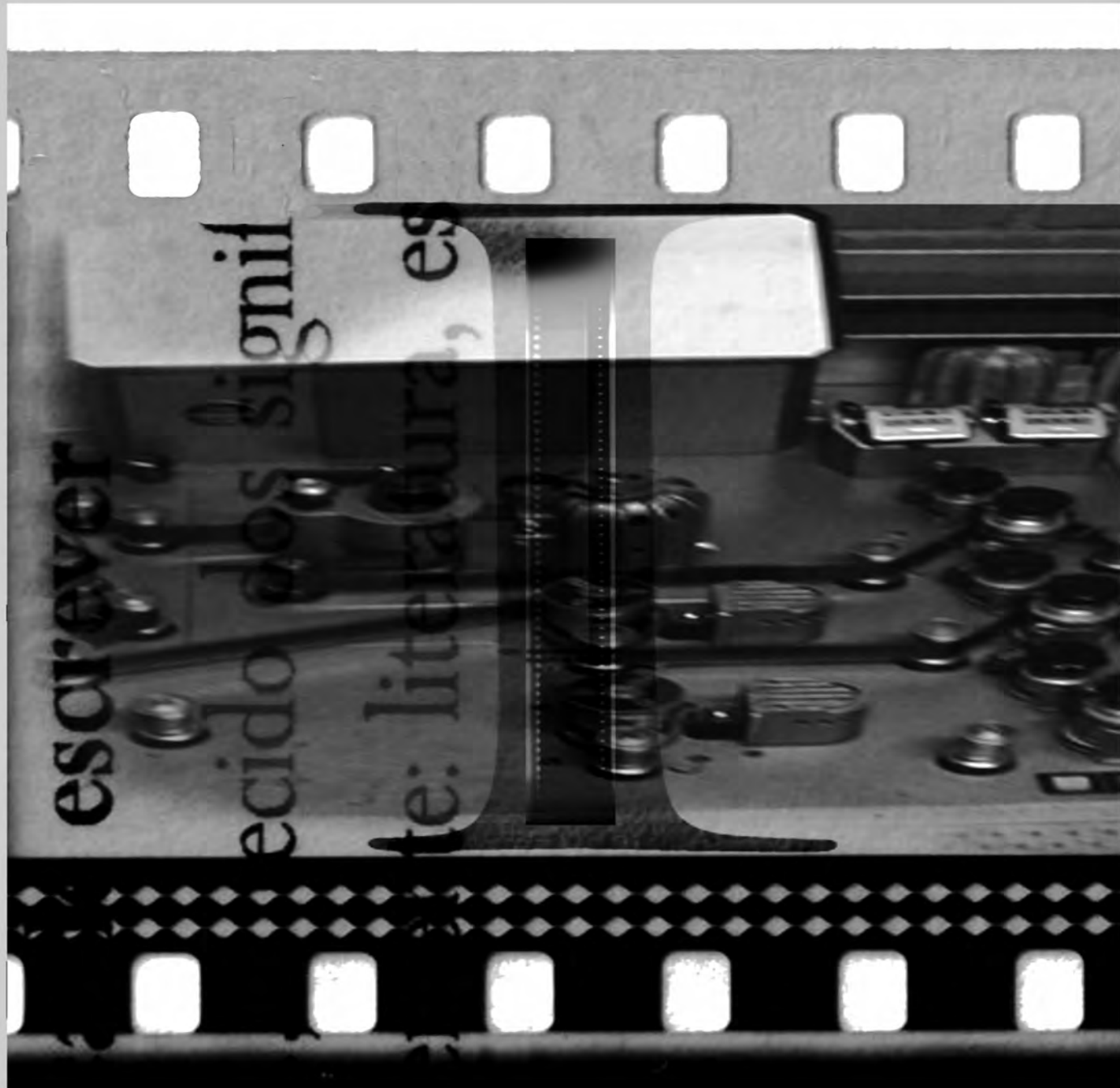
Semestral  
ISSN: 1679-8503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia.  
5. Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

# Sumário

Apresentação da edição - <i>César Guimarães</i>	06
<b>Dossiê Godard</b>	
A resposta de Godard - <i>Bernard Eisenschitz</i>	12
<i>História(s) do cinema: invenção da animação</i> - <i>Cyril Béghin</i>	26
Godard, Glauber e o <i>Vento do leste</i> : alegoria de um (des)encontro - <i>Mateus Araújo Silva</i>	36
Viver o filme - <i>Maurício Vasconcelos</i>	64
O azul de dois mundos - <i>Roberta Veiga</i>	78
O prazer material de escrever - <i>Entrevista com Alain Bergala, por Mário Alves Coutinho</i>	84
<b>Temática Livre</b>	
Como animais que morrem - <i>Stella Senra</i>	104
Entre o mar e o deserto: o olhar intruso - <i>Denilson Lopes</i>	122
Gestos dos mortos: Hitchcock, Greenaway e Brakhage - <i>Alexandre Rodrigues da Costa</i>	136
Normas de publicação	152

libro "escribir" (p. 17)  
La... codo dos significan  
ne... er literatura, escrita



escrever

ecido dos signif

te: literatura, es

# Apresentação

Tal como anunciamos na edição passada, a *Devires* entra em uma nova fase, trazendo agora, além dos artigos de temática livre, um dossiê dedicado ora a um diretor, ora a um problema teórico-conceitual relevante para a linha editorial da revista. Com isso, queremos aprimorar a interlocução entre as múltiplas formas expressivas do cinema e o leque dos saberes das Humanidades. Temos também novos nomes em nosso Conselho Editorial, que vieram diversificar nosso vínculo com os programas de pós-graduação em Comunicação e em Antropologia.

Para este número, após uma jornada de debates entre alguns membros do Conselho, resolvemos começar com Jean-Luc Godard. Como sabemos, ao longo de sua vida e de sua filmografia, Godard manejou, de inúmeras formas e em diversas ocasiões, as forças de criação próprias do cinema. O termo dossiê, contudo, foi tomado em um sentido modesto: tratou-se menos de recolher um conjunto de textos críticos que se debruçam exaustivamente sobre a obra godardiana, pretendendo esgotá-la em sua totalidade,

e mais de reunir leituras peculiares em torno de certos filmes seus, tentando elucidar a constelação de referências e afinidades inesperadas que eles criam entre as artes, a história e o pensamento.

Para abrir este novo número, escolhemos glosar, livremente, alguns temas abordados em *Nossa música*, os quais constituem, para nós, razões suficientes para crer no cinema e continuar com esta revista. Numa Saravejo babélica (sede dos Encontros Europeus do Livro), ainda marcada pelas feridas e traumas da guerra, o nosso mundo surge como o Purgatório pelo qual vagueiam escritores, filósofos, jornalistas, tradutores, estudantes e leitores. Diante do empobrecimento da experiência na época atual, eles se servem do pouco que têm para a travessia desse lugar de expiação. Mas, diferentemente da *Divina Comédia*, em vez daquela montanha que aponta para o alto (o que alimenta a esperança de alcançar o Paraíso), estamos em um espaço no qual a possibilidade de salvação parece ter desaparecido. Numa exposição sobre as relações entre o texto e a imagem, que Godard – em pessoa – oferece aos estudantes, deparamo-nos com dois pequenos cartazes, duas inscrições em letras brancas sobre um retângulo negro: “E a libertação?”; “E a vitória?” Surge então o rosto de Olga Brodsky (jovem estudante judia, de origem russa): pensativa, levemente inquieta, agitada pelo sofrimento. Aparecem mais dois novos cartazes, intercalados com o plano da moça: “Este será meu martírio”; e “Esta noite estarei no paraíso”. Logo após, a tradutora que acompanha a aula pergunta: “*Monsieur Godard*, será que as pequenas câmeras digitais poderão salvar o cinema?” O cineasta permanece em silêncio, envolvido pelo escuro (ele que dissera, pouco antes, que o princípio do cinema é ir até a luz e apontá-la para a nossa noite...).

Em *História(s) do cinema*, no último episódio (“Os signos entre nós”), Godard se espelha no homem que, no texto de Jorge Luis Borges, visitara o Paraíso em sonho e acordara com a flor que lá recebera (como uma prova). Em *Nossa música*, é em um pequeno jardim (tomado pelas cores intensas das flores) que o cineasta, por telefone, fica sabendo do que acontecera com Olga, morta pela polícia



em uma sala de cinema em Jerusalém, quando simulara um atentado (na sua mochila, no lugar de bombas, havia apenas livros). Com o cineasta ela deixara o filme feito em Saravejo (com uma câmara digital), intitulado *Nossa música*, mas dele nada veremos... Se as imagens finais de *História(s) do cinema*, em batimentos rápidos, apresentam Godard com uma flor amarela na boca, em *Nossa música* o plano final traz o rosto de Olga, em um Paraíso cercado pelos fuzileiros navais norte-americanos, e do qual, ao contrário do texto de Borges, não há esperança de retorno. Não podemos ver o outro mundo para onde ela foi...

Judith Lerner, a jornalista israelense que entrevista o poeta palestino Mahmoud Darwich (que se quer porta-voz dos derrotados da guerra de Tróia), reconhece em Olga seu duplo, tal como vemos em um belíssimo plano: a imagem de Olga vem de longe, desfocada, aos poucos seu rosto torna-se nítido e ela aproxima-se cada vez mais, frontalmente, como se encontrasse o olhar de Judith (da qual só temos a voz) e com ela trocasse de lugar, passando depois a ser vista de costas, para logo se esmaecer novamente e se afastar, tornando-se outra vez um vulto informe. Essa passagem torna-se emblemática em um filme que aborda as duas faces da verdade sob o signo da relação campo/contracampo, ficção/documentário, imaginário/real, certeza/incerteza; filme dedicado sobretudo ao lugar do outro (o “muçulmano” dos campos de concentração, os palestinos, os índios norte-americanos, os vencidos da história), à maneira de Lévinas, que reivindica o abandono do Eu em favor da estrangeiridade sem defesa do rosto de Outrem. Para nós, essa passagem pode ser compreendida à luz do Talmude, tal como o lê Giorgio Agamben.

Para o Talmude, cada homem possui dois lugares, vizinhos, adjacentes, que o esperam: um no Éden, outro no *Gehinnom* (Inferno): “no momento em que cada um alcança o seu estado final e cumpre o seu próprio destino, acha-se, por essa mesma razão, no lugar do vizinho. O que cada criatura tem de mais próprio torna-se assim sua substituíbilidade, o seu ser no lugar do outro”.<sup>1</sup> Inspirado pelo arabista Massignon, Agamben interpreta essa possibilidade de ser substituído como um abandono da particularidade do indivíduo (coisa

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 25.

tão valorizada em nossas sociedades capitalistas) em favor da hospitalidade, do acolhimento ao outro, da criação de um espaço vazio – denominado *agio* pelos poetas provençais – e que designa o lugar próprio do amor. De certa forma não é nisso que se empenha Judith quando propõe ao embaixador francês (que salvou os avós e a mãe dela durante a II Guerra Mundial) uma conversa sobre o conflito israelense-palestino? Ela propõe: “Não podemos começar a partir daí? Pela terra, pela promessa, e em seguida, o perdão...”.

Com esse filme, Godard demonstra como o cinema pode fazer valer sua potência de criação frente aos poderes que o cerceiam nos dias de hoje e nos oferecer novas possibilidades de vida. Não é assim que ele ainda pode imaginar um outro mundo, mesmo em meio ao inferno das imagens? Podemos lembrar aqui daquela parábola sobre o reino messiânico que Benjamin ouviu de Scholem e repassou a Bloch: os chassidim contam que no outro mundo, no mundo por vir, tudo será precisamente como aqui: o quarto em que dormimos, as roupas que vestimos, tudo será como agora, só que um pouco diferente... Um pequeno deslocamento não no estado, mas no sentido das coisas – uma certa maneira de compor o plano, de enlaçar ou de contrapor texto e imagem, de pronunciar uma frase, de sustentar um gesto, de extrair fragmentos de um romance ou de um ensaio – e o mundo por vir já está entre nós, quase imperceptível.

**César Guimarães**

**Jean-Luc**

**G o d a r d**

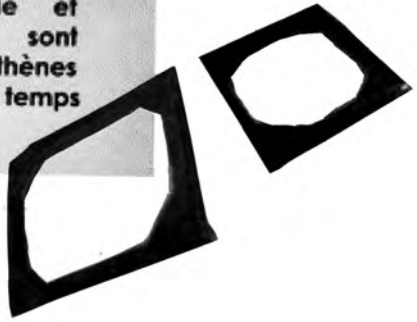


la maison verte



SALLE 3

démocratie et  
tragédie sont  
nées à Athènes  
en même temps



# A resposta de Godard

Bernard Eisenschitz

Historiador, escritor, tradutor e ensaísta de cinema

Editor da revista semestral *Cinéma*

**Resumo:** A primeira parte deste texto descreve a exposição *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu*, de Jean-Luc Godard, realizada entre maio e agosto de 2006, no *Centre Pompidou*, em Paris. Em seguida, analisando a exposição como uma “resposta” de Godard ao *Centre*, o autor contesta uma certa concepção museográfica atual que pretende transformar o cinema em mais um objeto de exposição, suprimindo ou relativizando assim a dimensão da projeção e o rito social do espetáculo pago, que lhe eram próprios.

**Palavras-chave:** História do cinema. Museu. Arte moderna. Projeção.

O visitante da exposição concebida por Jean-Luc Godard é livre\*. Que ele seja erudito ou não, que os artefatos lhe lancem sinais de reconhecimento ou não, nada se impõe à sua admiração. Cabe a ele decidir.

## 1

Antes da entrada das *galeries Sud*, uma prancha com duas reproduções do *Verrou* de Fragonard, a imagem de um monstro esperando uma moça chamada Goddard no plano de trás – Paulette Goddard em *The cat and the canary*, (Elliott Nugent, 1939) e uma frase: “O que é mostrado não pode ser dito”. O *Verrou*, que mostra na simultaneidade tempos sucessivos, desafia a descrição cronológica, como o faz um cinema anônimo de gênero. Há alguns outros motivos de pavor para as crianças. No corredor de entrada, uma imagem destinada aos pequenos alemães do século XIX: o *Struwwelpeter* (“Pedro, o descabelado”), que não corta nem os cabelos nem as unhas e será punido por onde pecou: seus dedos serão cortados junto com as unhas. Na frente, um açougueiro coloca três crianças em uma salgadeira, segundo a lenda de São Nicolas, nome por vezes atribuído ao açougueiro, como nessa prancha. Segundo as indicações inscritas na colagem, esse Nicklaus representa a exposição 2, “o inconsciente”, na qual entramos, enquanto a jovem Françoise Dolto representa a exposição 1, “a utopia”, que não se realizou. (É também uma pista: o poliglótismo de Godard, desde o “Reiters Morgenlied” de Wilhelm Hauff, dito por Michel Subor em *Le petit soldat*, até seus jogos de palavras franglesas, suas “traduções” do árabe aqui e acolá,<sup>1</sup> as nuances da língua russa para designar a imagem, seu elogio da *bella lingua italiana*, a Babel da Cinecittà em *Le mépris* e de Sarajevo em *Notre musique*, e, aqui, bastante espanhol, sem esquecer o latim).

\* *Voyage(s) en utopie*, JLG, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu, exposição no Centre Pompidou, Paris, de 11 de maio a 14 de agosto de 2006, concepção: Jean-Luc Godard.

<sup>1</sup>No original, *ici et ailleurs*, título definitivo de 1974 do filme que Godard e Gorin começaram a rodar na Palestina em 1970 (sob o título inicial *Jusqu'à la victoire*). [Nota do tradutor].

Essa colagem, como todo um percurso possível, é um comentário ao anúncio afixado na entrada, que reproduz um comunicado do *Centre Pompidou* explicando que em razão de “dificuldades artísticas, técnicas e financeiras”,

foi preciso renunciar ao projeto e retomar um outro, mais antigo. Jean-Luc Godard riscou os dois últimos adjetivos, reconhecendo apenas as diferenças “artísticas”.

O percurso não é sinalizado. A primeira sala, na qual a maior parte dos visitantes chega, é a do meio, “3, Ontem, a-ver”, rodeada de monitores. Uma deambulação natural segue o percurso das histórias do cinema de JLG, do que viu e do que tem: a felicidade do cinema americano, leveza dos corpos de *On the town* (Donen & Kelly, 1949) e peso de seu passado em *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954), o sagrado da *Notre sainte Russie*<sup>2</sup> com *Sayat Nova* (Paradjanov, 1968) e o início de *Arsenal* (Dovjenko, 1928), a Tela demoníaca com Mabuse e as moças de *Menschen am Sonntag* (Siodmak & Ulmer, 1930) (“Oh, moça morena / Por que então chorar tanto / Um jovem oficial do batalhão de / Hitler me roubou o coração”, escrevia no século passado Hans Lucas em “Por um cinema político”). As palavras do poeta armênio exprimem cansaço: “Estou farto desse mundo, ele não me toca mais. Hoje é pior do que ontem e estou muito cansado, cansado até de escrever versos...”. O que se tornou uma arte impossível e sonhada é condenada ao mesmo tempo, do outro lado da porta, por Dom Quixote, a quem Florence Delay comparava Godard nas mesas-redondas sobre as *História(s) do cinema* em Locarno, em 1995. O herói do filme inacabado de Orson Welles proclama que “não se opõe ao progresso. O mal está no humano, que se torna escravo dessas máquinas. Talvez na lua, a cavalaria ainda tenha seu lugar”. A melancolia godardiana tem por interlocutores Welles e Rossellini (trecho do *Messias* de 1975). A quarta parede enuncia a partir de extratos de JLG e de Anne-Marie Miéville (não somos obrigados a reconhecer) nove articulações: duas meninas negras correm num porto com um gravador de fita, depois um índio com um Nagra (“Alegoria”), um início e um fim de *Week-end* (“Imagem”), o mito do estéreo segundo JLG [“De-ver(es)”], o livreiro nazista de *One + One* (“Parábola”), a montadora cega de *JLG/JLG* (“Montagem”) etc. Saberemos apenas do outro lado da parede, na sala 2, que eram nove os temas/salas do projeto abandonado.

<sup>2</sup> Era o primeiro título de *Les enfants jouent à la Russie*.



Depois desse movimento circular, nos voltamos para o centro desta sala 3. E logo vemos telas Samsung inutilizadas que se amontoam sob o *Messias*. Aqui há vestígios de pranchas pregadas, plantas sem flores, vasos, treliças, tijolos, maquetes mal acabadas... e outros filmes ainda em telas de vídeo, o que resta do cinema francês: Bresson, Renoir, Guitry, Cocteau, Leenhardt. Dali, o *flâneur* pode escolher, de ambos os lados, ir ver “1, Hoje” ou “2, Anteontem”, mas será obrigado a passar de novo por esse “Ontem”, como nos apartamentos projetados de forma que ninguém possa se isolar. Um trem miniatura, constante acompanhante do cinema no século – aquele de *La ciotat*, de Orson Welles, de Auschwitz – assegura a ida e a vinda – *andata e ritorno* – entre “Ontem” e “Anteontem”.<sup>3</sup>

O trem não leva a “Hoje”, o apartamento moderno, já amplamente descrito,<sup>4</sup> com fogões elétricos substituídos por telas nas quais vemos filmes pornôis ao som de *Serenade sans espoir*, cama em cuja cabeceira passa um recente filme de ação, envelopes sempre fechados com intenções do século 20 (apelo de Estocolmo – 1950, pela interdição da bomba atômica –, “os amanhães que cantam”, “nunca mais”), que não são muito pesadas (ideograma fácil: um pesa-cartas),<sup>5</sup> estrelas ou cruzeiros – de Malta, de ferro, de guerra ou de cemitério – se sucedendo como os deuses da seqüência de *Outubro*, o comentário de Degas sobre o telefone (“alguém toca e você vai atender”). JLG acrescenta sob o *Marcheur*, de Giacometti, aquela que poderia ser uma de suas divisas: “Eu não ando”<sup>6</sup> A parede de vidro das salas “Hoje” e “Ontem” dá para o exterior. Atrás das telas nas quais passam *loopings* de *la Môme vert de gris* (B. Borderie, 1953) ou de *Johnny Guitar*, são montadas as tendas colocadas à disposição da população de rua (os SDF, *sans domicile fixe*) pela organização *Médecins du Monde*.

“Anteontem”, enfim, é o espaço mais lúdico, a começar porque se pode abordá-lo logo de início ou por último. JLG não é apenas um cultor dos jogos de acaso, ele manifesta o que ama e faz maravilhosamente: a bricolagem. Tratava-se de fabricar, por meio de uma bricolagem, um

<sup>3</sup> No início, dois trens se cruzavam; mais tarde apenas um circulava, o outro permanecendo imóvel. Acidente?

<sup>4</sup> “Uma saturação de signos magníficos”, no folder da exposição, assinada por Bamchade Pourvali para a “documentação”; Philippe Lançon, “JLG : ‘O que eles gostam no Pompidou são os mortos’”, *Libération*, 12 de julho de 2006; Alex Munt, “Jean-Luc Godard Exhibition”, *Senses of Cinema* [www.sensesofcinema.com], nº 40, julho-setembro de 2006; Bill Krohn, “Uma exposição excêntrica de Jean-Luc Godard vale ser vista de perto”, *The Economist*, 29 de junho de 2006; etc.

<sup>5</sup> No original, *pèse-lettres*, balança utilizada nos correios para pesar as correspondências. [nota do tradutor]

<sup>6</sup> No original, “je ne marche pas”, trocadilho com o *Marcheur*, significando também “eu não caio nessa”. [nota do tradutor].

mausoléu para si. Não tinha como dar certo. Alguns de seus vestígios: em uma das paredes, diversos acessórios do grande projeto com cartelas irônicas, dois recintos duplos (“Totem” e “Tabu”), um contador elétrico, uma roda de bicicleta. Em outra, uma cama desfeita e três quadros, os únicos originais (e já previstos como tais no projeto não realizado) nessa intervenção inteiramente baseada no princípio da reprodução<sup>7</sup>: *la Blouse roumaine* de Matisse, *les Musiciens* de Nicolas de Staël e um Hans Hartung.

Da exposição não realizada, tão comentada talvez para melhor ignorar a realidade do trabalho definitivo, restam, de fato, os alicerces, particularmente nessa sala. *Collage(s) de France* devia propor uma visão total do cinema, articulado em três vezes três salas formando um quadrado. 1: “o Mito (alegoria)”, 2: “a Humanidade (imagem)”, 3: “a Câmera (metáfora)”, 4: “o(s) Filme(s) (de-ver(es))”, 5: “o Inconsciente (aliança)”, 6: “os Canalhas (parábola)”, 7: “o Real (rébus ou devaneio)”, 8: “o Assassinato (montagem)”, 9: “o Túmulo (fábula)”. No centro do cômodo, cinco grandes caixas, maquetes do que seriam as salas 1, 3, 5, 6 e 8. Empilhadas ou dispersas, outras menores, na proporção 4 cm = 1 m. Ao fundo, três outras maquetes amontoadas: 9, 7 e 4.

A primeira “caixa” que encontramos é a da entrada, com seu título: “Arqueologia do cinema, colagens da França segundo JLG”. Uma sala de ruínas árabe-africana, com o livro *Hasards de l’Arabie heureuse (Nine Days to Mukalla)*, de Frederic Prokosch (romancista americano admirado pelos *Cahiers du Cinéma* da fase amarela, que deu seu nome ao produtor de *Le mépris*) no chão, e aquarelas de um pintor orientalista. Numa pequena tela, *Kid auto races at Venice* (1914), o primeiro filme em que Chaplin veste as roupas de Carlitos, Eisenstein caído. Ao fundo, o painel “Hollywood”, a “Meca do cinema”, sobre uma aquarela de Delacroix. O mito acaba de nascer, e nasceu na Arábia.

Numa outra, 3 (“Câmera”), o visitante teria mergulhado no escuro, iluminado apenas por luzes intermitentes vindas de fontes diversas. Um projetor roda, uma roda evoca o Kinetoscópio, telas de vários tamanhos dão a

<sup>7</sup> Cf. PAÏNI, Dominique. D’après JLG... In *Jean-Luc Godard, Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006, p. 420-426. Nesse texto, Païni descreve o projeto “Collage(s) de France”, sobre o qual trabalhou como curador da exposição entre 2003 e janeiro de 2006.

ver um filme pornô – acima de uma pilha de cacos e ao lado de um deus egípcio – e *O homem com uma câmera* (1929) de Vertov. O livro que corresponde à sala é *La part maudite*, de Georges Bataille. (As telas estão na escala real da maquete – JLG utilizou uma gama divertida de pequenos e minúsculos monitores –, mas os livros são freqüentemente exemplares originais, o que provoca um estranho efeito de desmesura e não deixa de suscitar interrogações nos visitantes.)

5 (“o Inconsciente”): na parede, desenhos de crianças comentados por essas linhas, diretamente no chão:

“que há 50 anos uma criança compôs esses desenhos e os esqueceu mas, meio século mais tarde, tendo anotado algumas frases nesse livro e reencontrado os desenhos numa gaveta, a mulher que ela havia se tornado se apercebeu de que cada um dos textos correspondia exatamente a um desenho ou, reciprocamente, para ela o combate da imagem com o anjo do texto estava terminado”.

Resposta ao texto da entrada? Dedicatória àquela que foi a criança? Combate terminado para ela, e portanto não para ele?

Sem continuar a descrição, o efeito produzido é impressionante e sufocante. O título era “Collages de France”, “porque usamos muita cola”, comenta JLG numa *Reportagem amadora* sobre um estado anterior da maquete (setembro de 2005). A vontade de passear por esse circuito fechado evoca a travessia da *Viagem fantástica* (1966), de Richard Fleischer. Um percurso obrigatório, nenhuma abertura para o exterior, longos e magníficos textos (Malraux, Hannah Arendt, Bataille, Lévinas): o contrário daquilo que se tornou *Voyage(s) en utopie*.

Na parede contígua da sala “Ontem”, em oito pequenas telas, oito filmes (trechos ou mesclas) que foram ou deveriam ter sidos produzidos especialmente para a exposição, preguiçosos como o recente *Vrai faux passeport*, inexistentes como *Dans le temps* (de Anne-Marie Miéville, sobre seu gato; JLG nunca filmou animais, excetuando-se

os pássaros do lago), surpreendentes (*Ce que je n'ai pas su dire*, AMM, *Une bonne à tout faire*) ou fortes, ainda que conhecidos (*Je vous salue Sarajevo*, *The old place*), levando a uma tela vertical com a luz de uma vela em frente a um Goya que encima uma outra divisa possível atribuída ao velho pintor, “*Aún aprendo*” (ainda aprendo).

Isso para a exposição que foi vista: *hoc opus, hic labor est*. Sabemos que quanto mais avançamos num trabalho de JLG, mais nos fascina descobrir os fios condutores do labirinto. Sabemos também que *Voyage(s) en utopie* desagradou sobretudo aos partidários das exposições de cineastas, dispositivos, instalações, cineastas transformados em artistas. Melhor para mim: foram sem dúvida as mesmas razões que me fizeram percorrer feliz a exposição. Então, como escapar à idolatria godardiana (não muito interessante), à paráfrase das intenções manifestas (raras), assim como ao desdém sumário pela exposição num clima de “cada qual com o seu trabalho” (que ecoa, quarenta anos depois, a acusação de desenvoltura e insignificância formulada desde os primeiros filmes)?

Justamente, esse percurso (esses percursos possíveis), livre, não constrangido, de uma bela leveza e segurança de gestos, nascidas de uma acumulação antiga de experiências, de filmes, de imagens, é uma resposta ou pede uma. Um amadurecimento, uma maturação, uma ruminação, de onde nasce o gesto rápido da inscrição. As pistas se cruzam e se recruzam, toda citação designa o trabalho de JLG e só podemos aprovar que ele não escreva, e mesmo que leia em diagonal: “A gente abre um livro para saber alguma coisa e às vezes é recompensado”.<sup>8</sup> Não há nisso muita ambição. No entanto, alguns (todos honrados) dizem que JLG é ambicioso. Se fosse assim, seria um grave erro, e JLG o expiou gravemente (com a recepção desdenhosa dessa exposição).<sup>9</sup>

“Cale-se, Cassandra!” (*JLG-JLG*). A beleza e a emoção dos últimos longas-metragens (*Éloge de l'amour*, *Notre musique*, cujos títulos assinalam a vontade de lirismo) não exclui um pessimismo messiânico. J. L. Schefer receava, numa entrevista, que Godard se considerasse Malraux,

<sup>8</sup> Num debate com Georges Nivat na televisão suíça, no preâmbulo à exibição de *Les enfants jouent à la Russie*.

<sup>9</sup> Nesta passagem o autor faz uma paráfrase do seguinte trecho da fala de Marco Antônio na peça *Júlio César*, de William Shakespeare: “Amigos, cidadãos de Roma, ouvi-me; / Venho enterrar a César, não louvá-lo. / O mal que o homem faz vive após ele, / O bem se enterra às vezes com seus ossos. / Com César assim seja. O honrado Brutus / Disse que César era ambicioso; / Se isso é verdade, era uma dura falta, / E duramente, César a pagou.” (Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2001). [Nota do revisor]

e as referências a Hugo não são raras (*L'enfance de l'art, Histoire(s) du cinéma 3A: la Monnaie de l'absolu*).

O conflito com a instituição aconteceu então, disse esta, por razões financeiras; artísticas, diz Cassandra, riscando as outras motivações à entrada. JLG parece entregar apenas elementos de trabalho, fios esparsos, blocos de notas. “Mas um simples esboço rabiscado às pressas e nervosamente por vezes é mais revelador de um artista e de sua alma do que um quadro muito elaborado”, se surpreendia Georges Sadoul diante dos *Carabiniers*, em 1963, um mês antes de descobrir a “caverna de Ali Babá”, a sala-museu de Henri Langlois.<sup>10</sup> Não estamos fugindo do assunto.

De início, controle e humor desse percurso. Malfeito? Quem falou? (Alguns amigos – amigos? – no dia da inauguração). Estes anos de trabalho tomam uma forma definitivamente mais aérea do que enfática.

Aqui como alhures, JLG está mais próximo de Langlois, que recusava as legendas explicativas em seu museu e não teria gostado de remontar as bobinas de intertítulos em suas cópias mudas, mesmo que tivesse dinheiro (quando tinha, fazia outra coisa com ele, comprava flores para Mary Pickford). Langlois não expunha a realidade do cinema, mas seu imaginário (Dominique Païni nota o parentesco entre os dois empreendimentos, com o comum “*parti pris* de confrontar testemunhos materiais e lembranças imateriais do cinema”)(PAÏNI, 2002). Os signos, portanto, talvez sem a carne. Será que é assim mesmo? Aqui, as oliveiras estão em vasos (tudo bem, podemos nos deitar no signo cama).

No projeto original, como nos conta Païni, a ordem da visita das nove salas “se impunha”.

“Cada uma delas devia convidar o visitante a uma reflexão de natureza política e filosófica graças a um empreendimento geral de aproximações – uma montagem de imagens tomadas de empréstimo da história da arte, da história do cinema e da atualidade – que poderia evocar o princípio do rébus” (PAÏNI, 2002).

<sup>10</sup> Crônicas incluídas em *Chroniques du cinéma français*, Paris, 10/18 UGE, 1979, p. 303-305, 305-312.

O convite é o mesmo (“É por uma utilização do espaço que um processo temporal era descrito, o do *próprio pensamento*”; “Não eram as imagens que desfilavam, de agora em diante eram os visitantes”, nota Païni), mas não a deambulação. Ainda Païni:

“O visitante se defrontava com uma espécie de grande quebra-cabeça que ele devia ordenar mentalmente [...] Cabia-lhe, então, lançar-se ao trabalho, fazer o esforço de associação (*assemblage*), fazer seus ‘deveres’ na exposição”.

Agora, não há mais deveres. As estudantes se decepcionaram por encontrarem não fotos dos filmes de Godard, mas algo mais parecido com a “arte moderna”. O Rossellini precisamente do *Centre Georges Pompidou* (filme de 1977) poderia ter gravado os comentários dos visitantes em sua variedade, ou, como em *From Chris to Christo*, aquele Chris (Marker) que está para Godard como o contracampo cuja ausência ele freqüentemente finge deplorar.<sup>11</sup> (“Ah, o que é isso?”, “Mas não tem referência”, “Você conhece esse escritor, Karl Kraus?”). A confusão, como sempre, vem da necessidade de tudo compreender, de tudo explicar, de querer sublinhar as ligações. Por que interpretar? “O que é mostrado não pode ser dito”. Que muitos, ao contrário, encontrem o inesperado, que *insights* e encontros se produzam, eis o que uma exposição pode fazer (*accrochage, mon beau souci*).<sup>12</sup> Se o filme impõe seu discurso, o visitante da exposição impõe seu ritmo, seus gostos e seus desgostos. JLG sabe disso e explora isso. O efêmero da exposição responde ao gesto do *hacedor*.

“O passado não é mais transmissível, pode apenas ser citado”, lembra o “Livro negro do contracampo”, diante do qual se passa entrando ou saindo, à escolha. E a frase que termina esse livro inencontrável originalmente concluía *L'introuvable*, de Dashiell Hammett: “*That may be, Nora said, but it's all pretty unsatisfactory*”, não muito satisfatório. Depois da saída, as duas oliveiras em seus vasos ainda estão lá.

<sup>11</sup> A “seqüência mostrando soldados mortos ao longo de uma linha de trem” “retomada nas *Histoire(s) du cinéma, Les enfants jouent à la Russie e De l'origine du siècle XXI*”, assim como na exposição (“Algumas chaves para *Voyage(s) en utopie*”, loc. cit.), não é de Arsenal, mas do tratamento de imagens de Dovjenko feita por Chris Marker em *Le Tombeau d'Alexandre*.

<sup>12</sup> O autor faz aqui um trocadilho com o célebre artigo de Godard intitulado “*Montage mon beau souci*” (1956), substituindo a montagem de cinema pela da exposição das obras no museu (*accrochage*). [Nota do tradutor].

## 2

Não é de hoje que alguns cineastas experimentais produzem filmes destinados às galerias.<sup>13</sup> Nestes últimos anos, as exposições consagradas aos cineastas se multiplicaram, e eles se tornaram cada vez mais artistas que expõem sua obra ou suas obras, filmes ou produtos derivados, pendurados em museus ou galerias.

Recentemente, a nova apresentação das coleções do *Centre Pompidou*, *Le Mouvement des images*, organizada por Philippe-Alain Michaud,

“ilustra a migração massiva das imagens das salas de projeção para os espaços de exposição. O campo de existência do cinema é redefinido. Passagem, projeção, narrativa, montagem: os dados fundamentais da experiência fílmica escapam assim ao dispositivo cinematográfico tradicional, para surgir como um princípio de renovação da experiência das obras” (apresentação da programação de 2006).

Poderíamos objetar que essa renovação escapa precisamente à experiência fílmica. A intervenção de Antonioni em *Chambre 666*, de Wim Wenders, propõe outras perspectivas, ou ainda o coice de Langlois no final de seu último artigo, em um catálogo do *Centre Pompidou*: “Um novo cinema se inicia em Paris como em Nova Iorque, que não quer saber nem de arte, nem de Beaubourg” (LANGLOIS, 1977).

Podemos também pensar que uma grande parte da vanguarda atual se expõe, no sentido de se exhibir, sobretudo para marcar sua presença e afirmar que ela existe. Há um sentido mais antigo da expressão “se expor” – colocar-se em perigo, correr riscos – que nos lembrou, entre outros, Nicholas Ray; é o que JLG faz aqui.

Repetir que para Henri Langlois, primeiro autor de um museu do cinema com uma concepção totalmente original, este aqui (o labirinto de *Chaillot*) só poderia acabar diante de filmes. Este museu está ausente do livro-manifesto da nova tendência, *O Tempo exposto: o cinema, da sala ao museu*, de Dominique Païni. Quando Païni fala de

<sup>13</sup> Em Paris, a primeira foi sem dúvida a galerie *Givaudan*, que, por exemplo, oferecia à venda, por volta de 1967, o proibido *Marie et le curé*, de Diourka Medveckí.

Langlois, é sempre (com admiração) a propósito das suas programações-montagens.<sup>14</sup> Mas não custa lembrar que o museu de Langlois ia para as salas, era feito para acabar em projeções, não para suplantá-las.

JLG notava, em seu *Autoportrait de décembre (JLG-JLG, 1995)*, que era preciso falar em “reprodução de filmes” ao tratar de sua passagem para a televisão ou para o vídeo. Dominique Païni, três anos mais tarde, se pergunta, por ocasião de sua exposição *Projections, les transports de l’image* (le Fresnoy, 1998) – que não anuncia filmes, mas “obras”: “É preciso acabar com a projeção?”<sup>15</sup> Como se importasse apagar o que o cinema tinha de próprio, ao lado das artes e alhures: a projeção, que destruía a unicidade da obra/espectador (o momento em que passamos do Kinetoscópio de Edison, com um único espectador, ao Cinematógrafo dos Lumière projetado numa sala diante de uma platéia), e a relação com o lucro, o lazer industrial no lugar da arte (o povo ou a pequena burguesia não vão mais ao museu ver obras eternas, mas pagam aos empresários por uma distração passageira e rentável, sombras elétricas, para falar chinês).

Acontece que JLG, o único da *Nouvelle Vague*, se interrogou sobre esses dois pontos da história. Provavelmente porque eles estavam ligados ao enraizamento do cinema nas mutações do século XIX, uma das grandes questões colocadas pelas *História(s)*. Ele aborda explicitamente a questão da projeção em *Les enfants jouent à la Russie* (1993) e *JLG-JLG (passim)*; e a da relação do cinema com o espetáculo pago, no diálogo com Michel Piccoli em *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995) e num debate, em *Apostrophes*, por volta de 1985, com o autor de um panfleto “anti-lumiériste” (SAUVAGE, 1985).

Felizmente para a arte moderna, a inversão da irrigação pintura-cinema, de que fala King Vidor a propósito de Andrew Wyeth (ver o filme deles, *Metaphor*, de 1979-1980), se produz mesmo tardiamente, mas o que isso muda no cinema? Colocar o cinema no museu é o sonho, tão velho quanto ele, de enobrecê-lo. Esse amor, ávido

<sup>14</sup> Dominique Païni, *Le temps exposé, le cinéma de la salle au musée, Cahiers du Cinéma*, 2002, p. 24; cf. ainda, sobre o programador Langlois, seu *Le cinéma, un art moderne, Cahiers du Cinéma*, 1997, p. 169-184.

<sup>15</sup> Ver também seu texto sobre *Adebar* (Peter Kubelka, 1957) na revista *Cinéma* 012, Automne 2006, p. 90-101.



por reconhecimento cultural, recalcou a dimensão popular e trivial do novo meio. Felizmente, a exposição de cinema vai hoje de par com as mais modernas concepções museográficas – ainda que isto não garanta *a priori* sua pertinência: não imaginamos uma exposição Bresson, Mizoguchi, Dreyer ou... Renoir. E o Dominique Païni cinéfilo há de convir que, se a intervenção atribuída a Salvador Dalí em *Spellbound* era um dos momentos fortes de sua exposição *Hitchcock e a arte*, ela é também um dos pontos mais baixos da arte de Hitchcock.

Contrariamente à maioria dos museógrafos e autores da arte moderna, JLG traz consigo uma memória: “Dos que escaparam, eu sou o único que conseguiu sobreviver sem cair na miséria (...) com uma idéia do cinema e de sua grandeza”(GODARD, 1998: 34). Ele conseguiu realizar o projeto desejado por Païni, mostrando sua inutilidade.

Como se lembram as pessoas que não filmam, que não fotografam... como a humanidade fazia para se lembrar... Alguns traziam e transmitiam uma memória progressivamente de(re)formada, como é dito no início de *Hélas pour moi*. Eu era esse homem, disse em outro lugar JLG. “Nosso espírito é poroso ao esquecimento. Eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a erosão trágica dos anos, os traços de Beatriz”. ■■■■

Tradução: Oswaldo Teixeira e Irene Ernest Dias  
Revisão Técnica: Mateus Araújo Silva

## Referências

- BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- GODARD, Jean-Luc. Montage mon beau souci. *Cahiers du Cinéma*, dez. 1956, n. 65, Tomo XI.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, t. II 1984-1998*. ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- HAMMETT, Dashiell. *LIntrouvable*. Paris: Gallimard, 1934. [Ed. orig.: *The Thin Man*, 1934].
- KROHN, Bill. Uma exposição excêntrica de Jean-Luc Godard vale ser vista de perto. *The Economist*, 29 de junho de 2006.
- LANÇON, Philippe. JLG: O que eles gostam no Pompidou são os mortos. *Libération*, 12 de julho de 2006.

LANGLOIS, Henri. Cinéma. In: *Paris - New York*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1977.

MUNT, Alex. Jean-Luc Godard Exhibition. *Senses of Cinema* [www.sensesofcinema.com], n° 40, julho-setembro de 2006.

PAÏNI, Dominique. D'après JLG... In *Jean-Luc Godard, Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

PAÏNI, Dominique. *Le Temps exposé, le cinéma de la salle au musée*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 2002.

PAÏNI, Dominique. *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1997.

POURVALI, Bamchade. Uma saturação de signos magníficos. (Folder da exposição *Voyage(s) en utopie, JLG*) Paris: Centre Pompidou, DAEP, 2006.

PROKOSCH, Frederic. *Hasards de l'Arabie heureuse*. Paris: Gallimard, 1955 (Ed. orig.: *Nine Days to Mukalla*. NYC: The Viking Press, 1953).

SADOUL, Georges. *Chroniques du cinéma français: 1939-1967*. Paris: UGE, 1979.

SAUVAGE, Léo. *L'Affaire Lumière, Du mythe à l'histoire, Enquête sur les origines du cinéma*. Paris: Lherminier, 1985.

**Résumé:** La première partie de ce texte décrit l'exposition *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu* de Jean-Luc Godard, réalisée entre mai et août 2006, au Centre Pompidou à Paris. Ensuite, analysant l'exposition comme une "réponse" de Godard au Centre, l'auteur discute critiqueusement une certaine conception muséologique actuelle qui prétend prendre le cinéma comme un objet de plus à exposer, en supprimant ou en relativisant ainsi la dimension de projection et le rite social du spectacle payant, qui lui appartenaient en propre.

**Mots-clés:** Histoire du cinéma. Musée. Art moderne. Projection.



**Abstract:** The first part of this article describes the exhibition *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu*, by Jean-Luc Godard, made between May and August of 2006, at *Centre Pompidou*, Paris. Afterwards, by analyzing the exhibition as a "reply" from Godard to the *Centre*, the author contests a certain contemporary museumgraphic conception that attempts to transform cinema into one more object of exhibition, suppressing or turning relative, therefore, the dimension of projection and the social ritual of a paid spectacle, which characterize cinema as such.

**Keywords:** History of cinema. Museum. Modern art. Projection.



# *História(s) do cinema: Invenção da animação*

Cyril Béghin

Crítico de cinema nos *Cahiers du Cinéma*  
Chargé de Cours na Universidade de Paris III

**Resumo:** Este ensaio discute a retomada godardiana de um antigo problema colocado pelo cinema: a relação entre a análise e a síntese do movimento. Extraíndo das próprias *História(s) do cinema* o ritmo como ferramenta de análise, o autor aponta, em duas operações expressivas produzidas pelo cineasta e possibilitadas apenas pelo vídeo, o batimento e a sobreimpressão, a figura em ato de uma consubstancialidade essencial ao cinema, aquela que propriamente funda o seu princípio automotor.

**Palavras-chave:** Ritmo. Poética da animação. Percepção do movimento. História.

As *História(s) do cinema* propõem uma poética da animação fundada num problema que informa todas as obras de Godard desde, pelo menos, *Ici et ailleurs*: haveria um elo perdido entre Marey e Lumière, entre a análise e a síntese do movimento – perda que o cinema inteiro deveria ter enfrentado, mas que, na realidade, foi por ele largamente ignorada. As *História(s) do cinema* vão produzir a análise e a síntese do movimento, a desconstrução e o jogo normal da animação, sem colocar diretamente a questão histórica, mas a partir de uma outra perda, desta vez interna: as *História(s)* seriam apenas “a lembrança dessa História”, segundo a expressão de Godard no fim do episódio 2A, porque seu projeto real, o da projeção imediata, em sala, dos filmes que a constituem, é impossível. “Examino meu projeto com cuidado. Ele é irrealizável”. É preciso, então, viver o luto não só pelo cinema, mas também pelas *História(s) do cinema*, que não podem se fazer nesse ideal de imediação: Godard-Orfeu, no fim do episódio 2A, procura Eurídice/Cinema, mas também *Eurídice/História(s) do cinema*, e se volta constantemente para seu objeto para vê-lo. Trata-se, então, tanto de exprimir uma “verdade” da essência do movimento cinematográfico quanto de recompor o que estará perpetuamente ameaçado de uma perda, mantido no distanciamento e no inacabamento. Nesses filmes, análise e síntese se encontram constantemente confundidas, indecidivelmente mescladas sob a dupla atividade do estudo e da memória, e têm como objeto não apenas o movimento, mas todas as condições técnicas do cinema: a tela, a projeção e a sala, de um lado; a câmera, as luzes, os cenários e os atores, de outro – todos eles elementos desconstruídos/construídos sob o duplo olhar do ensaísta e do melancólico. Tudo está por ser refeito.

## Ferramentas de análise

Como a imagem em movimento pode se analisar a si mesma? A análise, nas *História(s)*, não é imanente, mas vem de uma outra, de uma segunda imagem. Não se trata de revelar uma essência crítica, mas de fazer aparecer

na unidade partida de um movimento um duplo, um mestre ou um fantasma que a abre, desde o seu princípio técnico – a sucessão regrada de fotogramas –, para uma dimensão analítica e histórica. A exposição e a confusão, a inserção e o palimpsesto são os modelos das duas únicas operações possíveis pelas quais uma imagem pode tornar-se uma outra imagem sem romper a percepção do movimento: de um lado, o que chamaremos de batimento (a “metralhadora” de Eisenstein, o *EXPLODIR FIXO*<sup>1</sup>) e, de outro, a sobreimpressão, as duas figuras freqüentemente confundidas em efeitos de aparições/desaparições irregulares de uma sobre a outra. O batimento se distingue como aparição ritmada de uma imagem que vem alterar uma outra localmente, seguindo um motivo – por exemplo, em íris – ou seguindo alucinações perceptivas que remetem diretamente aos *flicker-films* (efeitos de contrações/dilatações das figuras umas sobre as outras), lá onde a sobreimpressão, e mais precisamente, a mixagem, produz uma confusão essencial de duas imagens que é totalmente estranha ao batimento, mesmo quando este último tende a imitá-la em efeito metralhadora.

Essas mixagens que, nas *História(s)*, duram, vão e vêm, organizam a alteração de uma figura por outra, produzem menos distância e ligação – o pensamento de uma relação causal ou de uma relação fundo-forma – do que a cena de uma absorção. Duas imagens mixadas oferecem o espetáculo de sua íntima confusão; quando estão em movimento, torna-se possível ver uma como o motor da outra, não seguindo a figuração de um liame mecânico, mas seguindo uma análise essencial, a figuração de uma consubstancialidade. No início do episódio 1A, por exemplo, importará menos ver e pensar a relação técnica possível entre o rosto de Nicholas Ray e a passagem da película em sobreimpressão (simultaneidade, relação de causa) do que ver dois movimentos juntos, indissolivelmente ligados (consubstancialidade) no lugar delimitado pelo quadro. É um problema arcaico: é preciso pensar o movimento conjunto do princípio motor, a alma, e daquilo que ela anima? Haveria uma alma automotora? Se quisermos permanecer físicos em

<sup>1</sup>As maiúsculas assinalam uma expressão ou um título extraído de uma das múltiplas inscrições dos episódios de *História(s) do cinema*. [Nota do autor]

nossa análise é preciso, então, poder pensar a confusão espacial, sobre a imagem, daquilo que anima e daquilo que é animado; o que o vídeo permitiria, a própria idéia de mixagem. As *História(s) do cinema* operariam assim um retorno à etimologia da palavra “animação” e desenvolveriam três principais modos de figuração da “alma automotora” que nos levarão mais adiante aos fenômenos ligados ao batimento. Será um corpo em movimento vindo se misturar a um outro para sacudi-lo; a presença de um elemento da técnica do movimento cinematográfico, desenrolar da película ou imagens do cinema primitivo, imagens ditas de “animação”; enfim, todo elemento de caráter fluente, tremido ou crepitante...

## A possibilidade do movimento

Imagens do cinema primitivo ou imagens de animação aparecem apenas no final do episódio 1B, sob o duplo golpe de *ESPLENDOR* – e é um leão de Muybridge reanimado que gira na jaula do quadro seguindo uma decomposição extrema do movimento, antes de sua retomada no episódio 3B acompanhado da decomposição analítica do leão de Eisenstein – e *MISÉRIA* – e é um cervo, cuja marcha é mesclada às imagens de um filme pornográfico do início do século. “Esplendor e miséria”, dois animais e duplo destino da animação: o rosto de uma moça mesclada a um pássaro de desenho animado ou a caminhada de outras moças mesclada àquela de um gato-Muybridge se encadeiam à queda de uma Virgem. Esplendor ou miséria, a alma continua a mesma, é o destino que muda – há todo um destino de moças “em flor/em lágrimas” nas *História(s)*, representantes de uma virgindade do primeiro cinema, baseada na simples produção do espetáculo do movimento, sinistramente desviado. Todas as *História(s)* se divertem com uma certa arqueologia da animação, em busca da máxima simplicidade, *A INFÂNCIA DA ARTE* (2B) que é também o *MUNDO PERDIDO*. No episódio 2A, por exemplo, a retomada de um “efeito de substituição” (sistema de duas lentes deslizantes do século 19) entre um fotograma mostrando Eddie Constantine em *Alemanha 90* e uma imagem

de Cary Grant em *To catch a thief* (*Ladrão de casaca*, Hitchcock, 1955), produz um movimento repetido do braço de suas silhuetas confundidas, gesto que resta interpretar no entre-dois que o gerou.

Fazer de um princípio uma forma não é, portanto, apenas exibir uma medida, aquela da passagem dos fotogramas, mas misturar duas imagens no ato de sua constituição com o mesmo princípio mantido entre elas. O cervo em movimento sobreposto à cena pornográfica é ao mesmo tempo o relógio dela, como em certos filmes científicos primitivos, e aquilo que deve ser visto escandalosamente como o outro lado da mesma moeda, do qual ela não pode se separar para conservar seu regime de representação.

Epstein vai então freqüentar as *História(s)* como o único cineasta que teria também produzido figurações em ato do desenrolar da película. Está escrito no episódio 3B: QUE EU OLHE PELOS SEUS OLHOS. É preciso rever, em *A queda da casa de Usher* (1929), os múltiplos efeitos trabalhando na cintilação, no tremor ou na crepitação – *nervosismo* generalizado da imagem, que é o mesmo do desenrolar sincopado da película. Roderick Usher tem em suas mãos, ao mesmo tempo, o princípio de morte, que a cada toque atinge Madeleine, e um princípio de “vida”, o princípio nervoso: o violão, que agita com a mesma tensão a cintilação da água e o entrelaçamento dos galhos. O princípio do movimento toma forma espetacularmente com a crepitação das chamas ou com o movimento de uma cortina, na última seqüência, em que uma estranha disjunção se cria entre a extrema rapidez da agitação do tecido no primeiro plano e a cena quase imóvel ao fundo do plano. Tais elementos, portanto, dão corpo ao ritmo do desenrolar do filme no seio da representação.

Há também nas *História(s)* todo um repertório de crepitações luminosas integradas ao campo – chamas, fogos de bengala e fogos de artifício. O primeiro fogo de bengala (2B) está sobreimpresso num plano de *Prénom Carmen* que mostra o rosto de Maruschka Detmers e precede imediatamente a inscrição A INFÂNCIA DA ARTE.



O segundo (4B) vem iluminar o corpo de uma mulher, seguindo as mesmas associações temáticas entre a essência do movimento e a virgindade.

## O instante fatal

“A arte é como o incêndio: nasce daquilo que queima” (2B). O fogo, a chama como marcas do *nervosismo* da animação na imagem reaparece também nas *História(s)*. O fogo fulgurou desde o episódio 1A, com um trecho do *Fausto*, de Murnau, em que as vibrações de uma chama no primeiro plano se misturam às aparições irregulares de Cyd Charisse no número musical “Gun Crazy” em *The band wagon (A roda da fortuna)*, de Vincente Minnelli, 1953), que é uma variação sobre a mesma cena do *Fausto*. É: O CINEMA SUBSTITUI. O nervosismo da chama é consubstancial à dança, e ambas suspendem instantes mortais – repetição contínua e instantânea da substituição, da cinematografização do real, sob o triplo signo da morte, da eterna juventude e da beleza. Em 2B, o monólogo do major Amberson se mistura ao desenrolar de uma película numa mesa de montagem, cujas cintilações se confundem primeiro com os reflexos cambiantes do fogo em frente ao qual o personagem se encontra – a mixagem é regulada exatamente no limite da visibilidade para produzir apenas o essencial, essa confusão luminosa, essa identidade entre o perpétuo devir do fogo e a perpétua modificação das imagens no desenrolar da película.

O que se afirma aí enfaticamente, para além da variação sobre a ontologia baziniana (“O cinema, múmia da modificação”), é a idéia de que o movimento no cinema é menos o da duração tomada sobre o todo do que o movimento que vai de um instante decisivo a um outro, uma seqüência indefinida de atos, a seqüência terrível do(s) INSTANTE(S) FATAL(is) que são aqueles do registro da morte trabalhando e o da animação da figura estritamente confundidos. O cinema é a mão (2B e 4A), ou seja, o que faz, o que está em ato. APENAS A MÃO/QUE APAGA/PODE ESCREVER/O INSTANTE FATAL: tudo que o cinema pode escrever é o instante fatal sempre recommençado (2B).

Chegamos, então, depois dessas inscrições, à belíssima e simplíssima figuração do cinema em ato, um trecho de *Fury* (B. De Palma, 1978), em que John Cassavetes, em segundo plano, é tomado por um tremor convulsivo idêntico àquele de uma mão que aparece em primeiro plano. A figuração do princípio da animação se associa diretamente a um exercício de consubstancialidade (no filme, a *telekinesia*) que agita dois corpos com o mesmo tremor, ambos revelando o instante fatal que é, ao mesmo tempo, indecidivelmente, morte e vida em ato, trazidas por uma mão que poderia ser a de Roderick Usher.

## O batimento e a dança

Assim, o instante fatal não é apenas o da temporalidade do homem e que o cinema poderia mostrar, segundo uma leitura heideggeriana das *História(s)*, mas também o de toda figura de cinema pelo princípio mesmo da animação. Dizer que o cinema é uma arte do tempo perde sua banalidade se adotamos o ângulo da animação, da repetição ritmada dos instantes fatais, se dizemos com Benveniste que o ritmo é a organização do que está em movimento, “a forma no instante em que é assumida pelo que é movente, móvel, fluido” (BENVENISTE, 1966). A ambição das *História(s)*, então, é mostrar que o ritmo que as formas cinematográficas assumem não se define apenas tecnicamente pela regularidade do desenrolar da película, mas é uma variável que permite o trabalho de análise, na medida em que esta, como dizia Adorno (1984), “significa essencialmente tomar consciência da história imanente acumulada [nas obras de arte]”. Analisar uma obra de cinema será analisar seu próprio movimento enquanto este, resultante da seqüência ritmada dos instantes fatais, secreta as sínopes e as explosões que abrem cada imagem à sua relação essencial a um Outro: o por-vir, morte ou nascimento, queimadura ou aparição, o *instante fatal* de Sartre leitor de Heidegger (cf. o início de *Saint Genet*); o Senhor, o contracampo ou a segunda bobina, cuja figura tutelar é Orson Welles em todas as *História(s)*; e combinando esses dois Outros, a História, que não é a dimensão monumental

imobilizando a obra, mas o que a informa a cada nova aparição, constitui a imagem e a ameaça.

A partir do episódio 2A, todas as formas do batimento que “decompõem” de dentro um movimento, vão oferecer-lhe um ritmo novo fazendo inter-vir uma segunda imagem que emblematiza o trabalho da história e imita a explosão, a descontinuidade fundamental de uma aparição cinematográfica que altera as figuras. Como, por exemplo, a tela do período russo de Kandinsky que jorra em 4A da boca de uma mulher gritando no *Encouraçado Potemkin*, mas que jorra apenas ao seguir a decomposição do movimento do personagem, e para invadir o rosto. O ritmo torna-se então, a uma só vez, uma manifestação do que inter-vem no devir de uma imagem em movimento e do que suporta esse movimento, do Outro sobre o qual o *raccord* deve perpetuamente se fazer para que o movimento continue, o Outro que é a condição mesma do movimento mas também o que ataca a imagem, no duplo sentido – guerreiro e musical – da agressão e do início: um pontilhado jamais concluído. Alguma coisa da dança literalmente passa pelas *História(s)* por essa suspensão sempre possível, essa inquietude da imagem quanto à sua simples busca. Seria preciso nela observar as desacelerações hesitantes, as voltas para trás, as acelerações, como o que permite fazer dançar todos os corpos do cinema em busca desse Outro histórico.

“O gesto dançarino é o início que se partilha ou se fissura, que gostaria de inventar a continuação. Ele questiona: haverá uma continuação possível do início dos corpos? Esta questão já a mergulha na história: haverá uma continuação do que precede?” (SIBONY, 1995).

A poética da animação desemboca então logicamente numa poética do movimento, e um dos grandes feitos dessas *História(s)* é ter-nos restituído ao mesmo tempo suas diferenças e seus liames. ■ ■ ■ ■

Tradução: Oswaldo Teixeira e Irene Ernest Dias  
Revisão Técnica: Mateus Araújo Silva

## Referências

ADORNO, Theodor. *Essai comme forme*. In: *Notes sur la littérature*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984.

BENVENISTE, Emile. *Problemes de linguistique generale*. Paris: Gallimard, 1966.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: ator e mártir*. São Paulo: Vozes, 2002.

SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*. Paris: Seuil, 1995.

**Résumé:** Cet essai met en lumière l'entreprise cinématographique de Godard qui est de s'attaquer à un vieux problème posé par le cinéma, la relation entre l'analyse et la synthèse du mouvement. En tirant des *Histoire(s) du cinéma* elles-mêmes le rythme comme un outil analytique, l'auteur perçoit grâce à deux opérations expressives produites par le cinéaste, et rendues possibles uniquement par la vidéo – le battement et la surimpression –, la figure en acte d'une consubstantialité essentielle au cinéma, celle qui fonde réellement son principe automateur.

**Mots-clés:** Rythme. Poétique de l'animation. Perception du mouvement. Histoire.



**Abstract:** This essay draws attention to Godard's cinematographic undertaking of launching himself into an old problem raised by cinema: the relationship between analysis and synthesis of movement. By extracting the rhythm from his own *Histoire(s) du cinéma* as an analytical tool, the author perceives, from two expressive operations produced by the filmmaker and made possible only by video – beating and superimpression –, the figure in act of an essential consubstantiality with cinema, the one that founds its self-moving principle.

**Keywords:** Rhythm. Poetics of animation. Movement perception. History.

IL FAUT CONFRONTER  
LES IDÉES VAGUES AVEC  
DES IMAGES CLAIRES



# Godard, Glauber e o *Vento do leste:* alegoria de um (des)encontro<sup>1</sup>

Mateus Araújo Silva

Doutor em filosofia pela Univerdade de Paris I e pela UFMG  
Ensaísta de cinema e tradutor de Glauber Rocha para o francês

**Resumo:** O artigo propõe um paralelo entre os programas estéticos de Jean-Luc Godard e Glauber Rocha, concentrando sua atenção no episódio da sua colaboração numa cena do *Vento do leste* (Godard e Gorin, 1969). Esta é analisada ao mesmo tempo como uma peça-chave do diálogo efetivamente travado pelos dois (ou três) cineastas no fim dos anos 60 e como representação alegórica dos seus limites.

**Palavras-chave:** Jean-Luc Godard. Glauber Rocha. Jean-Pierre Gorin. *Vent d'est*. Cinema do terceiro mundo.

## I. Caminhos convergentes: cinefilia, política, história

Dos maiores cineastas da segunda metade do século XX, J.-L. Godard e Glauber Rocha foram talvez os dois que levaram mais longe, em seus trajetos, a conjugação de cinefilia e política. Em ambos, essas duas dimensões da experiência aparecem intimamente ligadas: o cinema e sua história lhes ofereceram uma forma de compreensão política do mundo, e sua relação com o trabalho de outros cineastas se articulou sempre, de um modo ou de outro, com o olhar que seus filmes lançam ao mundo que os cerca. Sem forçar muito a mão, podemos fixar três momentos em que a própria evolução dessa articulação no trabalho de cada um parece encontrar paralelos no do outro, num espectro que vai, *grosso modo*, de uma postura cinefílica inicial até uma reflexão cinematográfica madura sobre a história do século XX.

Precedidos por uma atividade regular de crítica cinematográfica, os primeiros filmes de ambos (mais diretamente políticos em Glauber do que em Godard), do fim dos anos 50 a meados dos 60, definem seu estilo e seu ponto de vista sobre o mundo num diálogo intenso com outros cineastas. No fim dos anos 60, o engajamento político de ambos se traduz em intervenções cinematográficas face à atualidade política nos seus respectivos países e em projetos de natureza política noutros países. Os eventos de 1968 na França e no Brasil suscitam respostas no calor da hora: Godard, que acabara de responder à guerra do Vietnã em seu episódio (“Ciné-oeil”) para o filme coletivo *Loin du Vietnam* (1967), filma alguns dos *Ciné-tracts* idealizados por Chris Marker em torno dos eventos do Maio francês, sobre o qual faz em seguida *Un film comme les autres* (1968); Glauber, que acabara de responder em *Terra em transe* ao golpe militar de 1964, filma no centro do Rio uma passeata de 1968, cujas imagens sem montagem nem som constituem hoje uma espécie de apêndice à sua filmografia, sobriamente batizado de *1968*. Logo depois, Godard encadeia, sozinho, em parcerias ou no grupo Dziga Vertov, uma série de filmes políticos sobre

<sup>1</sup> Este ensaio retoma e desenvolve minha intervenção num debate de 10/05/2006 com Cyril Béghin no *Centre Pompidou*, em Paris, em torno de *Vent d’est* (Godard e Gorin, 1969), por ocasião do lançamento, numa retrospectiva integral de Godard, da nossa tradução francesa do *Século do cinema* de Glauber (2006b), ao longo do qual Godard aparece como seu principal interlocutor. Neste como em outros, meu débito para com os trabalhos de Ismail Xavier (sobre Glauber, mas não só) vai muito além do que as notas de pé de página poderiam revelar.

a atualidade na Inglaterra (*One plus one*, 1968 e *British sounds*, 1969), nos EUA (*One american movie*, 1968/1971),<sup>2</sup> na Tchecoslováquia (*Pravda*, 1969), na Itália (*Luttes en Italie*, 1970) e na Palestina (*Jusqu'à la Victoire*, filmado em 1970, interrompido e montado em 1974 sob o título *Ici et ailleurs*), enquanto Glauber, antes de trabalhar na Espanha e em Cuba, vai ao Congo Brazzaville filmar, em *Der leone have sept cabeças* (1969-70), a luta dos africanos contra o colonialismo. Anos mais tarde, o impulso de intervenção política imediata dá lugar a uma reflexão mais serena de ambos sobre a relação entre o cinema e o século XX. A abordagem da história do cinema se conjuga com uma meditação sobre o Século XX no ciclo das *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Godard, mas também nas páginas do *Século do cinema* de Glauber, publicado postumamente em 1983.<sup>3</sup>

Assim reconstituídos em suas linhas gerais, os dois trajetos parecem convergir, guardadas as diferenças de contexto e de escala temporal. Eles desenham também um movimento paralelo de progressiva auto-exposição dos dois cineastas, que em alguns filmes chegam a tematizar sua própria situação ideológica e a explicitar o lugar de onde falam, recorrendo ao monólogo *over* em primeira pessoa e emprestando seu corpo à imagem e sua voz ao som de alguns filmes para desempenharem seu próprio papel – ou eventualmente, no caso de Godard, o de personagens alegóricos que o representam.<sup>4</sup>

Essas convergências nos convidam a examinar as relações travadas pelos dois cineastas, que nunca foram, que eu saiba, discutidas em profundidade.<sup>5</sup> O dossiê parece complexo em sua assimetria fundamental. Glauber tomou contato com o cinema de Godard desde 1961 ou 1962. De 1963 em diante, em seus textos, entrevistas e cartas, ele não cessou de se pronunciar sobre Godard (cujo trabalho acompanhou com atenção e admiração) e sobre o que alguns de seus próprios filmes teriam incorporado do cineasta franco-suíço,<sup>6</sup> apesar de nunca o citarem diretamente. Quanto a Godard, que devia estar a par da recepção dos filmes de Glauber na França desde 1964 (pois os *Cahiers du Cinéma* foram peça-chave no processo) e deve tê-los visto

<sup>2</sup> Filme em parceria com D. Pennebaker e R. Leacock, rodado em novembro de 1968 nos EUA e montado pelos parceiros sob o título *One P. M.* em 1971, sem Godard, que o abandonou em 1970.

<sup>3</sup> Já discuti de passagem este paralelo em Silva; Béghin (2006: 14, 310).

<sup>4</sup> A criação godardiana de sua *persona* cinematográfica através de uma série de figuras sob as quais ele aparece em seus filmes é complexa e exigiria um estudo inteiro. Ela parte de personagens moralmente duvidosos entrevistados ludicamente à la Hitchcock nos primeiros filmes (o cliente da prostituta em *Une femme coquette*, um delator em *Acrossado*), passa pelas figuras do cineasta militante que se autocrítica (no fim dos anos 60), do produtor de si e analista das imagens (nas moviolas em que o vemos nos anos 70) e do “Idiota” melancólico surgido nos anos 80 (de *Prénom Carmen* e *Soigne ta droite a Les enfants jouent à la Russie*) até chegar, dos anos 90 em diante, no guardião da memória do cinema, qual um Sócrates (no diálogo com Michel Piccoli tratado como um sofista em *2 x 50 ans de cinéma français*), um Borges (em sua biblioteca onde aparece meditando suas *Histoire(s) du cinéma* e sonhando no fim, em amarelo, a flor de Coleridge de que falava o autor de *Otras inquisiciones*) ou um Deus (no Juízo Final evocado pelo recente *Vrai faux passeport*).

<sup>5</sup> Elas vêm à tona mais frequentemente nos estudos sobre Glauber do que nos sobre Godard. Ver, por exemplo, os paralelos sugeridos por Xavier (1977/2005: 168-169; 1983a: 58-66; 1983b: 11), Sylvie Pierre (1987: 103-105, 167-168) e Avellar (2005: 79-87).

<sup>6</sup> Glauber admite ter incorporado elementos do cinema de Godard na montagem de *Deus e o diabo*, no “espírito de contestação” e no “fanatismo inventivo” de *Terra em transe*, na dialética do *Dragão* e no “materialismo histórico e dialético” de *Der leone* (cf. ROCHA, 1965: 136, 139; 2006a: 330; 2004: 167; 1997: 468, 372).



quando do seu lançamento em Paris entre 1967 e 1971,<sup>7</sup> vale notar que ele praticamente nunca os mencionou em seus textos, embora três de seus filmes tragam referências explícitas a Glauber: *Le gai savoir* (1967-1968), *Vent d'est* e o capítulo 1-B (“Une histoire seule”) das *Histoire(s) du cinéma*. Feitas as contas, Godard parece mais presente no mundo de Glauber do que o inverso.

Neste artigo, vou me concentrar num momento, em fins dos anos 60, em que os dois trajetos se cruzam e os cineastas chegam a estabelecer um diálogo direto e uma breve colaboração no longa *Vent d'est*, o primeiro da parceria de Godard com Jean-Pierre Gorin sob a assinatura do Grupo Dziga Vertov, ali inaugurado. Se a relação entre Godard e Glauber tem várias facetas e pode ser abordada de vários ângulos, o único momento no cinema de ambos em que ela é literalmente *encenada* segue sendo um breve plano de dois minutos no meio desse filme, em que Glauber aparece, a pedido de Godard e Gorin, indicando dois caminhos possíveis para o cinema político de então.

Pouco exibido e pouco discutido, a exemplo dos outros filmes de Godard de 1968-1970, *Vent d'est* foi objeto de observações pontuais em entrevistas dos seus autores (cf. GODARD, 1985: 366 e 370) ou em textos sobre o grupo Dziga Vertov,<sup>8</sup> de algumas resenhas de Joan Mellen (1971), Maurizio Grande (1972) e Julia Lesage (1974),<sup>9</sup> e de um ensaio mais elaborado de Peter Wollen (1972/1985). Que eu saiba, nas escassas discussões que ele suscitou, as únicas abordando frontalmente a participação de Glauber são as de James R. MacBean (1971/2005) e José Carlos Avellar (2005), que ganham em ser lidas ao lado da crônica de 1970 do próprio Glauber (“O último escândalo de Godard”),<sup>10</sup> da entrevista recente de Gorin a Jane de Almeida (2005) e das observações breves de Ismail Xavier (1977/2005: 168-169; 1983b: 11; 2004: 26).

Nas três seções que seguem, volto a esse filme, discutindo primeiro a situação real do diálogo entre Glauber e Godard/Gorin que precedeu sua colaboração e analisando em seguida a cena de Glauber na encruzilhada, para avaliá-la na conclusão enquanto representação alegórica daquele diálogo,

<sup>7</sup> *Deus e o diabo* estréia em Paris em 1967, *Terra em transe* em 1968, *O dragão* em 1969, *Barravento* em 1970, *Der leone e Cabeças cortadas* em 1971.

<sup>8</sup> Ver *Cahiers du Cinéma*, n. 238-239, 1972, p. 38 e depois Monaco (1976: 230-233), Lefevre (1983: 95-96), Cerisuelo (1989: 153-159), Dixon (1989: 114-118) e Maccabe (1980: 60-63; 2003: 223-227; 2005: 20-25).

<sup>9</sup> A de Mellen traz um ataque duro mas pouco convincente ao filme e a Godard; a de Grande, à qual não tive acesso, traz ao que consta uma breve análise estrutural do filme; a de Lesage traz um comentário elogioso à estratégia reflexiva e à dimensão política do filme, remetidas a Brecht.

<sup>10</sup> Publicada em *Manchete*, n. 928, 31/01/1970, p. 52-60, e incluída em Rocha (2006a: 313-319).

enquanto parte dele e enquanto vestígio de uma fecundação mútua entre os cineastas. O confronto entre o diálogo real dos cineastas em 1968-1969 e seu diálogo *encenado* em 1969 nos fornece, de resto, um exemplo interessante da política da representação promovida pelo filme, que tende a abolir do seu horizonte a representação tradicional (burguesa?) de uma narrativa clássica, mas não uma representação (materialista?) das relações de poder entre os agentes históricos nele designados.

## II. Antes do *Vento*: cineclastia marxista x pragmatismo terceiro-mundista

Essa breve colaboração entre Glauber e Godard (& Gorin) veio no momento de maior interesse de um pelo trabalho do outro. Embora não tivesse se pronunciado sobre Glauber em seus textos críticos até então,<sup>11</sup> Godard já mencionara seu nome, junto com os de Bertolucci e Straub, numa fala do personagem Emile Rousseau (J.-P. Léaud), ao fim do *Gai Savoir*, realizado entre dezembro de 1967 e junho de 1968. Léaud se despedia de Patricia Lumumba (Juliet Berto), com quem empreendera ao longo do filme um exercício de análise ideológica das imagens que recolhiam em Paris. Na despedida, um contava ao outro o que planejava fazer depois daquela experiência em parceria, o contexto e o tom das menções de Léaud ao trabalho de Bertolucci na Itália, de Glauber no Brasil<sup>12</sup> e de Straub na Alemanha, deixando clara a admiração que esses cineastas inspiravam – tanto no seu personagem quanto em Godard, do qual ele se fazia ali um porta-voz. Filmada em janeiro de 1968, aquela fala de Léaud devia estar reagindo não só a *Deus e o diabo* (que estreou em Paris em 1967) e aos primeiros textos de Glauber traduzidos em francês,<sup>13</sup> como também a *Terra em transe*, que Godard já devia ter visto em Paris em 10 ou 11/11/67 (na *Seconde Semaine des Cahiers du Cinéma*), antes mesmo de sua estréia comercial no cinema *Le Racine* em 17/1/68. Em entrevista recente, Gorin, que conheceu Godard em 1967 e acompanhou parte das filmagens do *Gai Savoir* como uma espécie de conselheiro ideológico informal (assim como já fizera por *La chinoise*),<sup>14</sup> conta ter visto *Terra em transe* “umas trinta vezes seguidas no espaço de dez dias” no início

<sup>11</sup> Ele não o fará tampouco nos posteriores. Glauber não é mencionado em nenhum dos dois tomos do *Godard par Godard*, e a situação não muda muito na *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980), que o menciona uma única vez (p. 324) numa enumeração irrelevante sem relação com seus filmes.

<sup>12</sup> Curiosamente, Harun Farocki omite Glauber ao comentar as referências a Bertolucci e Straub no desfecho do filme (Cf. SILVERMAN; FAROCKI, 1998: 139-140). Vale notar, porém, a recorrência de um mesmo elenco de cineastas (Godard, Glauber, Bertolucci, Pasolini, Straub) apontados de um modo ou de outro como os mais interessantes de então nos textos e declarações dos cineastas mais avançados da época. Comparando aquela fala de Léaud às referências de Pasolini a Antonioni, Bertolucci, Godard, Rocha e Forman (“Cinema de poesia”. 1965) ou a Godard, Straub e Rocha (“O cinema impopular”. 1970), e às de Glauber em 1968 a Godard, Bertolucci, Pasolini e Straub como “O quarteto dos grandes de hoje” (2006a: 281), entrevemos um certo panteão assumido pelos próprios cineastas de ponta, no seio de um debate internacional catalisado (e emblematizado) pelos festivais de Pesaro de 1965 em diante.

<sup>13</sup> Sobretudo “Cela s’appelle l’aurore: le cinéaste tricontinental” (*Cahiers du Cinéma*, 195, nov. 1967), mas também “L’esthétique de la violence” (*Positif*, 73, fev. 1966), “Culture de la faim, cinéma de la violence” (*Cinéma* 67, 113, fev. 1967), “Mon film, c’est le Brésil en transes” (*Jeune Afrique*, 331, 14/05/1967) e “Terre en transe, découpage intégral” (*L’avant-scène cinéma*, 77, jan. 1968).

<sup>14</sup> Sobre seu encontro com Godard e sua “consultoria” a *La chinoise* e *Le gai savoir*, ver Maccabe (2003: 221-225; 2005:20-24) e Ulman (2005: 37-38).

de 1968, antes de ficar amigo de Glauber meses mais tarde (cf. GORIN, 2005: 51-52, 56).

Quanto a Glauber, seu interesse por Godard remonta a 1961-1962, quando deve ter visto *Acossado* pela primeira vez,<sup>15</sup> no Rio ou na Europa. Na introdução à *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), texto programático sobre sua concepção do autor no cinema, Godard ganha destaque no panteão dos autores modernos nas quatro vezes em que é mencionado (cf. ROCHA, 2003: 35-37, 40), *Acossado* aparecendo como um exemplo de liberdade e anticonformismo. Nos seis anos que separam essas referências e o episódio *Vento do leste*, o interesse e a admiração de Glauber por Godard só fazem crescer. Eles se traduzem num texto escrito em 1965 (mas não publicado na época) sobre *Alphaville* e sobretudo no longo ensaio entusiástico “Você gosta de Jean-Luc Godard? (se não, está por fora)” publicado em 1967 e sucedido por declarações superlativas sobre Godard. Se os textos anteriores de Glauber já revelavam respeito ao apresentá-lo como um dos “mais legítimos representantes da *Nouvelle Vague*” (ROCHA, 2006a: 186), um dos “grandes autores de hoje” (ROCHA, 2004: 63) ou um “cineasta tricontinental [...] e político” exemplar (ROCHA, 2004: 109), seus elogios posteriores se tornam ainda mais enfáticos. Depois de se referir a *Week-end* como “o mais importante filme da história do cinema”<sup>16</sup> em dezembro de 1967, Glauber fala de Godard, em textos de maio a julho de 1969 (mais ou menos contemporâneos das filmagens de *Vento do leste*), como “o cineasta mais importante de hoje”, “o maior cineasta desde que Eisenstein morreu” ou “o maior cineasta desde Eisenstein” (ROCHA, 2004: 192, 164, 221, respectivamente), antes de notar no já citado “O último escândalo...” de 1970 que “a glória de ser o maior cineasta depois de Eisenstein lhe pesa sobre os ombros de burguês suíço anarcomoralista” (ROCHA, 2006a: 317) e de reafirmar em maio de 1971, numa carta a Alfredo Guevara, sua certeza de que “Godard é o maior criador revolucionário do momento, com todos os erros teóricos que comete” (1997: 411).

Os termos em que tais elogios são feitos não deixam de sugerir um curioso descompasso entre os dois cineastas. Em primeiro lugar, notemos a frequência com que Glauber estabelece uma linhagem de Eisenstein a Godard, se não de projeto estético,

<sup>15</sup> Glauber diz que, ao fazer *Barravento* em 1960-1961, já tomara contato com a *Nouvelle Vague* e a criticara nalguns textos, mas ainda não vira *Acossado* (cf. 1997: 561; 2006a: 329). De fato, suas referências pontuais a Godard ainda soam genéricas nos textos de 1961-1962 incluídos em Rocha [2003: 53 (citando um artigo de 1961 sobre Humberto Mauro), 104 e 149; 2004: 44 e 51; 2006a: 229].

<sup>16</sup> “*Week-end* [...] eu considero o mais importante filme da história do cinema: é uma revelação total, tanto no tema, como na maneira de contar [...]. Depois que vi *Week-end*, fiquei com vontade de desistir de fazer cinema” (*Correio da Manhã*, 18/12/1967, apud REZENDE, 1986: 102).

ao menos de grandeza. Sem nunca qualificar Godard de eisensteineano (o que seria falso), Glauber diz que ele é o maior desde Eisenstein, ou depois dele. O privilégio de Eisenstein no esquema de Glauber nada tem de neutro ou indiferente, pois é reiterado no momento mesmo em que Godard e Gorin elegiam Dziga Vertov como o nome próprio capaz de condensar seu projeto revolucionário, em detrimento de Eisenstein, atacado em *Vento do leste* como cineasta revisionista. Glauber, por seu turno, permanece fiel a Eisenstein, que é talvez o cineasta que ele mais admirou. Em segundo lugar, as ressonâncias românticas dos elogios de Glauber a Godard tendem a reforçar sua aura de criador genial,<sup>17</sup> num momento em que Godard, em plena radicalização ideológica, se esforçava exatamente para dissolvê-la, aderindo a projetos coletivos (como *Loin du Vietnam* e *Ciné-tracts*), apostando na criação do grupo Dziga Vertov com Gorin e rejeitando mais do que nunca as noções tradicionais de “autor” e “obra”.<sup>18</sup> Num movimento inverso, Glauber tratava de capitalizar taticamente seu próprio prestígio internacional (que crescia após o impacto de *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, e culminava com a recepção entusiástica do *Dragão* na Europa) para caucionar a continuidade de sua atividade de cineasta, legitimar culturalmente a produção do cinema novo e se proteger de eventuais investidas da repressão militar que recrudescia no Brasil. E ele tratava Godard como um criador genial (omitindo mesmo Gorin nas declarações e no texto sobre o *Vento do leste*), como o *autor* da *obra* mais importante do cinema moderno.

As diferenças de posição que esses detalhes permitem, a título de sintoma, entrever terão provavelmente vindo à tona nas discussões sobre o cinema político travadas pelos dois cineastas, cujo primeiro contato pessoal deve remontar pelo menos a 1967, se não a 1964,<sup>19</sup> embora Gorin creia tê-los apresentado (neste caso, entre fins de 1967 e inícios de 1969). Além da data exata do seu encontro, não conhecemos bem o teor exato de suas discussões e divergências, objeto de alusões de Glauber mas não de Godard, que nunca se pronunciou a respeito. Segundo três ou quatro evocações paralelas de Glauber, um Godard então em crise existencial e ideológica<sup>20</sup> teria vindo lhe dizer que os cineastas brasileiros deveriam se lançar de vez num cinema revolucionário para destruir o cinema. Glauber não endossa tal programa por

<sup>17</sup> Ao discutir Godard em “o último escândalo...”, Glauber invoca Bach e Michelangelo e recorre amiúde (como noutros textos) aos termos “gênio”, “genial”, “genialidade” etc (cf. 2006a: 315-317).

<sup>18</sup> Sobre estes pontos, ver a discussão proveitosa de Faroult (2006) e as observações pontuais de Lefevre (1983: 94) e Maccabe (2003: 227-228; 2005: 24-25).

<sup>19</sup> Em 1964, depois de apresentar *Deus e o diabo* no Festival de Cannes, Glauber passa alguns meses em Paris, onde freqüente assiduamente a Cinemateca Francesa (da qual Godard não devia estar longe). Em 1967, volta a Paris entre os Festivais de Cannes (maio) e Veneza (setembro), no qual encontra Buñuel e Lang, segundo conta em textos de 1968. Ao contar o encontro com Buñuel, ele se refere à exibição em Veneza de um filme de Godard (*La chinoise*), que deve ter visto ao lado de Buñuel e possivelmente de Godard. Embora Glauber não chegue a mencionar cenas ou conversas com Godard, eles devem ter no mínimo se encontrado e conversado naquele festival, pois vemo-los ali ao lado de Lang e Lotte Eisner numa foto (datada erroneamente de 1968 na reedição de ROCHA, 2006a: 46).

<sup>20</sup> “Godard, coitado, em processo de autodestruição, tem vindo chorar as mágoas do imperialismo mas no fundo é um solitário que não agüenta mais a França e vai terminar se matando. Eu disse para ele que ele tem de assumir seu destino, larguei a língua, ele entortou um pouco a cuca, escolhambei com o gauchismo babaca etc. Dá pena, coitado, de tão indefeso e cercado de amigos babacas” (Carta a Cacá Diegues, junho de 1969, in 1997: 339).

julgá-lo contrário à sua tarefa principal do momento, que deveria ser a de contribuir para a construção de um cinema do terceiro mundo:

“Falei [...] com Godard, que me disse: ‘Vocês, brasileiros, devem destruir o cinema’. Eu não concordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica...” (ROCHA, 2004: 201-202);

“Nos dias passados falei com Godard sobre a colocação do cinema político. Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma. Na sua concepção, existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema é sectário e, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas etc” (ROCHA, 2004: 151-152).<sup>21</sup>

Este embate entre a cineclastia marxista do Godard de então e o pragmatismo terceiro-mundista da reação de Glauber<sup>22</sup> não é mencionado no depoimento de Gorin (eminência parda no processo de radicalização ideológica de Godard) sobre seu encontro e seu diálogo com Glauber em 1968-1969. Gorin evoca “um tresloucado curso intensivo sobre o tropicalismo” (2005: 51) ministrado informalmente por Glauber em suas longas perambulações noite adentro pelas ruas de Paris.

Essas conversas de Glauber com Godard e com Gorin, ao lado do respeito que seu trabalho lhes inspirava, motivou-os, quando do seu reencontro em Roma em 1969, a convidá-lo para participar do *Vento do leste*, filmado em junho-julho de 1969 na Itália, e montado em outubro daquele mesmo ano. Na ausência do testemunho de Godard sobre esta colaboração com Glauber, resta-nos examinar os depoimentos (divergentes) de Glauber e de Gorin. Segundo Gorin, que

<sup>21</sup> Anos depois, Glauber rememora tais discussões: “Em 1968, Godard veio me chamar para destruir o cinema” (1976, in 1997: 588); “Godard, um paranóico, que eu encontrei em Paris, veio me procurar e disse assim: ‘Você precisa destruir as câmeras do Brasil’. Eu digo: ‘não, eu não vou destruir o cinema, destrua você que faz um cinema colonizador, destrua o monstro nas origens. Nós aqui precisamos construir câmeras’” (1978, apud REZENDE, 1986: 99).

<sup>22</sup> Tal embate já foi objeto de discussões proveitosas, Xavier vinculando-o aos debates de então em torno da desconstrução (1977/2005: 168-169; 1983b: 11) e Sylvie Pierre (1987: 104-105) vinculando-o à questão do sistema cinematográfico (consolidado na França, frágil no Brasil).

consta ter sido “intimado” por Godard a vir salvá-lo na Itália das atribuições da filmagem tumultuada,<sup>23</sup> foi ele e não Godard quem convidou Glauber para o filme e quem concebeu a cena da encruzilhada. Segundo Glauber, que não menciona Gorin em seu depoimento, foi Godard quem o convidou a atuar como ator naquela cena e mesmo a filmar uma outra (deste segundo convite, Glauber declinou). Mas ambos os depoimentos fazem dessa participação de Glauber no filme um desdobramento imediato do seu diálogo de então com o(s) autor(es). Isso fica claro nas evocações da filmagem por Glauber:

“Godard [...] me critica dizendo que eu tenho mentalidade de produtor, depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo para ele que estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo, então ele me pede para fazer um papel no filme e depois me pergunta se quero filmar um plano do *Vento do leste* e eu que sou malandro e tenho desconfiômetro digo para ele manear pois estou ali apenas na paquera e não sou gaiato para me meter no folclore coletivo dos gigolôs do inesquecível Maio francês” (2006a: 317-318); “por fim Godard compreendeu também [minha posição divergente], e cheguei a filmar como ator um plano para seu filme, no qual tenho muita fé. Uma inversão estrutural do gênero *western* pode ser muito interessante e útil para nós” (2004: 152).

Recomposta brevemente a gênese da colaboração de Glauber na cena do *Vento do leste*, passemos então à sua análise, discutindo-a como uma espécie de “laboratório”, representado de modo alegórico, das relações entre Godard-Gorin e Glauber na luta comum pela transformação radical do cinema mundial, uns buscando um contato concreto com um artista revolucionário do terceiro-mundo para escapar aos impasses do cinema ocupado pelo imperialismo, o outro buscando legitimar o cinema do terceiro mundo no seio mesmo do cinema mundial ocupado. O debate suscitado por essa cena até hoje esteve marcado – e prejudicado – por uma tendência geral à imprecisão, compreensível pela dificuldade de acesso às cópias do filme (que nunca foi lançado comercialmente e durante anos circulou pouquíssimo) e pela própria imprecisão das outras fontes disponíveis (decupagens, roteiros, depoimentos e comentários).<sup>24</sup> Como o leitor verá, procurei

<sup>23</sup> Ao convocar um Gorin que convalescia em Paris de um grave acidente de moto, Godard estava às voltas com o descompromisso dos jovens militantes esquerdistas que aproveitavam as filmagens na Itália para curtirem o verão (a começar por Cohn-Bendit, que só queria fazer um *western* de esquerda). Ao comentá-las, Glauber ironiza a “esquerda festiva de Maio que se aproveita do dinheiro da produção para fazer uma bela estação de veraneio na Sicília” e também “Cohn-Bendit com suas histéricas discussões Mao-Spray” (2006a: 317).

<sup>24</sup> Ao que parece, as descrições incompletas ou errôneas desta cena [como a da banda sonora francesa do filme publicada nos *Cahiers du Cinéma*, n. 240, 1972, p. 43-44, que omite as falas de Glauber, e a da versão inglesa mais completa mas cheia de erros a julgar por sua transcrição em Valentinetti (2002: 117, n.3)], sua evocação aproximativa por Glauber reconstituindo de memória o monólogo que improvisou sem texto nas filmagens (cf. “O último escândalo...”, 2006a: 318) e seu primeiro comentário por Macbean (1971: 144; 2005: 58) tenderam a desencaminhar o debate, num “efeito cascata” em que cada novo comentário herdava as imprecisões de suas fontes. Desta síndrome da inexistência generalizada, não escaparam Monaco (1976: 232) e Avellar (2005: 86).

caminhar no sentido inverso, valendo-me de revisões do filme na retrospectiva integral de Godard em abril-agosto de 2006 no *Centre Pompidou* de Paris, e do seu reexame em DVD (lançado no Japão) para discutir com mais detalhe a composição visual da cena e a letra mesma do seu texto.

### III. Um Cristo e duas moças na encruzilhada

Em seus primeiros 50 minutos, *Vent d'est* nos mostra uma série de vinte e poucas cenas filmadas em exteriores italianos (rurais) no verão. Elas se sucedem ou se alternam num fluxo bastante descontínuo, a meio caminho entre a narrativa e o ensaio.<sup>25</sup> No mais das vezes plácidas e calmas, as imagens mostram um grupo de seis personagens nunca nomeados mas cuja caracterização (figurinos, gestos, falas) e cuja interação em paisagens amplas tendem a evocar figuras e situações de um *western*. Em constante desacordo com a imagem, a banda sonora complexa traz a intervenção de várias vozes *over*, ora em francês (puro ou com sotaque italiano), ora em italiano, falando sobretudo das lutas operárias, de modo a trazê-las também para a ficção. Assim, três atores evocam um soldado *Yankee*, uma mocinha burguesa e um índio vindos do *western*, e os três outros evocam um casal de jovens revolucionários e um personagem que a banda sonora sugere ser um líder sindical. Conjugando estes dois universos em dois gêneros igualmente distintos (uma narrativa de *western* evocada sobretudo nas imagens, um ensaio sobre a greve e as lutas operárias esboçado sobretudo na banda sonora), o filme vai avançando de maneira descontínua, mostrando os personagens em separado, em grupos de dois ou três ou todos juntos, de modo a sugerir um confronto entre, de um lado, o *Yankee*, o líder sindical e a moça burguesa e, de outro, o índio e o casal de revolucionários. Pontuando o fluxo, e empurrando-o para o terreno do ensaio, algumas cenas mostram as próprias filmagens (atores se maquiando, assembléia da equipe discutindo como usar uma imagem de Stalin, etc) e muitos planos trazem *inserts* de cartazes anunciando blocos do filme, mostrando fotos rabiscadas e repetindo slogans políticos.<sup>26</sup> No som, as vozes femininas predominam, sobretudo uma, dita “revolucionária” na transcrição da banda sonora (cf. GODARD; GORIN, 1972: 33, 36, 38, 39 etc.),

<sup>25</sup> Wollen chega a afirmar que a construção do filme é mais argumentativa que narrativa (1972/1985: 502).

<sup>26</sup> Esta primeira parte traz cerca de 60 *inserts* com cartazes escritos à mão indicando blocos do filme (“Greve”, “Assembléia geral”, “Repressão” etc), reiterando slogans (lembremos o célebre “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”), mostrando fotos rabiscadas (sobretudo de Stalin e Mao, pichadas com os dizeres “Wanted for murder”), sem falar nalgumas pontas pretas, nalguns planos dando a ver um tablôide italiano de esquerda (*Servire il Popolo*), um livro francês sobre Dziga Vertov (Nikolai Abramov, *Dziga Vertov*. Lyon: Premier Plan, 1965) e um outro do então secretário geral do PCF, Waldeck Rochet, *L’Avenir du Parti Communiste Français* (Paris: Bernard Grasset, 1969), além de algumas fotos políticas.

que comenta em *over* todo o fluxo das imagens e dos sons, pontuando toda esta primeira parte como um fio reflexivo em meio aos embates entre revisionistas e revolucionários, às evocações de lutas operárias e episódios históricos (antigos ou recentes) e às palavras de ordem. A questão que se repete vem de Lênin (“Que fazer?”), e sua resposta aponta para uma prática revolucionária cujo caminho passa pela tematização da greve, do líder sindical, das minorias ativas, da assembléia geral e da repressão.

O comentário feminino em *over* se torna ainda mais importante na segunda parte do filme, mais ensaística, que começa aos 49’ e se organiza como uma (auto)crítica à primeira, num procedimento recorrente nos filmes de Godard desde *Le gai savoir* até pelo menos a série *France tour détour* (1977-1978).<sup>27</sup> Agora, aquela voz se dirige a um “tu” que estaria fazendo o filme, para criticá-lo e comentar sua *démarche*, o que soa estranho, pois o filme é de Godard e de Gorin. Aos poucos, vamos inferindo que ela se dirige a Godard e, mais importante, que ela parece exprimir a posição e o discurso de Gorin, explicitando assim na textura mesma do filme um debate interno ao grupo Dziga Vertov que poderíamos definir como uma autocrítica dialógica. Que este diálogo entre Godard e Gorin passe pela mediação de vozes ou personagens femininos não surpreende, pois Godard já instituíra em seus filmes uma espécie de paridade das vozes num constante diálogo masculino-feminino. *Le gai savoir* tornava este gesto explícito, e os filmes seguintes o sistematizavam, especialmente através da dupla Vladimir e Rosa, que aparece em *Pravda* antes de reaparecer no filme homônimo, interpretada por Godard e Gorin.

Abrindo a segunda parte, a voz feminina cobra de Godard um exame da primeira, e encadeia uma série de críticas severas à insuficiência do seu método e da sua *démarche* desvinculada das massas e das lutas reais. Diante de imagens documentais que irrompem no filme pela primeira vez (trabalhos agrícolas, fábricas, favelas, prédios, canteiros de obras), a voz é implacável em sua crítica, que resumo:

“você não pesquisa... você faz sociologia burguesa... você faz cinema-verdade... teu cinema é o das televisões burguesas

<sup>27</sup> A utilização de seqüências ou blocos maiores (auto)criticando explicitamente o filme em que elas irrompem aparece em *Le gai savoir* (1969), *British sounds* (1970), *Pravda* (1970), *Lutas na Itália* (1970), *Tout va bien* (1972), *Six fois deux* (1976) e *France tour détour* (1977-1978). A presença deste modelo autocrítico na estrutura dos filmes de 1968-1972 é discutida brevemente por Lefevre (1983: 94-97) mas ainda espera, a meu ver, um estudo mais aprofundado.



e seus aliados revisionistas... você nem chegou a pensar tua situação concreta. De onde você parte? Não há cinema acima da luta de classes, a classe dominante cria as imagens dominantes que reforçam sua dominação. Quer trabalhe para Nixon-Paramount (ou suas filiais imperialistas na França, na Itália, na Alemanha) ou para Brejnev-Mosfilm (e seus agentes revisionistas no leste), você trabalha sempre para o mesmo patrão, que encomenda sempre o mesmo filme, que chamamos, não por acaso, de *western*”.

Neste momento, a voz feminina anuncia um breve exercício de teoria. Nele, sobre imagens paródicas do oficial *Yankee* a cavalo, trazendo o índio amarrado pelas mãos, a voz esboça um esquema geopolítico do cinema mundial, dividindo-o em três pólos que ela critica severamente: 1) Hollywood, Nixon-Paramount; 2) Brejnev-Mosfilm e suas zonas de influência (Argélia, Cuba); 3) *Underground*. Os três pólos deste esquema, cuja tripartição conjuga parâmetros geográficos (EUA x URSS) e estéticos (*underground*, com vários núcleos de irradiação), são criticados e aparecem como caminhos sem saída, inimigos ou obstáculos para a emergência de um cinema materialista.

É exatamente neste momento, e sem transições, que aparece a cena de Glauber, cuja duração não excede dois minutos (57’–59’). Seu contexto imediato no filme é portanto a dura autocrítica de Godard e sua crítica severa a três grandes modelos de um cinema ocidental comprometido (ou compatível) com o imperialismo e emblematizado pelo *western*. Quando Glauber surge no filme, ele parece anunciar uma quarta via, o cinema do terceiro mundo,<sup>28</sup> de modo a completar uma espécie de transposição cênica, mais precisa, de um esquema já presente no manifesto de Godard pelos dois ou três Vietnãs no cinema, de 1967. Escrito por ocasião da *Chinoise*, e ecoando a divisa “criar dois, três... muitos Vietnãs”, que Che Guevara usara no título de seu artigo publicado em Havana num suplemento especial da revista *Tricontinental* de abril de 1967 (e traduzido na França em *Dossier Partisan*, 1967), tal manifesto dizia:

<sup>28</sup> Dado curioso, a versão glauberiana do cinema do terceiro mundo passava, em *Deus e o diabo* e no *Dragão*, pela mediação do *western*, gênero com o qual ambos os filmes dialogavam abertamente, ainda que para deslocar suas premissas ideológicas de base.

“Cinquenta anos depois da revolução de Outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não há muito a acrescentar a este fato, salvo que, em nossa modesta

escala, devemos nós também criar dois ou três Vietnãs no seio do imenso império Hollywood – Cinecittà – Mosfilms – Pinewood – etc. E devemos fazê-lo tanto economicamente quanto esteticamente, ou seja, lutando em duas frentes, criando cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos” (GODARD, 2006: 88).

A transposição cênica do manifesto de 1967 neste momento do *Vento do leste* acrescenta o *Underground* como um subproduto ou uma variante do cinema imperialista e elege o terceiro mundo como representante dos cinemas nacionais, mas o movimento geral do argumento é o mesmo: ataque ao cinema imperialista em suas várias versões seguido de um apelo a um outro cinema. Glauber encarnará por um instante esta promessa de um outro cinema. Passemos à sua cena:

Plano geral fixo, não muito aberto, de paisagem campestre atravessada por uma estradinha de terra em forma de “V”, em cujo vértice, no centro do quadro, vemos Glauber de corpo inteiro, de frente para a câmera. Ao fundo, o céu claro e o capim em torno da estrada. À sua esquerda, uma vegetação mais densa, contrabalançando a secura da paisagem. De calça e camisa compridas, em primeiro plano, Glauber tem os braços abertos,<sup>29</sup> como se sinalizasse desde já os caminhos que apontará logo depois, mas evocando ao mesmo tempo a figura do Cristo crucificado (sem a cruz, como notou MACBEAN, 1971: 144; 2005: 58) e um gesto expansivo muito recorrente dos personagens de seus filmes,<sup>30</sup> dentre os quais o primeiro a nos vir à mente é o Corisco no fim de *Deus e o diabo*, de braços também abertos e gritando “mais fortes são os poderes do povo!”. Glauber canta em português e à *capella*, desde o incincho do plano, com alguma desafinação - numa entonação a meio caminho entre a melodia e a simples recitação dos versos -, o refrão ligeiramente modificado<sup>31</sup> da canção *Divino maravilhoso* de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

“Atenção! É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte / É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte / Atenção! é preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte / é preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte”.

<sup>29</sup> Suas mãos fazem com o indicador e o dedo médio o “V” que costuma simbolizar a vitória (num gesto que aliás o beato Sebastião já fizera aos 20’ de *Deus e o diabo*), mas ele olha para o chão, sua cabeça baixa e a expressão apagada do seu rosto sinalizando introspecção - ou sugerindo alguma derrota?

<sup>30</sup> Este gesto de abrir os braços é quase um *leitmotif* coreográfico do cinema de Glauber, realizado várias vezes por Sebastião, Corisco e Manuel em *Deus e o diabo*; por Vieira, Paulo Martins, Julio Fuentes, o padre e mesmo Diaz em *Terra em transe*; por Coirana, Antônio das Mortes, Coronel Horácio e Laura no *Dragão*, etc.

<sup>31</sup> A canção dizia “Atenção! Tudo é perigoso / tudo é divino e maravilhoso / atenção para o refrão: / é preciso estar atento e forte” etc. Glauber suprime a afirmação segundo a qual “tudo é perigoso, tudo é divino e maravilhoso” (e o verso seguinte também), mas repete várias vezes os três adjetivos na sua caracterização do cinema do terceiro mundo.

Sobreposto ao canto de Glauber um pouco depois do seu começo, reaparece o comentário *over* feminino, dirigindo-se em francês ao “tu” que inferimos designar Godard:

“Você dizia no início [do filme]: um caminho que a história das lutas revolucionárias nos ensinou a conhecer. Mas onde ele está? Na frente? Atrás? À direita? À esquerda? E como? Então, você mudou de método. Você perguntou ao cinema do terceiro mundo em que pé ele estava”.

Enquanto Glauber canta e a voz *over* feminina se dirige a Godard, uma outra moça, interpretada por Isabel Pons (namorada de Gorin na época), grávida de uns seis meses, jovem e bonita, de camisa longa e clara dando a ver suas pernas nuas, e trazendo nas costas uma câmera de 16 mm, aparece em segundo plano, no fundo do quadro, andando pelo caminho de terra rumo à encruzilhada em que Glauber se postou. Lá pelas tantas, logo que o comentário *over* diz que Godard foi perguntar ao cinema do terceiro mundo em que pé ele estava, a imagem parece ecoá-lo, ao mostrar Isabel (alter-ego de Godard?) perguntando a Glauber (encarnação do “cinema do terceiro mundo”) em francês: “Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político?”. Enquanto ela fala, Glauber não levanta o rosto nem reage à pergunta. Um segundo depois, ele vira o rosto na direção dela, para apontar atrás dela (sem olhá-la nos olhos) o caminho do cinema da aventura, antes de se virar para o outro lado e apontar o caminho do cinema do terceiro mundo. Os gestos de Glauber, que parece ignorá-la, se associam ao seu monólogo em português sobre aqueles dois caminhos:

“Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Eh... pra aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema [vítima] da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino maravilhoso, é o cinema [vítima]<sup>32</sup> da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso... é um cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a

<sup>32</sup> Incorporo aqui entre colchetes o termo “vítima”, ausente do monólogo de Glauber mas interpolado duas vezes à sua transcrição por Avellar (2005: 86) para torná-lo menos confuso.

distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da tecnologia que vai se incorporar à [palavra inaudível] para a alfabetização das massas no terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. É o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha...”

(aqui, o volume do som vai diminuindo até que a voz de Glauber desapareça, cedendo de novo seu lugar ao comentário *over* feminino).

Assim que Glauber indica pela primeira vez “pra aqui, é o cinema do terceiro mundo”, apontando para sua esquerda, Isabel toma essa direção sem olhar mais para ele nem agradecê-lo nem esperar o fim do seu monólogo. Glauber fica falando sozinho em português, Isabel anda uns cinco metros nesse caminho em ligeira subida, chuta uma bola alaranjada que estava ali dando sopa e então, antes mesmo que a bola comece a descer de novo, ela dá meia-volta e passa por Glauber sem levá-lo em conta, para tomar a direção indicada por ele do cinema da aventura, embrenhando-se no mato que o início do plano nos permitia entrever. Em consonância com as imagens deste movimento de Isabel, que a câmera reenquadra em duas panorâmicas laterais, o comentário *over* feminino intervém duas vezes em francês, alternando-se ou coexistindo com o monólogo de Glauber. Primeiro, no breve instante em que Isabel ensaia tomar o caminho do cinema do terceiro mundo e Glauber o qualifica também de “cinema desconhecido”, a voz *over* feminina se superpõe à dele e retoma sua interpelação a Godard: “e então, você sentiu a complexidade das lutas, você sentiu que te faltavam os meios de analisá-las”. Silêncio dela enquanto Glauber precisa as tarefas do cinema do terceiro mundo na construção de uma indústria. Pouco depois, quando a imagem mostra claramente a renúncia de Isabel ao cinema do terceiro mundo (cujo caminho ela abandona) e seu reencaminhamento rumo ao cinema da aventura, a voz *over* feminina reaparece dirigindo-se a Godard: “você voltou [então] à sua situação concreta. Na Itália, na França, na Alemanha, em Varsóvia, em Praga, você viu que o cinema materialista só nascerá quando enfrentar em termos da

luta de classes o conceito burguês de representação”. O estreito paralelismo entre estes dois comentários *over* sobre a redefinição da posição de Godard (constatação dos limites de sua análise do cinema do terceiro mundo e retorno à sua situação concreta) e as ações corporais de Isabel que parecem ecoá-la e traduzi-la visualmente (breve encaminhamento ao terceiro mundo, meia volta e reencaminhamento rumo à aventura) selam a identificação de Isabel a Godard,<sup>33</sup> já sugerida anteriormente. Definida sua escolha, completado seu trajeto e interrompida pela mixagem a fala de Glauber, a tela fica preta e a voz *over* feminina conclui a cena: “Lutar contra o conceito burguês de representação, [...] para arrancar do imperialismo os instrumentos da produção, para arrancá-los da ideologia dominante”

O arranjo geral dos elementos desta cena, notadamente a identificação inicial de Glauber ao “cinema do terceiro mundo” que Godard teria ido interrogar, e a decisão final deste último de voltar à sua situação concreta<sup>34</sup> (comentada em *over* pela voz feminina e ecoada na imagem pelo gesto do seu alter-ego Isabel de seguir o caminho do cinema da aventura), autorizaram também alguns intérpretes a superpor sem mais as dualidades Godard/Glauber, cineclastia/terceiro-mundismo e cinema da aventura/cinema do terceiro mundo, como se elas se recobrissem inteiramente e a terceira correspondesse exatamente aos projetos estéticos de Godard e Glauber entendidos como uma exclusão recíproca. Na verdade, uma análise mais atenta dessa cena alegórica revela um diálogo não a dois, mas a três (Gorin também participa), bem mais complexo e nuançado, retomando as discussões anteriores dos cineastas sem reproduzi-las, mas acrescentando-lhes novas clivagens. Examinemos por partes os personagens deste diálogo, seus discursos e sua interação.

A imagem de Glauber que a cena constrói traz múltiplas determinações, captando traços salientes de sua personalidade e da sua intervenção nos debates da época. O primeiro comentário *over* que ouvimos na cena faz dele um emblema do cinema do terceiro mundo, mas sua composição na imagem traz ressonâncias que vão além e sugerem também

<sup>33</sup> Que Glauber assume ao contar que “Godard está filmando um western e me pergunta a direção do cinema político” (ROCHA, 2004: 221). As evidências desta identificação e o diálogo polarizado de Isabel (Godard) com Glauber me parecem enfraquecer a sugestão de Sylvie Pierre (1987: 168) de que Glauber estaria fazendo ali o papel (bufão, trágico ou socrático) de alter-ego de Godard dando “lições peremptórias e ambíguas sobre o caminho do cinema político”.

<sup>34</sup> Este retorno a si e à sua própria circunstância concreta em meio à consideração da realidade de outros países é um movimento recorrente nos filmes políticos de Godard. Ele faz isto ao discutir o Vietnã no seu *Cine-oeil* (1967), o terceiro mundo em *Vent d’est* e a Palestina em *Ici et ailleurs* (1974). Em todos estes casos, a análise do “Ici” lhe aparece como ponto de ancoragem e condição para a eficácia da análise do “Ailleurs”.

uma espécie de Cristo do terceiro mundo (Cristo-Corisco?),<sup>35</sup> antecipando assim um dos temas fundamentais da teoria da cultura que ele esboçou no fim da vida (pensemos nas quatro versões do Cristo do terceiro mundo mobilizadas na *Idade da Terra*). A gestualidade eloqüente deste Cristo de braços abertos, assim como a iconografia da paisagem rural parecem evocar uma certa *imagerie* heroizante dos filmes sertanejos de Glauber.<sup>36</sup> O hieratismo de sua figura (paralisada numa encruzilhada, a meio caminho entre a aventura e o terceiro mundo) parece porém desdramatizado, e o tom geral da cena está distante dos arroubos estilísticos do cinema de Glauber. E este Cristo canta uma canção tropicalista,<sup>37</sup> urbana e pop, atenuando um pouco o pendor “ruralizante” da imagem do terceiro mundo. Notemos ainda a ausência curiosa de qualquer elemento na figura de Glauber que conote sua atividade, seu trabalho efetivo de cineasta, num momento febril de sua carreira em que, após deixar “em repouso” as imagens já filmadas do *Câncer* e de *1968*, ele lançava o *Dragão* (no Brasil, na Europa e em festivais) e preparava ou realizava o par *Der leone / Cabeças cortadas*. Ora, quem tem uma câmera de 16mm às costas e aparece como cineasta não é Glauber, mas Isabel Pons, a moça grávida que representa Godard. Caminhando contra o vento sem lenço nem documento, mas com sua câmera, ela é a imagem mesmo da disponibilidade em sua busca do cinema político que a faz atravessar o quadro e exige da câmera duas panorâmicas laterais para reenquadrá-la em movimento, enquanto Glauber não chega a romper a imobilidade da sua “crucificação”. Gorin, por sua vez, aparece sob a voz da outra moça (a revolucionária), franca e veemente nas críticas aos movimentos, *démarches* e *impasses* de Godard.

Se os três cineastas aparecem alegorizados pelo Cristo e por duas moças, sua interação aparece alegorizada pela conjugação de duas conversas assimétricas (uma na imagem, outra em *over*; uma burlesca, outra mais séria) e dissociadas: um diálogo de surdos entre o Cristo (Glauber) e Isabel (Godard), que vem interpelá-lo diante da câmera e trocar frases com ele de modo meio desconectado, e um monólogo *over* da moça revolucionária (Gorin) dirigido não ao Cristo (a interlocução de Gorin e Glauber não é diretamente representada), mas a Godard, cujo alter-ego

<sup>35</sup> Uma tal condensação “Cristo-Corisco” teria antecipado a do “Cristo-Édipo” que Glauber forja e explora mais tarde ao discutir a personalidade e a obra de Pasolini (ver “O Cristo-Édipo” em ROCHA, 2006a: 283-286). Em mais de uma ocasião, Glauber confessa sua empatia profunda com Corisco, e não raro cede à tentação de se identificar ao Cristo, como na carta a Celso Amorim de 29/8/1979 (1997: 649) ou na entrevista em que diz ter sido “crucificado” no Festival de Veneza de 1980 (cf. PICCHIA; MURANO, s/d: 18 e 21).

<sup>36</sup> Macbean (1971: 150; 2005: 74-75) vê ali um comentário irônico de Godard à dimensão messiânica dos filmes de Glauber. De minha parte, noto naquela iconografia e naquela atmosfera burlesca da cena da encruzilhada ecos do cinema de Pasolini (ao qual Godard estava atento), e sobretudo de *Uccellacci e uccellini* (*Gaviões e passarinhos*, 1966), fábula tratando exatamente dos caminhos do marxismo em meio a uma crise ideológica.

<sup>37</sup> Cujos autores, Caetano e Gil, mereciam a admiração de Glauber e lhe soavam “como uma espécie de ‘Godard na música’” (ROCHA, 2004: 209). Em mais de uma ocasião, Caetano reconheceu em *Terra em transe* e no cinema de Godard duas fontes decisivas do movimento tropicalista. Assim, o recurso de Glauber à sua canção aparece também como uma piscadela a Godard – e a Gorin, por reatar com as conversas sobre o tropicalismo travadas com ele em 1968.

Isabel não parece escutá-lo enquanto atua na cena. Voltemos brevemente ao texto destas conversas.

Na primeira, Isabel começa por reconhecer a atividade política de Glauber em termos marxistas (“desculpe interromper sua luta de classes”, diz ela a um Cristo-Glauber que nada fazia senão cantar...), antes de lhe perguntar a direção do cinema político, supondo que ele conhecia o(s) caminho(s). Tendendo a um monólogo geopolítico (Sermão da encruzilhada?) e antecipando assim uma série de outros que ele começa a proferir em seus filmes a partir de *Cabeças cortadas*,<sup>38</sup> a resposta de Glauber distingue e nomeia o caminho de dois cinemas diferentes, o da aventura de um lado, o do terceiro mundo de outro. Ambos soam como alternativas políticas aos três modelos (Hollywood/Mosfilm/Underground) já rejeitados por Godard na seqüência anterior e já deixados para trás portanto no caminho percorrido por Isabel. Destes dois caminhos alternativos, surgidos na nova bifurcação em que Glauber aparece, ele não chega a dizer qual é o bom. O do terceiro mundo é o único dos dois que seu monólogo caracteriza com mais vagar, e alguns elementos da cena tendem a alinhá-lo a esta via,<sup>39</sup> mas a rigor ele não diz em nenhum momento *deste plano* que ela é a melhor, ou que devemos preferi-là à via do cinema da aventura.<sup>40</sup> Na verdade, a postura e o discurso de Glauber na cena parecem admitir a validade dos dois caminhos, ao invés de restringi-la a um só dentre eles. Seu personagem parece assim traduzir uma prática e uma postura abertas que o cineasta exprimiu numa entrevista de abril de 1969, na qual diz ter feito o *Câncer* antes do *Dragão*

“também para demonstrar que em cinema não há um só caminho. [...] Naquela época alguns diziam: ‘o caminho do cinema é o filme a cor, de grande espetáculo’, e outros: ‘o caminho do cinema é o filme de 16mm, underground’. O caminho do cinema são todos os caminhos” (ROCHA, 2004: 180).<sup>41</sup>

Esta abertura de Glauber coexistiu com sua teimosa intolerância face ao chamado “cinema marginal” que despontava no Brasil, e deu lugar, numa entrevista de 1974, a uma defesa mais taxativa de uma via preferencial para o

<sup>38</sup> Se seu monólogo *over* sobre a história de Eldorado ainda se integra ao mundo ficcional de *Cabeças cortadas*, outros proferidos na primeira pessoa por sua voz começam a “invadir” seus filmes em *Câncer* (montado em 1972) e se expandem em *Claro* (1975), *Di* (1977) e *A idade da Terra* (1980). Sobre este ponto, ver Silva (2005: 85).

<sup>39</sup> A identificação inicial do seu personagem ao cinema do terceiro mundo; seu uso, na caracterização deste cinema, de palavras da canção cujo refrão ele assume no início da cena como uma espécie de “slogan cantado”; o enquadramento, enfim, que mostra sua figura junto ao caminho do cinema do terceiro mundo (que ele designa por um “aqui”), e deixa no extracampo o caminho do cinema da aventura (que ele designa por um “lá”).

<sup>40</sup> Neste ponto, não sigo as observações de Xavier segundo as quais Glauber teria, nesta cena, descartado a desconstrução (1983a: 11), polemizado com Godard em favor do filme de mercado (2001: 35) e recusado a proclamação desconstrutivista desejada por Godard para defender a construção de um cinema no terceiro mundo (2004: 26). Ora, Glauber assumiu tais posições não na cena, mas na discussão com Godard que a precedeu. Xavier me parece amalgamar as duas instâncias, sem distingui-las suficientemente.

<sup>41</sup> Texto invocado por Avellar (2005: 81-82), que não chega porém a articulá-lo à cena dos caminhos em *Vent d'est*.

cinema político, uma terceira via entre a “peste reformista” e a “cólera do esquerdismo utopista” exemplificado pelo autodestrutivismo de Godard (cf. ROCHA, 2004: 271-272).

Voltando à nossa cena, notemos que Isabel não responderá mais verbalmente ao monólogo de Glauber, do qual só parece reter a indicação da direção do cinema do terceiro mundo, ignorando porém sua caracterização, proferida de resto numa língua outra que lhe era estranha. Nesta conversa, filmada duas vezes em dias diferentes,<sup>42</sup> não sabemos exatamente quem formulou a dicotomia entre o cinema da aventura e o cinema do terceiro mundo presente na fala de Glauber (Godard, Glauber ou Gorin?), embora Gorin tenha declarado ser o responsável pela idéia da cena,<sup>43</sup> Glauber tenha contado que Godard lhe “soprou” o seu texto,<sup>44</sup> e tudo indique que ele improvisou bastante ao dizê-lo, introduzindo elementos (dentre os quais a língua e as referências ao contexto brasileiro) que obviamente escapavam a Godard e Gorin, só podendo vir dele mesmo.

Na outra conversa, cujo espaço não nos é dado a ver e cujo texto deve ser de Gorin, a moça revolucionária cuja voz *over* o representa se dirige a Godard para comentar como uma mudança de método (atalho? desvio?) sua consulta ao cinema do terceiro mundo sobre o caminho do cinema político, sua constatação de que o que informava a resposta de Glauber ia além dos seus instrumentos de análise, e sua decisão de voltar então à sua situação concreta na busca de um cinema materialista (= da aventura?) capaz de enfrentar o conceito burguês de representação. Nesta segunda conversa, Godard só escuta (no espaço *off*) e não fala, mas é ele quem, junto com Gorin, concebe o agenciamento dos materiais e a estrutura da cena, cuja montagem, creditada aos dois nas fichas do filme que circulam, parece ter ficado mais a cargo de Gorin.<sup>45</sup>

Mais do que apurar no detalhe o que vem de cada um nessa construção a três, importa ver como ela redefine, ao encená-las, as discussões de Glauber e Godard em 1967-69. A bifurcação indicada por Glauber entre os cinemas da aventura e do terceiro mundo não recobre a oposição entre a cineclastia godardiana e o seu pragmatismo terceiro-mundista, a qual teria marcado, segundo ele, suas discussões com Godard. Glauber

<sup>42</sup> No P.S. à entrevista de 1969 aos *Cahiers* (in ROCHA, 2004: 221), Glauber conta ter aberto os braços e ter feito um discurso no primeiro dia de filmagem, que acabou não repetindo e substituindo pelos versos da canção de Caetano e Gil quando Godard quis repetir a cena num outro dia.

<sup>43</sup> Gorin diz ter convidado Glauber para atuar na cena e ter escalado para contracenar com ele Isabel Pons, cuja gravidez e cuja câmara nas costas teria usado como metáforas das dificuldades e esperanças partilhadas com Godard em sua luta comum. Ele teria ainda pedido a Glauber para improvisar musicalmente sua fala sobre o cinema do terceiro mundo, e concebido elementos cênicos capazes de indicar uma “impossibilidade de encontro entre os tropicalistas do terceiro mundo e os conceitualistas do primeiro em busca de uma revolução no meio” (E-mail de Gorin citado por Almeida, 2005: 11, n.7).

<sup>44</sup> “Em *Vento do leste* [Godard] me pergunta quais são os caminhos do cinema e ele mesmo me indica a resposta [grifo meu]: - Por ali é o cinema desconhecido da aventura estética e da especulação filosófica (e etc.); por aqui é o cinema do terceiro mundo, um cinema perigoso, divino, maravilhoso e aqui as questões são práticas, questões de produção, de mercado e, no caso brasileiro, formar trezentos cineastas para fazer seiscentos filmes por ano, para alimentar um dos maiores mercados do mundo” (ROCHA, 2006a: 318).

<sup>45</sup> Em entrevista de 1972, Godard elogia o “trabalho determinante de Gorin em *Vent d’est*, que consistiu em subverter a noção tradicional de montagem, transformando o que era uma reunião ou uma colagem de planos em uma organização de planos” (GODARD, 1985: 366). Em seu artigo (1972: 21, n.5), J. Lesage conta que “in a discussion in Paris in summer 1972, Gorin told me that he personally had edited *Vent d’est*”.



não chega a caracterizar o cinema da aventura (cujo nome evoca um filme de Antonioni, não de Godard...), mas nada na cena associa tal cinema a alguma postura cineclasta, que parece desaparecer. Talvez a alternativa entre dois caminhos igualmente possíveis e a decisão de Isabel de trilhá-los e de escolher o da aventura já acusem uma inflexão de Godard trocando a idéia de destruir o cinema *tout court* por uma luta mais precisa contra o conceito burguês de representação. Mas a alternativa enunciada por Glauber tampouco recobre o que poderia ser visto como uma oposição entre seu programa e o de Godard, como se sua prática de cineasta se restringisse ao caminho do terceiro mundo e a de Godard ao da aventura. Em primeiro lugar, porque na própria formulação de Glauber, a oposição entre os dois pólos não é excludente, e tanto o cinema da aventura quanto o do terceiro mundo são qualificados de “desconhecido”<sup>46</sup> - adjetivo que ele empregará, aliás, em 1971, para definir sua própria ideologia.<sup>47</sup> E por que supor que a aventura está vedada ao cinema do terceiro mundo, como se ela fosse um apanágio ou um luxo das cinematografias dos países ricos? De resto, se descartamos as nuances e absolutizamos a oposição dos dois cinemas, de que lado devemos situar Glauber e Godard? Se por cinema do terceiro mundo entendermos um cinema de comunicação mais imediata com o público, engajado na “alfabetização das massas” como diz Glauber no fim do seu monólogo da encruzilhada, e desvinculado da aventura estética, então deveremos situar a maioria dos filmes de Glauber no pólo da aventura,<sup>48</sup> ou pelo menos na vertente mais radicalmente “aventurosa” do cinema do terceiro mundo. Quanto a Godard, cujo cinema nos aparece claramente como um cinema da aventura, vale lembrar a provocação deliberada de Glauber, ao falar de *Vent d'est* no fim do *post-scriptum* à entrevista de 1969 aos *Cahiers du Cinéma* (n. 214, julho/agosto, p. 40, trecho não incluído em ROCHA, 2004: 221), em que ele exorta Godard a superar a culpa por “sua condição perigosa, divina e maravilhosa” (adjetivos que o monólogo de Glauber no filme associara ao cinema do terceiro mundo...).

Se a clivagem formulada na cena não recobre exatamente as posições anteriores de Godard e Glauber nem seu projeto estético, a cena instaura outras, introduzindo Gorin como um terceiro interlocutor que observa e comenta o diálogo

<sup>46</sup> Se o adjetivo qualifica de início o cinema da aventura (“para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura”), ele reaparece porém duas vezes na improvisação sobre o cinema do terceiro mundo, primeiro unindo-se aos três adjetivos da canção de Caetano e Gil (“... é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema desconhecido”), depois qualificando o próprio projeto de Glauber (“é o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha”).

<sup>47</sup> “Minha ideologia é um movimento contínuo em direção ao desconhecido, o que não exclui minha luta contra o imperialismo, o fascismo e outras deformações políticas” (*Opera Mundi*, Paris, abril 1971, apud REZENDE, 1986: 127).

<sup>48</sup> Forçando a mão, até poderíamos ver *O dragão*, *Der leone*, *História do Brasil* (1974) e *Jorjamao* (1977) como exemplos do cinema do terceiro mundo, mas *Terra em Transe*, *Câncer*, *Cabezas cortadas*, *Claro*, *Di* e *A idade da Terra* pertencem ao que há de mais radical no cinema da aventura.

dos dois colegas, e estabelecendo uma partilha das funções entre os 3 personagens, que reserva a Glauber o papel de enunciar a alternativa do cinema político (aventura ou terceiro mundo), mas não o de considerar ou eventualmente criticar a posição de Godard, o que segue sendo uma prerrogativa do comentário *over* feminino (Gorin). Quanto a Godard, através de um gesto corporal de Isabel, ele acaba se reservando o direito de sugerir se não uma crítica teórica ou abstrata, ao menos uma recusa prática, concreta, da via descrita por Glauber como a do cinema do terceiro mundo. Isabel começa a segui-la, mas desiste no meio, retorna e segue a direção do cinema que Glauber define como o da aventura.

#### IV. Conclusão: um contracampo evitado

Apesar de breve, sóbria e circunscrita na economia interna do *Vent d'est*,<sup>49</sup> a cena da encruzilhada representa um encontro excepcional na obra de Godard e de Glauber, um ponto de fuga para o qual ambas pareciam convergir. Com efeito, os dois cineastas sempre buscaram em sua intervenção cultural e em seu projeto de cinema a interlocução com outros criadores. E tenderam desde cedo a *encenar encontros*. Em sua atividade crítica, ao lado de entrevistas reais, Godard publicou outras fictícias, forjando encontros, por exemplo, com Rossellini e Renoir em 1959 (cf. GODARD, 1985: 187-193). Ao longo dos anos 60, ele não cessou de encená-los em seus filmes, para os quais convidou intelectuais como Brice Parain, Roger Leenhardt e Francis Jeanson, ou artistas como Fritz Lang e Samuel Fuller, todos interpretando seus próprios papéis, falando em seu próprio nome e contracenando com os atores. Isto continuará a acontecer de lá para cá, e a lista de interlocutores com os quais ele de algum modo encena encontros inclui ainda escritores como Marguerite Duras, Philippe Sollers ou Mahmoud Darwich, cineastas como Vera Chytilova, Jean-Pierre Mocky e Woody Allen, cientistas como René Thom, músicos como os Rolling Stones ou os Rita Mitsouko, líderes políticos como Tom Hayden, Eldridge Cleaver etc. No trabalho crítico de Glauber e na construção de sua imagem pública, a representação de encontros também cumpre um papel importante, como atestam seus três livros de crítica (*Revisão*, *Revolução* e *O século*), que estão cheios deles.<sup>50</sup> Não seria exagero portanto ver no trabalho dos dois criadores uma tática e uma poética do encontro.

<sup>49</sup> Ela não ecoa no resto do filme e seus personagens não aparecem em nenhum outro momento. O trabalho de câmera e a relação entre a imagem e o som tampouco são típicos do que ocorre ao longo do filme. Num tripé, a câmera mostra a primeira metade do encontro em plano fixo, reenquadrando-o em duas panorâmicas laterais mais para o fim. Não há música, e a interação entre as vozes, embora complexa, não explora a fundo a disjunção entre imagem e som.

<sup>50</sup> Sobre este ponto, ver Xavier (2003: 8 ss e 2006: 11 ss) e Silva; Béghin (2006: 308).

Mas nossa cena no *Vent d'est* não representa um encontro qualquer; o que ela nos mostra é, mais precisamente, um encontro entre um personagem do mundo desenvolvido e outro do terceiro mundo. O trajeto dos dois cineastas no fim dos anos 60 os encaminhava logicamente para ele. Um tal encontro, que já entrara há mais tempo no programa de cineastas como Rouch e Pasolini, começa a entrar no de Godard a partir de sua proposta ao governo do Vietnã do Norte em 1965-1966 (recusada) de fazer um filme lá sobre a agressão americana, do seu manifesto de 1967 por “dois ou três Vietnãs” no cinema (defendendo em estilo guevarista a criação de cinemas nacionais livres e amigos contra o império de Hollywood) e das cenas filmadas com militantes negros americanos em *One plus one* e *One american movie*. As filmagens de *Jusqu'à la victoire* junto aos militantes palestinos levarão mais longe este encontro, e *Letter to Jane* (1972) fornecerá a análise mais lúcida (e mais violenta ao mesmo tempo) da sua representação pela mídia ocidental.<sup>51</sup> No programa de Glauber, informado pelos movimentos anticoloniais e pela experiência da revolução cubana, o confronto entre o colonizado e o colonizador fornecia uma espécie de esquema conceitual de base da sua geopolítica. Esta se traduziu em tom provocativo no seu manifesto sobre a “Estética da fome” lido na Itália em 1965 e se precisou na sua defesa, em estilo igualmente guevarista, de um cinema de guerrilha do terceiro mundo em “Tricontinental” (1967). Estruturante do pensamento glauberiano, esta oposição aparece em várias versões nos seus filmes.<sup>52</sup>

Se somarmos a esses trajetos convergentes a admiração e o interesse que o trabalho de cada cineasta suscitou no outro em fins dos anos 60, podemos então dimensionar o valor de emblema que aquela cena poderia ter adquirido no trabalho de ambos. Mas como ela representa o encontro para o qual tudo convergia? Com um olhar disfórico, marcado por certo respeito, por certa cautela mas por certa reserva também. Na verdade, o que ela mostra se aparenta mais a um desencontro ou, no dizer de Gorin, a uma “impossibilidade de encontro”.<sup>53</sup> O objeto da sua alegoria é antes a ruína de uma esperança, pressentimento talvez do fim da miragem de uma frente única contra o cinema imperialista. O que a seqüência da encruzilhada encena é o fracasso de Godard em ir buscar no cinema do terceiro mundo uma fonte de inspiração e um método válido para um cinema

<sup>51</sup> Seria interessante aplicar o estilo de análise ideológica adotado por Godard e Gorin em *Letter to Jane* à representação alegórica que *Vento do leste* propõe do encontro dos dois cineastas do primeiro mundo com um do terceiro.

<sup>52</sup> Evocada em chave alegórica na cena da primeira missa em *Terra em transe*, ela reaparece no relato de um assalto a um gringo pelo “danado da terra” Pitanga em *Câncer*, nos *happenings* anticoloniais de *Der leone*, nas evocações onirizantes da violência colonial em *Cabezas cortadas*, na armadura geral do retrospecto da *História do Brasil*, na alegoria da decadência ocidental presente em *Claro*, nas alusões de Glauber ao seu encontro com Rossellini em *Di*, e nas andanças grotescas de Brahms por Brasília e pelo Rio na *Idade da Terra*.

<sup>53</sup> Gorin vê na cena uma “impossibilidade de encontro entre os tropicalistas do terceiro mundo e os conceitualistas do primeiro em busca de uma revolução no meio” (E-mail citado por ALMEIDA, 2005: 11, n.7), exemplo dos limites e do desgaste, apontados por Xavier (2004: 15), da articulação mundial dos cinemas novos após a euforia dos anos 60.

político cujos caminhos *Vent d'est* tateava e cujos adversários atacava com vigor. Nas imagens e nas falas *in*, a cena nos oferece uma alegoria em chave burlesca deste fracasso. Nos comentários *over*, ela descreve as suas etapas: dúvida sobre o bom caminho/consulta ao terceiro mundo/escolha do caminho da própria aventura européia.

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

Mas o filme não é só *representação* do encontro dos cineastas, ele é também, e ao mesmo tempo, uma *parte integrante*, uma peça-chave desse encontro. E, enquanto tal, poderia ter desenvolvido aquele diálogo na sua própria fatura, explicitando as divergências, formulando as críticas de Godard (e Gorin) à posição de Glauber e integrando as de Glauber à posição de Godard (e Gorin).<sup>54</sup> Seus autores preferem não fazê-lo, optando por uma encenação *low profile*. Numa tonalidade burlesca, a cena reserva a Glauber um tratamento mais respeitoso<sup>55</sup> e menos leviano do que o recebido por outros interlocutores de Godard, nesse<sup>56</sup> como noutros filmes (lembramos Chytilova, Marker, Jane Fonda, Woody Allen, Michel Piccoli).<sup>57</sup> Em compensação, ela evita, por assim dizer, o contracampo (este teria aparecido se Glauber tivesse aceito o convite para filmar um plano seu?), e reserva a Gorin a prerrogativa da crítica. Noutras palavras, o filme privilegia claramente uma auto-crítica do grupo Dziga Vertov a uma crítica que lhe viesse do exterior, de um interlocutor do terceiro mundo como Glauber. Em função talvez das discussões com Glauber que precederam o filme, a cena parece suspender seu juízo sobre o cinema do terceiro mundo (cuja recusa por Isabel é puramente prática), mas em compensação não chega a reconhecer objeções às

<sup>54</sup> Segundo os relatos já citados de Glauber, Godard criticara pessoalmente sua “mentalidade de produtor” (2006a: 318), seu “progressismo” (1997: 587) e o “revisionismo” do Cinema Novo brasileiro (2004: 151). Glauber já aludira, por sua vez, aos “erros teóricos” (1997: 411) de Godard, e já criticara o sectarismo (ROCHA, 2004: 152), o “gauchismo babaca” (1997: 339) e o autodestrutivismo (termo usado mais tarde, numa entrevista de 1974 publicada em ROCHA, 2004: 271-272) que rondavam a posição do colega, a seu ver inadequada para os cinemas do terceiro mundo.

<sup>55</sup> Não é exato dizer com Cerisuelo (1989: 158) que a atitude terceiro-mundista de Glauber é maltratada em *Vent d'est*.

<sup>56</sup> Suas imagens não são “rasuradas” como as dos militantes nas cenas de assembléia, por exemplo.

<sup>57</sup> Em *Pravda*, o trabalho de Marker na Rhodiaceta é sumariamente invocado como exemplo de abordagem política insuficiente (mera “impressão de viagem”) e Chytilova é mostrada de modo pejorativo como exemplo do revisionismo que o filme ataca; em *Letter to Jane*, Jane Fonda é duramente criticada a propósito da imagem que circulou de sua visita de solidariedade aos vietnamitas vítimas da agressão americana; em *Meeting W.A.*, em meio a um encontro que parecia terno, Godard formula uma crítica a Woody Allen e lhe corta o som no momento da resposta, deixando na imagem a careta de seu interlocutor silenciado; na primeira parte de *2 x 50 ans du cinéma français*, enfim, Godard encena um verdadeiro diálogo socrático com Piccoli no papel de um sofista satisfeito que ele vai desestabilizando, até convertê-lo na segunda parte à sua concepção da História. Ora, na cena com Glauber não há nada que se assemelhe a estes ataques.

posições de Godard e Gorin que ele tenha levantado. Em suma, a representação alegórica do encontro permanece prudente e equilibrada, mas não faz avançar muito o diálogo entre eles, que de resto permanecerá truncado depois deste episódio,<sup>58</sup> Glauber adotando nos anos 70 uma postura ambivalente em relação a Godard,<sup>59</sup> e Godard observando o silêncio em relação a Glauber, que ele só quebrará muitos anos mais tarde, ao fazer de Glauber e Cassavetes os dedicatários do episódio 1-B das *Histoire(s) du cinéma*.

<sup>58</sup> “A ressaca pós-68 gerou entre os dois cineastas um certo mal-entendido”. (Sylvie Pierre, 1987: 105).

<sup>59</sup> Glauber continuou declarando sua admiração pelo cinema de Godard em vários textos, do elogio enfático a *Tout va bien* (2006a: 319-320) a uma série de outros (2004: 298, 300, 303, 304, 308; 2006a: 152, 157, 214, 215, 236, 237; 1997: 435, 655 etc), mas esta admiração se alternou com arroubos de desencanto ou cansaço, que ele exprimiu sobretudo em cartas (cf. 1997: 397, 415, 450, 524), numa das quais diz que “o cinema não morreu, o que morreu foi a cultura eurocêntrica com Godard. [...] Rever os velhos filmes de Godard é uma desmistificação. *Nouvelle vague* é mesmo uma merda. Saí na metade de *Pierrot le fou*” - a Cacá Diegues, 22 ou 23/8/1975: 524-525). Vez por outra, Glauber tomou suas distâncias, como em cartas de 1976 a Juliet Berto (“inventei um Cinema Novo: épico / didático. Sou um legítimo ‘herdeiro’ de Eisenstein e Brecht. Não devo nada a Godard”, 1997: 561) e a Peter Schumann (“não tenho nada a ver com Godard”, 1997: 570). Outro sintoma desta ambivalência de Glauber foi a amputação drástica a que submeteu dois de seus melhores textos sobre Godard (de 1965-1967) quando da preparação em 1980-1981 dos originais para a publicação do *Século do cinema*. Como interpretá-la?

<sup>60</sup> “... na verdade, eu já tinha solucionado o impasse de Godard com *O leão* em 1970. [...] Aqui, acho que recebi o espírito da teoria científica de Eisenstein. O segredo dos meus filmes é a prática da montagem dialética” (a Daniel Talbot, 6/8/1978, 1997: 636); “... Godard chegou mesmo a me chamar de ‘cineasta progressista’... Mas onde é que foi feito discurso dialético da história africana – *O leão*. E aí os brancos não engoliram e foi de Vertov contra Eisenstein, quer dizer de maoístas rípis da Cia etc. contra os danados da terra” (A Paulo Emílio S. Gomes, 26/1/1976, 1997: 587-588).

A impressão que fica é que Godard não explorou a fundo as virtualidades que esse encontro comportava (o primeiro talvez que ele travou com um artista de grande envergadura vindo do terceiro mundo), nem deu continuidade a um diálogo que deveria ter prosseguido. Neste diálogo, o gesto seguinte de Glauber foi a realização de *Der leone* (filmado no Congo Brazzaville em setembro-outubro e montado em Roma em novembro–dezembro de 1969), que traz uma influência confessa de Godard, mas que podemos ver também, entre outras coisas, como uma resposta aos seus filmes políticos, notadamente ao *Vent d’est*.<sup>60</sup> Ora, Godard parece ter ignorado esta continuação do diálogo, e nunca reagiu publicamente a este nem aos filmes seguintes de Glauber. Quando decidi homenageá-lo anos mais tarde dedicando-lhe o episódio 1-B das *Histoire(s) du cinéma*, usou como imagem um fotograma não de algum filme posterior de Glauber, mas da cena da encruzilhada no *Vent d’est*<sup>61</sup> - termo final de seu contato com o cinema de Glauber ou simplesmente imagem mais acessível e à mão no momento da produção da série?

Em todo caso, se é verdade, como sugere Glauber, que o encontro com o Cinema Novo brasileiro contribuiu para a politização do cinema de Godard,<sup>62</sup> é bem verdade também que o contato com o cinema de Godard e este episódio de diálogo mais próximo terão contribuído para a radicalização estética do cinema de Glauber. Sua interpretação de si mesmo de braços abertos, seu canto e seu monólogo da encruzilhada em *Vent d’est* antecipam e inauguram a fase desconstrutiva de seu cinema, em que ele se põe em cena de modo mais ostensivo (em seus filmes<sup>63</sup> como nos dos outros<sup>64</sup>), “invade” com a voz e o corpo as ficções que cria,<sup>65</sup> adota estruturas narrativas mais abertas, inventa uma versão original do filme-ensaio,

exaltada e calorosa (bastante diferente das versões mais “frias” e racionalistas de Marker, Kluge, Farocki ou mesmo Godard).

Assim, embora encene (e não desenvolva) um diálogo que ficou truncado, literalmente a *meio caminho*, a seqüência da encruzilhada no *Vento do leste* deixa-nos também um traço, um vestígio de uma verdadeira fecundação mútua entre os cineastas.<sup>66</sup> Num caso como no outro, ela merece mais atenção nas discussões sobre Godard e sobre Glauber, em cujo *corpus* deveria ser mais sistematicamente incluída. ■ ■ ■ ■

## Referências

ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. Ed. bilíngüe. São Paulo: Witz edições, 2005, 234p. [introdução de Jane de Almeida, “Abrindo latas de sopa Campbell’s”, p. 6-12].

AVELLAR, José Carlos. Vento, barravento: Glauber e Godard na porta da usina Lumière. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. Ed. bilíngüe. São Paulo: Witz edições, 2005.

BAX, Dominique; BÉGHIN, Cyril; SILVA, Mateus Araújo (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. (Coll. Théâtres au Cinéma, Tome 16). Bobigny: Magic Cinéma, 2005.

CERISUELO, Marc. *Jean-Luc Godard*. Paris: Éd. des quatre-vents, 1989.

CERISUELO, Marc. Godard et la théorie: Tu n’as rien vu à Pesaro. *CinémAction*, n. 52, juillet 1989, p. 192-198.

DIXON, Wheeler W. *The films of Jean-Luc Godard*. Albany: SUNY Press, 1989, Ch. 3, Jean-Pierre Gorin and the Dziga Vertov Group, p. 89-127.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: CosacNaify, 2004.

ESTÈVE, Michel et al. Le ‘cinema novo’ brésilien 2: Glauber Rocha. *Études cinématographiques*, n. 97-99, 1973.

FAROULT, David. Never more Godard: Le Groupe Dziga Vertov, l’auteur et sa signature. In: *Jean-Luc Godard. Documents*. 2006, p. 120-129.

GODARD, Jean-Luc. *Weekend and Wind from the East*. Ed. Nicolas Fry. Trans. Marianne Sinclair and Danielle Adkinson. New York: Simon and Schuster, 1972, 188p. [decupagem integral, mais completa que a transcrição parcial da banda sonora publicada nos *Cahiers du Cinéma* n. 240].

GODARD, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980.

GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard*, 2 tomes. [1985/1998a]. Paris: Cahiers du Cinéma / Étoile, 1985 (t. 1) et 1998 (t. 2).

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard – Gaumont, 1998b, 4 vols.

GODARD, Jean-Luc. *Godard: Documents*. (sous la direction de Nicole Brenez et al.). Paris: Centre Pompidou, 2006.

GODARD, Jean-Luc; GORIN, Jean Pierre. Vent d’Est (bande paroles). *Cahiers du Cinéma*, n. 240, juillet-août 1972, p. 31-50.

<sup>61</sup> Na versão livro das *Histoire(s)* (GODARD, 1998b), essa imagem de Glauber e uma outra com a dedicatória “pour Glauber Rocha” inscrita em vermelho sobre um fotograma de *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) aparecem nas páginas 154 e 155 do Vol. 1. Na versão da série recém-lançada em DVD, a dedicatória aparece em verde sobre a cena de Glauber em *Vent d’est*, aos 2’13” do episódio 1-B, que traz também, aos 28’, o letreiro “Antônio das Mortes”.

<sup>62</sup> Num depoimento ao *Jornal do Brasil* de 26/6/1976, Glauber aplica esse raciocínio tanto a Godard quanto a Pasolini (cf. REZENDE, 1986: 73), antes de precisar noutro texto que a politização do Godard da *Chinesa* teria vindo de sua descoberta de *O desafio* (Saraceni, 1965) no Festival de Berlim de 1966 (ROCHA, 2004: 365).

<sup>63</sup> Isto começa a acontecer nos monólogos *over* de *Câncer* (mixado em 1972) e no diálogo em *over* no fim de *História do Brasil*, e dá lugar à exposição mais aberta de si (voz e corpo) em *Claro*, em *Di*, nas emissões televisuais do programa *Abertura* e na *Idade da Terra*.

<sup>64</sup> Como na ponta discreta que faz em *Tatu bola / O rei dos milagres* (Joel Barcelos, 1971), ou nas entrevistas agitadas que faz para o documentário coletivo português *As armas e o povo* (1975).

<sup>65</sup> Como notou Sylvie Pierre, “foi Godard quem primeiro lhe permitiu pôr seu corpo num filme, em *Vento do leste*, e lhe trouxe à cena como representante de suas próprias teorias” (2005: 19).

<sup>66</sup> Salientando a importância que os filmes do Cinema Novo tiveram para ele e Godard no fim dos anos 60, Gorin diz que tais filmes “nos forçaram a nos interrogar a nós mesmos, colocando-nos em uma direção que não havia sido mapeada. A aparição de Glauber em *Vento do leste* é ao mesmo tempo uma homenagem ao Cinema Novo e uma peça afetiva de teatro *naïf*, que indica que os trabalhos feitos no Brasil nos obrigaram a desbastar nosso caminho para fora da mata (Hollywood, a *Nouvelle Vague*, a era glacial do cinema político da Guerra Fria etc.), rumo à especificidade do nosso tempo e do nosso espaço” (2005: 52).

GORIN, Jean-Pierre. Godard and Me: Jean-Pierre Gorin talks. [entrevista a Martin Walsh]. Take One, January 1976. Reprint in Martin Walsh, *The brechtian aspect of radical cinema*. London: BFI, 1981, p. 116-128.

GORIN, Jean-Pierre. O amigo de Glauber (e Godard). [Entrevista de Gorin a Jane de Almeida]. Trad. Rodrigo Leite. *Folha de S. Paulo*, 20/06/2004, Caderno Mais!, incluída in Almeida (org.), 2005, p. 50-56.

GRANDE, Maurizio. Lingua e struttura [sobre Vento do leste]. *Filmcritica*, v. 23, n. 223, marzo 1972, p. 122-125.

Le “groupe Dziga-Vertov” (1) et (2). [Publicado em duas partes, sem assinatura]. *Cahiers du Cinéma*, n. 238-239 e 240, mai-juin e juillet-août 1972, p. 34-39 e 4-9.

LEFEVRE, Raymond. *Jean-Luc Godard*. Paris: Edilig, 1983.

LESAGE, Julia. Godard-Gorin's Wind from the East: looking at a film political. *Jump Cut*, n. 4, Nov/Dec 1974, p. 18-21.

LESAGE, Julia. *Jean-Luc Godard: a guide to references and resources*. Boston: GK Hall, 1979.

MACBEAN, James Roy. Vent d'Est, or Godard and Rocha at the Crossroads. *Sight and Sound*, Vol. 40, n. 3, Summer 1971, p. 144-50. Incluído em MACBEAN, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington: Univ. of Indiana Press, 1975. [Trad. bras. de Priscila Adachi in Almeida (org.), 2005, p. 58-77].

MACCABE, Colin. *Godard: Images, sounds, politics*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, chapter 3 (“Politics”), p. 49-78.

MACCABE, Colin. *Godard: a portrait of the artist at 70*. London: Bloomsbury, 2003, chap. 4, Student Revolution: Wiazemsky and Gorin, p. 179-238, section The Dziga vertov Group, p. 216-238. [seção traduzida no Brasil por Priscila Adachi. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. Ed. bilíngüe. São Paulo: Witz edições, 2005, p. 14-34].

MELLEN, Joan. Wind from the East. *Film Comment*, vol. 7, n.3, Fall 1971, p. 65-67.

MONACO, James. *The New Wave*. New York: Oxford Univ. Press, 1976, ch. 10, Godard: Theory and Practice, The Dziga-Vertov Period, p. 213-252.

PASOLINI, Pier Paolo. Le cinéma de poésie [1965] e Le cinéma impopulaire [1970]. In: *L'expérience hérétique: langue et cinéma*. Trad. francesa de Anna Rocchi Pullberg. Paris: Payot, 1976, p.135-155 e 245-253.

PICCHIA, Pedro del; MURANO, V. *Glauber, o leão de Veneza*. São Paulo: Ed. Escrita, s/d.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.

PIERRE, Sylvie. Glauber en exil. [entrevista a Mateus Araújo Silva; Cyril Béghin]. In: BAX, Dominique et al. (Dir.), *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic - Cinéma, 2005, p. 14-19.

REZENDE, Sidney (org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: CosacNaify, 2003. [1a ed. 1963].

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: CosacNaify, 2004. [1a ed. 1981].

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. [2006a]. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: CosacNaify, 2006. [1a ed. 1983].

- ROCHA, Glauber. *Le siècle du cinéma*. [2006b]. Ed. française établie par Cyril Béghin et Mateus Araújo Silva. Trad. Mateus Araújo Silva. Bobigny / São Paulo: Magic Cinéma / Yellow Now / Cosac Naify, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber et al. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- SEGAL, Abraham. Les films “invisibles”: 1968-1972. In: *L'Avant-Scène Cinéma*, n.171/172 (Spécial Godard: *Les Carabiniers, Pierrot le fou* et les films “invisibles”), juillet-septembre 1976, p. 47-70.
- SILVA, Mateus Araújo. Rocha et Rouch, d'une transe à l'autre. In: BAX, Dominique et al. (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic - Cinéma, 2005.
- SILVA, Mateus Araújo; BÉGHIN, Cyril. “Avant-propos” et “La glace à trois faces du Siècle du Cinéma: critique, histoire et théorie”. In: ROCHA, Glauber. *Le siècle du cinéma*. São Paulo: Magic Cinéma / Yellow Now / Cosac Naify, 2006.
- SILVERMAN, Kaja; FAROCKI, Harun. *Speaking about Godard*. New York and London: New York University Press, 1998.
- ULMAN, Erik. Jean-Pierre Gorin. Trad. de Priscila Adachi. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. Ed. bilíngüe. São Paulo: Witz edições, 2005, p. 36-48.
- VALENTINETTI, Claudio. *Glauber; um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2002.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. (1a ed. 1975). 3a ed. revista e ampliada. S. Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar - Glauber Rocha e a estética da fome*. [1983a]. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: em tempo de revisão crítica. [1983b]. Entrevista a Vinícius Dantas, *Folha de S. Paulo*, 13/11/1983, Folhetim n. 356, p. 9-11.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 7-31.
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 13-27.
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. [2006a]. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 9-31.
- XAVIER, Ismail. Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência. In: LOPES, Ana Sílvia; MÉDOLA, Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (orgs.). *XV Compós – Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2007, p. 21-45.
- WOLLEN, Peter. Godard and counter Cinema: *Vent d'est*. *Afterimage*, London, n. 4, Fall 1972. Depois, incluído em WOLLEN, Peter. *Readings and Writings*, London: New Left Books, 1982 e em NICHOLS, Bill (Ed.), *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: Univ. of California Press, 1985, p. 500-509.

**Résumé:** L'article propose un parallèle entre les programmes esthétiques de J.-L. Godard et Glauber Rocha, en concentrant son attention sur l'épisode de leur collaboration pour une scène de *Vent d'est* (Godard et Gorin, 1969). Celle-ci est analysée à la fois comme la pièce-maîtresse du dialogue effectivement entretenu par les deux (ou trois) cinéastes et comme sa représentation allégorique.

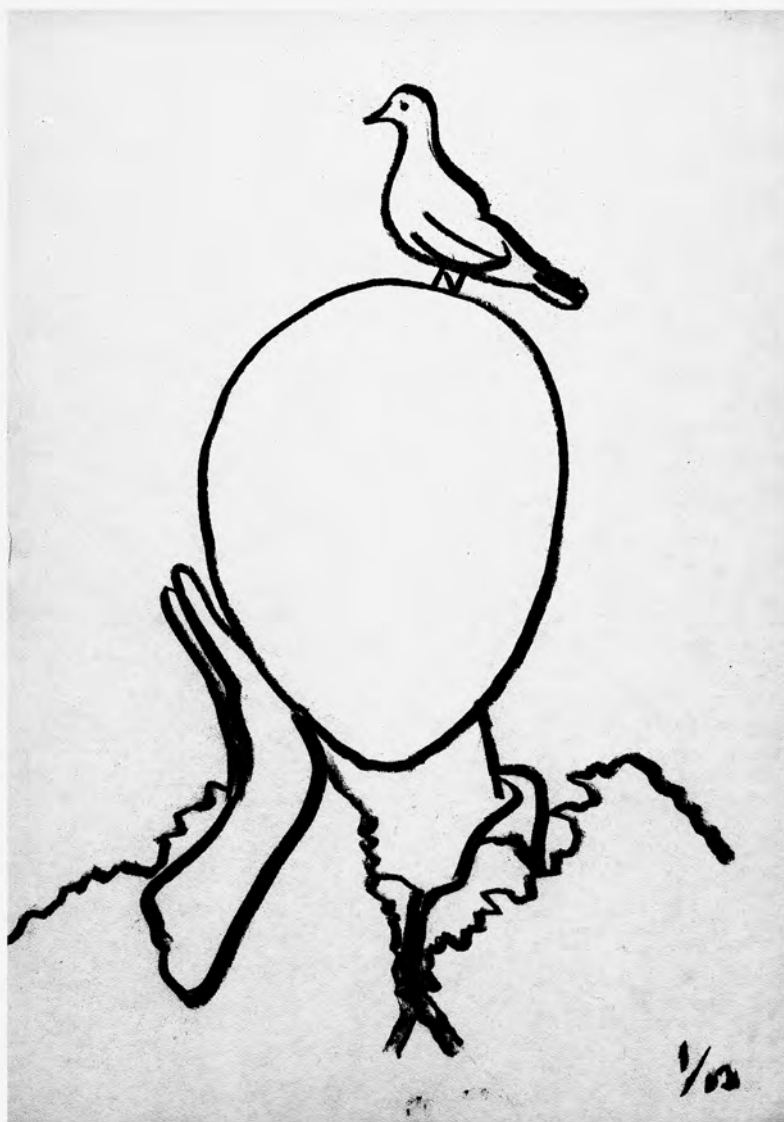
**Mots-clés:** Jean-Luc Godard. Glauber Rocha. Jean-Pierre Gorin. *Vent d'est*.



**Abstract:** This article draws a parallel between J.-L. Godard and Glauber Rocha's aesthetic programs, concentrating its attention on the episode of Rocha's collaboration with a scene of *Vent d'est* (Godard and Gorin, 1969). This is analyzed, at the same time, as a key element of the dialogue actually engaged between the two (or three) filmmakers by the end of the 60's, and as its allegoric representation.

**Keywords:** Jean-Luc Godard. Glauber Rocha. Jean-Pierre. Gorin, *Vent d'est*, third world cinema.





# Viver o filme

Maurício Vasconcelos

Doutor em Letras pela USP

Professor da área de Literatura Comparada da USP

**Resumo:** Uma revisão de *Vivre sa vie*, de Godard, sob o signo da leitura/literatura. Os contos “O retrato oval”, de Edgar Poe, e “Vida de cidade”, de Donald Barthelme, oferecem elementos de análise da construção fragmentária, em 12 blocos, trabalhada no filme.

**Palavras-chave:** Literatura. Leitura. Fragmento. Conto.

No momento em que a atenção à construtividade narrativa se impõe como um dado conceitual norteador de seu quarto longa-metragem – *Viver a vida – um filme em 12 quadros* (1962) (tal como consta do subtítulo) –, Godard se concentra numa formulação fragmentária, que se indispõe a sistematizar um fácil trânsito entre palavra e imagem, entre o *tableau* pictórico e o quadro fílmico. Não à toa, no conto “O retrato oval”, de Poe, se encontra o núcleo de uma problematização a respeito de arte e técnica, do registro da experiência e do enquadramento das formas, a partir do qual *Vivre sa vie* – ao citá-lo como referência-chave – vai instalar sua ficção e seu próprio raio de visão.

Quando o diretor repensa esse filme, ao realizar as conferências que viriam a ser reunidas no livro *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, é salientado seu constrangimento em fazer o que

“os profissionais do cinema ou da vida chamam ‘contar uma história’; isto é, a partir da estaca zero, fazer um começo e depois chegar a um fim, coisa – não sei por quê – que os americanos fazem muito pouco, mas que se acredita que a fazem. Aos outros não se permite isso, mas um americano ...todos os *westerns*... um cara chega de lugar nenhum, sabe-se lá de onde, empurra a porta de um bar...depois, no fim, desaparece – e é só isso. Bem, trata-se de um fragmento, mas, coisa estranha, é feito de tal modo que a gente acredita ter vivido uma história completa (...) Comecei a tomar apenas fragmentos (...) Então, pode-se encontrar uma história (...) e isso permitia tornar a fazer um pouco de pintura ou um pouco de música, onde efetivamente há ritmos, variações, fragmentos... aliás, em música se diz “un morceau de musique” (...) E, então, a gente fica mais ou menos livre da história e, ao contrário, a procura, busca um fio, um tema ou vários temas, ou alguma coisa... mas procura; e eu procurava...” (GODARD, 1989: 56).

Nesse depoimento, fica exposta a impressão de continuidade criada pelos filmes norte-americanos, de modo que a condição fragmentária da narrativa cinematográfica seja tomada como base para a elaboração de histórias não simplesmente contadas, não mais organizadas num encadeamento coeso, sucessivo, reproduzidor da palavra contida no roteiro, no escrito

baseado em livro de literatura. Cada quadro de *Viver a vida* potencializa a fragmentação em si – estuda a narrativa e seu modelo: a mulher ativa (Nana) busca o usufruto integral do tempo, pronta para uma existência em crescente andamento de degradação e extinção. Um encaminhar-se para a morte, re-situado a cada quadro/bloco/fragmento, incitando o espectador a um pacto não mais ocultador da ficção e de sua nascente configuração, bem contrário à ilusão do *continuum* garantido pela prefixação de uma “história completa”, anterior às imagens de vida que se seguem.

Não se deve esquecer a pesquisa de Godard em documentos, em estudos sociológicos sobre a prostituição, como uma entre várias referências integrantes de um espaço simultaneamente imagético e verbal, articulado com livros, com a oralidade, com uma discursividade aberta ao debate filosófico (contando, inclusive, com a presença de Bruce Parain). O filme se desenvolve sob o impacto de todas as gradações advindas de um entendimento feito quadro a quadro acerca da cultura, do poder e das linguagens que compõem a imagem do cinema no tempo de sua sucessão, de sua auto-narratividade. Para isso, o foco é dado aos elementos que possam destacar um corpo feminino em movimento, sobretudo um rosto em *close* (aproximado ao de Falconetti, atriz da *Paixão de Joana D’arc* (1928), de Dreyer, filme assistido pela protagonista, e àquele da donzela, que é retrato e pintura, no conto de Poe). Mescla de vida (inspiração documental), registro cultural (sobreposição de linguagens, de referências discursivas) e ficção flagrados em 12 quadros.

A história vem depois do fragmento (da fragmentação fotogramática inerente ao filme que se roda). Filme que corre em torno da face humana – imagens e quadros conduzem a um recorte de base/suporte, a uma moldura, tendo uma mulher em ação. Ou o *morrer* entre imagens de si e do todo aleatório, componente do quadro em movimento no qual se lê, também, uma pequena história de literatura, imagem e cinema.

O “retrato oval” aponta para um impacto – uma *impressão* da *imagem* na *literatura* – que é próprio da relação entre a

técnica e a dimensão breve, cortante e especulativa do conto moderno. O efeito da reprodução fiel do modelo feminino contido no quadro mortal, mortífero, lê-se, em Poe, como a narrativa proveniente de um pequeno catálogo sobre a pintura exposta – o primeiro título do conto era, aliás, “Life in death”. Por sua vez, deve-se observar que a narrativa já se molda num cenário que alude à tradição do gótico sedimentada por Anne Radcliffe, de modo a configurá-la dentro de uma pauta de alusões e superposições de imagens tomadas como efeitos, como reflexos merecedores de contemplação e análise, e não como simples índices de uma ultratráfico, de uma sobrenaturalidade desprovidas de uma ambiência cultural e dos crivos intelectual-experimentais próprios ao corte do conto, a partir de E. A. Poe.

“O castelo (...) era um desses monumentos ao mesmo tempo grandiosos e sombrios que por tanto tempo se ergueram carrancudos entre os Apeninos, tanto na realidade como na imaginação da Sra. Anne Radcliffe. (...) Tapeçarias pendiam das paredes, adornadas com vários e multiformes troféus de armas, de mistura com um número insólito de quadros de estilo bem moderno em molduras de ricos arabescos de ouro. Por esses quadros, que enchiam não só todas as paredes, mas ainda os numerosos ângulos que a esquisita arquitetura do castelo formava, meu delírio incipiente me fizera talvez tomar profundo interesse. (...) mandei Pedro fechar os pesados postigos da sala – pois já era noite –, acender as velas de um enorme candelabro que se achava à cabeceira de minha cama e abrir completamente as franjadas cortinas de veludo preto que envolviam o leito. Desejei que tudo isso fosse feito, a fim de que pudesse abandonar-me senão ao sono, pelo menos, alternativamente, à contemplação desses quadros e à leitura de um livrinho que encontrara sobre o travesseiro e que continha a crítica e a descrição das pinturas” (POE, 2001: 278-280).

É como se o narrador enquadrasse os elementos picturais, essenciais a “O retrato oval”, enquanto imagem sobre a qual se torna necessário especular, por meio das cisões irreconciliáveis entre a ficção e o seu não-espelhamento pela palavra alinhada, seqüencializada por efeito de um puro e simples *fragmento de vida*. “Baudelaire disse: acabou a narração; porque Poe falara dos poemas instantâneos

ligados por faixas verbais mortas.” (HELDER, 1987: 147). Eis o que assinala o grande poeta português Herberto Helder, ao pensar a relação entre literatura e cinema modernos, em *Photomaton & Vox*.

Juntamente com a impressão de vida na tela de “O retrato oval”, é lido o próprio espírito de não-reprodução que define a forma curta, aberta ao *timing* preciso da investigação e da invenção (sincrônica ao perfil técnico da moderna civilização americana, nos primeiros anos do século XIX, de acordo com a estimulante abordagem de Mário A. Lancelotti, em *De Poe a Kafka*). Ao formato breve do conto é incorporado o efeito de uma sobrecodificação que se encapsula num impacto final, revelando-se como fecho que oculta a transparência da resolução de um enigma ficcional.

Através da forma curta e híbrida (a começar de sua implicação com a imagem), obtida na contística de Poe, o diretor de *Viver a vida* acaba por encontrar uma referência para sua *busca narrativa*, quando se observa o *instantâneo poemático* de um ato fabulativo que não narra a sucessão de uma vida, mas põe em estudo o sentido da ficção alinhada por imagens de morte e duração. Investe em outra temporalidade, em outro plano da imaginação no que envolve o movimento e o tempo das imagens, a contar do espaço conciso e plural, eminentemente combinatório, resumido pelo gênero fragmentário que é o conto.

A Godard interessa, também, o atrelamento de base às noções de personagem, narrador e ficção, traçando uma correspondência com o que no campo da cinematografia se apresenta como imagem/conhecimento do mundo (contida na máxima godardiana “Não uma imagem justa, mas justo uma imagem”, lançada pelo desafio moral/conceitual de cada tomada), ou, segundo a feliz formulação de Jean-Louis Schefer: *do mundo e do movimento das imagens*. Daí, ser a narrativa em blocos o eixo da materialidade fotogramática do cinema, ao mesmo tempo em que se anuncia, especulativa e plasticamente, para o diretor, como *quadro* – o plano composto de música, movimento, palavra, imagem técnica e presença humana, sobre o qual ele veio criando e refletindo, com consciência cada vez mais aguçada desde *Viver a vida*.

Não por acaso, Schefer sinaliza, no estudo do poema-ensaio “Eureka”, de Poe, a existência de um fundo móvel, relativo ao universo, compreendido em sua aceleração. Sob a égide do movimento dão-se

“a mecânica das aparições e dos mistérios, as superimpressões da vida, as suspensões magnéticas, as desaparecimentos das coisas. O conto fantástico era, até então, o único modo de tomar uma não-multiplicação do tempo sobre os fenômenos: o romance tinha pela primeira vez infestado o mundo do tempo íntimo do sujeito pensante; durações sem fim e que nenhuma ação não podia enquadrar nem reabsorver” (SCHEFER, 1997: 48).

Muito próximo dos rumos narrativos alcançados pelo conto, desde Poe até autores situados na matriz do que se convencionou denominar como pós-moderno, caso de Donald Barthelme, *Viver a vida* lida com a dimensão fragmentária de uma escrita entre imagens (e não a tradução romaneada das imagens), seguindo, a rigor, o caráter, a um só tempo, construído e heterogêneo do discurso fílmico. Tal como experimenta *City life* (1968), o uso de fotografias, pinturas, grafismos, reproduções iconográficas diversas e *black frames*, no interior de peças curtas de ficção, demarca a lógica do *quadro*, legendada por *inserts* imagéticos, e não aquela de uma espacialidade intrinsecamente verbal, dentro de uma coesão entre dizer e ver. “Muitas vezes uma imagem não é, absolutamente, uma imagem, mas apenas uma idéia (...). As imagens se desgastam, se esfarrapam, se esvaziam” (BARTHELME, 1975: 39).

Uma correspondência com a *busca narrativa* de Godard aí se nota, na medida em que Barthelme – na trilha aberta pelo contista de “O retrato oval” – dialoga com o universo heteroclítico das imagens para melhor submeter a um estudo a moral acionada pelo conto. Ele pontua a distância entre o que se diz e o que se deixa ver como impacto, como constructo da narrativa. A tela se esvazia, em Barthelme, justamente como um efeito, um impacto, como se seguisse Poe num contraponto estrito, ao comentar a angústia de um pintor diante do “zero” ou “branco” da criação. É o que

pode se ler em seu conto “City life”: “E, naturalmente, toda a pintura – a arte inteira – foi-se para qualquer outro lugar, não está onde sua cabeça está...” (BARTHELME, 1975: 39).

Tudo se dá a partir de mediações, das interrupções e dos cortes contrários à imediaticidade de um flagrante, de uma demonstração técnica do domínio narrativo do contista. Deve-se notar que, em *City life*, cada texto contém uma sucessão de ficções à procura de seu sentido no tempo breve do relato, assim como no circuito de cruzamentos discursivos traçado pela narrativa em uma época já deflagrada de procedimentos mais afinados com a hipótese do não-saber do que com a confirmação de uma prática específica, encerrada dentro de uma concepção unilateral de literatura e de escrita. É o que atesta Barthelme no ensaio intitulado justamente “Não-saber”:

“O não-saber é crucial para a arte, é o que permite a arte ser feita. Sem ser perscrutado o processo que o não-saber engendra, sem existir a possibilidade de se mover a mente para direções imprevistas, não haveria invenção” (BARTHELME, 1997: 12).

Quando se observa o plano de uma elaboração prévia que já contenha a surpresa, o efeito final revelador, tal como teoriza Poe sobre a escrita moderna do conto, não se deve omitir o dado de que é a experiência de sua escrita a condição a partir da qual se engendra a concatenação entre princípio e fim (sendo este, *na verdade*, o seu enigma). O saber atribuído à prática do conto ocorre, em Poe, através do pacto com tal dimensão processual de narrativas analíticas e indagativas. (O poeta Helder já sinalizava o caráter de montagem do “poema instantâneo”, em Poe, construído sobre linhas de morte da narração).

Como bem apontou Stanley Cavell a respeito do escritor, sua ficção subsiste do que vem antes e depois da moralidade. O exame da ação, amparado na demonstração de assertivas, de pressupostos lógicos, constitui, no ver de Cavell, um trabalho narrativo sem salvaguarda de um conhecimento seguro. Pois se radica no erro, no horror e na surpresa revelados pela conclusão paradoxalmente mobilizante da forma curta,



como ocorre em torno da *imagem de vida* transposta para o retrato oval, incapaz de resumir-se tão-somente como uma operação conclusiva do sentido. Não é a cópia perfeita que se sintetiza no quadro descrito pelo conto, mas tudo o que ultrapassa o consenso entre a visão da arte e a imagem de mundo a ela referendada como atribuição da cultura (um retrato e seu museu, um registro do tempo, de um modelo-de-vida). A moral da *impressão* está em causa na literatura de Poe.

A história vem depois do emolduramento (o efeito-conto) no qual se ajusta o relato minucioso, fidedigno, aparentemente embasado sobre evidências (com a utilização modulável de *of course*, observa Cavell acerca da contística do autor). Faz parte da cifragem do conto a ficcionalidade relativa aos enunciados lógicos, demonstrativos, elaborados por Poe. O conto se apresenta, pois, como o breve e calculado incursão no não-saber que constitui o ato especulativo da escrita, vindo daí o interesse do diretor de cinema por essa imagem sobreposta, irresolúvel entre modelo e cópia, construída por “O retrato oval”.

Por mais que o conto seja construção, mentação, a escrita de Poe sabia se encriptar no diálogo com as outras artes e os universos filosófico e científico, como que absorvendo a lógica de uma esfera criativa concebida na vertigem, na margem de uma especulação sensorial e intelectual, que já lançava à literatura um empenho tanto crítico quanto inventivo de indagar-se sobre sua forma de existir e se distribuir no campo do conhecimento como atividade circunscrita à imaginação. Ou da escrita imaginativa entre meios técnicos de *impressão* e *circulação* (a narrativa breve e a leitura jornalística, ilustrada, acessível à multidão urbana), entre o mercado e a cena sempre reconfigurada dos saberes disponibilizados em sua época.

A imagem viva que se estampa em “O retrato oval”, no quadro fatal da arte, tal como se emoldura no museu de reproduções (castelo gótico, catálogo de uma coleção), parece se atualizar no intervalo-imagem dos contos de Bartheleme, especialmente naquele que dá título à coletânea aqui mencionada, *City life*.

Ramona emerge, ao fim do conto, como a face avessa à efígie cristã da Virgem. A personagem de Barthelme dimensiona, no espaço híbrido, experimental, de um livro de contos, o tipo de paralelo traçado entre o rosto de Anna Karina e o de Falconetti como a virgem imolada no clássico de Dreyer – uma seqüência que acaba se tornando o mais emblemático fotograma de *Viver a vida*, quando Nana vai ao cinema e chora, em compasso com o martírio da heroína mística, com a cerimônia de imagens contidas em filmes que se duplicam, desencadeando desdobramentos que vão da aura de Joana D’Arc à face-fotograma da prostituta e espectadora.

A protagonista de “City life” contraria a centralidade do rosto e sua reprodutibilidade em imagem única. Mostra-se como uma nova mulher sincronizada com tudo o que a excede e não a revela como unidade, mas enquanto ponto confluyente de olhares, foco de uma entrega sem medidas ao presente, à terra, à vida na cidade, sob o risco de uma afirmação impossível, sacrificial, feita à sua própria imagem.

“Sobre mim, os olhares deles têm caído. A força geradora foi, talvez, o olhar fundido de todos eles. Dos milhões de grupos rastejando sobre a superfície da cidade, seus desejosos olhos vacilantes me escolheram. A pupila alargou-se para receber mais luz: mais eu. Eles começaram a dançar pequenas danças de insinuação e medo. Essas danças constituem um convite de inequívoca significação – um convite que, se aceito, nos leva por muitas estradas enlameadas abaixo. Eu aceitei” (BARTHELME, 1975: 147).

O debate de Barthelme, contido nos ensaios e nas entrevistas integrantes do volume *Não-saber*, assim como no *corpus* das muitas coletâneas de contos que publicou, em torno das possibilidades criativas da escrita após o ponto de enfrentamento das idéias de modernidade e de revolução provocado pelas ficções de Joyce – título, aliás, de seu importante artigo “Depois de Joyce” –, mostram convergência com os quadros/capítulos de *Viver a vida*: O relato não-romanesco de toda uma vida – uma passagem da pobre amante parisiense, colhida nas canções populares e na cena habitacional da cidade (o pequeno quarto da *concierge* ou aqueles dos hotéis baratos de encontro).

Como se fosse um fragmento de instante apreendido por um conto. A vida, como se fosse o segundo que move o mais elementar, o mais primitivo e mudo filme de cinema. Lê-se no último bloco:

## 12

*Ainda o jovem homem – O retrato oval –  
Raoul revende Nana*

Como vai se tornando freqüente, desde o primeiro filme godardiano, a leitura frontal de livros de literatura [*The wild palms*, de Faulkner, em *À bout de souffle* (1960), e *La condition humaine*, de Malraux, em *Le petit soldat* (1963)] marca aqui sua presença, só que desta vez se entranhando no corpo do texto, num contraponto ao corpo prostituído de Nana, focalizado em contigüidade à transmissão oral de trechos do conto de Poe. A capa dos livros se viram para nós. Quem está com *Oeuvres complètes*, de Poe – na tradução de Charles Baudelaire –, nas mãos, é Paul, o jovem e fiel freguês, que, ao longo da leitura de “O retrato oval”, vai estreitando seus elos amorosos com a mulher, a ponto de combinarem um projeto de vida em comum, ao fim da seqüência ocorrida num quarto de hotel, um pouco antes do assassinato da protagonista de *Viver a vida*, um crime decorrente do conflito entre gigolôs sobre sua “revenda”.

São criados vários comentários visuais durante a leitura de “O retrato oval”. Desde a abertura do plano, no qual o rosto de Paul e o livro emergem da escuridão do *fade-in* (olhos baixos, quase fechados do leitor) até as pontuações elaboradas entre a transmissão do texto em *off* e o trabalho da câmera, da encenação em torno do rosto de Nana. Especialmente nos momentos em que ela dá as costas ao amante/leitor e à platéia, e naquele em que a bela máscara da atriz Anna Karina se perfila ao lado de um cromo de cinema que estampa a emblemática face de Liz Taylor – *fatal beleza*, dirão mais tarde *História(s) do cinema*. Pensar nos *inserts* reprodutivos, paroxísticos do pop, observáveis em Warhol, torna-se inevitável, mas não se pode esquecer que tal prática acontece, simultaneamente no cinema, com Godard, desde *À bout de souffle*, tendo-se

em vista os enquadramentos plástico-narrativos que pensam a reprodução e a vida das imagens em circulação, no tempo presente, no mais elementar fragmento de cinema.

A leitura do conto não se faz com a voz de Paul. É silenciosa, em *off contínuo*. A imagem do cinema que a acompanha, num andamento cruzado, não o é, no entanto. Contrasta, sob um acompanhamento musical, as palavras de Poe (ditas por um locutor invisível), lendo-as para melhor marcar os diversos níveis que constituem o registro direto das imagens. Godard torna visível o recorte do fluxo temporal sobre o qual atua a máquina cinematográfica, reportando-se a uma tradição de *literatura de cidade* captada pela notação breve e problematizadora do espaço plástico, imagético, já encampado pelo narrativo: o conto-experimento (*City life* reconfigura tal vertente despontada com as criações de Poe), o pequeno poema em prosa (Bertrand, Baudelaire), as *iluminuras/projeções de luz/iluminações* rimbaudianas, já com toda a hibridez tomada pela produção contemporânea do gênero. A história entre imagens de uma vida na cidade – Nana, Paris – rompe o vínculo com a superfície reprodutiva de vida que é o cinema, entendida como um acordo entre a ficção e o espectador, entre dizer e ver, entre o entretenimento e o traço memorial, mortal, das seqüências correntes.

Compor um transcurso de vida – o diretor torna clara sua ligação com as questões do documental (a matéria sociológica que inspira a realização do filme e faz com que registre Paris como cenário recorrente da modernidade, da prostituição, dos diversos tráficos) e da ficção enquadrada em capítulos. No interior do quadro, do *take* de cada fragmento/capítulo do romance breve de Nana, Godard articula, de fato, uma nova moral. Deixa pronunciar o modo como o mais pessoal dos filmes (esse feito com sua mulher Anna Karina, protagonista, modelo do quadro cinematográfico) se encontra auto-implicado com uma história incapaz de narrar unicamente o plano frontal de uma ficção, mas a impressão do tempo na película como um registro metamórfico de palavra, movimento de imagens e de uma sucessividade que repensa a moralidade, o ponto-de-vista existente entre intervalos e cortes de imagens.

O cinema provoca um debate – não à toa, convocando Parain como um de seus interlocutores (depois de Barthes ter recusado o convite) – a respeito das imagens reveladoras da *vida em transcurso* – a dimensão do *presente* rediscutida, ampliada, mais tarde, em *Elogio do amor* (2001). Ou, talvez, a imagem no cinema, em *Viver a vida*, potencializa Godard como autor que, também, é produtor de filmes e de ficções legíveis como “cortes móveis – deslizamento de territórios: histórias, geografias, topografias” (GODARD, 1989: 11) de imagem, palavra e narração no decurso de modernidades e séculos.

O cineasta pensa o quadro, cada um como indagação central. Pensa entre quadros o registro da imagem de uma mulher em trabalho de vida/morte – sua própria mulher (como se dá em “O retrato oval” entre o pintor e a modelo/esposa) –, como uma questão amplificada em vários planos. O mesmo se observa a respeito do espaço do conto, em *City life*, que também se reparte nessa dimensão diagramática, expositiva e crítica das inscrições de palavra e imagem no corpo sucessivo do enunciado da ficção, no interior de cada *sentença*. Não por acaso, se intitula “A sentença” um dos contos mais incisivos da perquirição travada por Barthelme acerca do saber e dos valores promovidos pela escrita de literatura, muitas vezes adquirindo cada frase o sentido de *legenda* entre quadros e outras reproduções perpassadas por intervalos/interrupções, microcortes no interior do relato curto.

Nesse momento – o percurso godardiano nos anos 60 – em que se move, de um filme para outro, uma prática de cinema muito particular e influente, capaz de se articular como projeto de escrita, pode-se perceber que o cineasta se encontra numa busca narrativa partilhada, também, pelas produções ficcionais e investigações críticas de Donald Barthelme. Não se pode esquecer que o autor de *City life* e *Não-saber* encontra-se envolvido com a concepção do conto como peça plástica-performativa. Em “Depois de Joyce”, ele afirma que a criação de literatura vem tornando-se mais a construção de um objeto “do que um texto ou um comentário sobre o mundo” (BARTHELME, 1997: 3-4).

Barthelme modula imagens no plano do conto, enquanto Godard, o cineasta, faz de *Viver a vida* um projeto, antes de tudo, narrativo, acerca do quadro/capítulo literário subsistente no modo de montar a sucessão fotogramática do filme. O cinema se mostra dentro de uma problemática de impressão/expressão que atravessa a sua história como algo inerente à mais simples, imediata seqüência. Não por acaso, as imagens se fixam em *Viver a vida* compactuadas com o efêmero, com o ritmo do corpo de uma mulher (que é sua por agora), como se travassem contato com a dinâmica puramente material do correr da película. ■ ■ ■ ■

## Referências

BARTHELME, Donald. *Vida de cidade*. Trad. Jaime Prado Gouvêa. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

BARTHELME, Donald. *Not-Knowing. The essays and interviews of Donald Barthelme*. New York: Random House, 1997.

CAVELL, Stanley. Poe's perversity and the imp(ulse) of skepticism. In: CAVELL, Stanley. *In quest of the ordinary – lines of skepticism and romanticism*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1988.

HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LANCELOTTI, Mario. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitario de Buenos Aires, 1965.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

SCHEFER, Jean-Louis. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

**Résumé:** Une révision de *Vivre sa vie* sous le signe de la lecture/littérature. Les contes “The oval portrait” d’Edgar Poe, et “City life” de Donald Barthelme fournissent des éléments d’analyse de la construction fragmentaire travaillée dans le film, en douze tableaux.

**Mots-clés:** Lecture. Littérature. Fragment. Conte.

■ ■ ■ ■

**Abstract:** A revision of *Vivre sa vie* under the sign of reading/literature. The short-stories “The oval portrait”, by Edgar Poe, and “City life”, by Donald Barthelme, provide elements for the analysis of the fragmentary construction, in twelve frames, worked in the film.

**Keywords:** Reading. Literature. Fragment. Short-story.



# O azul de dois mundos

Roberta Veiga

Doutoranda em Comunicação pela UFMG  
Professora da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC-MG



Estamos numa festa na casa do sr. e da sra. Expresso, sogros de Ferdinand. Os ambientes aparecem numa seqüência de quadros fixos, em cores variadas. A câmara está imóvel. Ferdinand entra e sai dos enquadramentos, permanecendo em cada um deles por um breve tempo.

No primeiro ambiente a luz vermelha colore a imagem. Um homem se põe a falar do Alfa Romeo, ressaltando como os freios são potentes e como o veículo é rápido, seguro e cômodo de dirigir. Em seguida, uma mulher diz que “sentir-se fresca é fácil”, e com despreendimento expõe as várias características de determinado desodorante que a deixa perfumada e tranqüila durante todo o dia. O próximo homem prossegue: “O *Oldsmobile Rocket 88* oferece algo mais que seu admirável desenho, sua linha potente e sóbria prova que a elegância não é incompatível com os resultados”. Nesse momento, Ferdinand, que estava de pé quase fora do plano, passa pela frente da câmara e chega a um segundo ambiente de tom esverdeado, onde encontra Samuel Fuller. Ao saber que se trata de um cineasta americano, pergunta-lhe: o que é o cinema? Fuller responde: “Um filme é uma batalha. O amor, o ódio, a ação, a violência, e a morte; numa palavra: a emoção”.

Ferdinand, que desde o início se mostra um amante da literatura e da pintura, insatisfeito com sua vida ao lado da mulher burguesa, inconformado com a mediocridade do mundo em que vive, parece cada vez mais deslocado. Incapaz de ter qualquer experiência naquele lugar, ele segue atravessando lentamente os quadros, um amarelo, outro verde, outro azul, e os convidados permanecem apresentando produtos e exaltando suas qualidades. Ninguém conversa com ninguém, cada pessoa apenas profere frases prontas, slogans publicitários cujo sentido se esgota neles mesmos.

Em um quadro completamente azul, Ferdinand expõe poeticamente sua inadequação ao mundo, ao mundo burguês manifesto naquela farsa chamada de festa, naquela vitrine de personagens fúteis, naquela sociedade espetacularizada que despeja as imagens das quais ele é expulso. “Eu tenho uma máquina para ver que se chama olhos, uma máquina

para ouvir, são os ouvidos, para falar, a boca. Parece-me que são máquinas separadas, sem unidade. Deveria ter a impressão de ser única e me parece que são várias”, confessa Ferdinand a um casal.

A ironia é que, após manifestar sua perplexidade diante desse corpo sem unidade, dividido em órgãos cujas funções são fixadas artificialmente, ele é acusado de ser cansativo por falar muito. Nesse instante, condensa-se toda aquela sucessão de discursos codificados e superficiais, que de tanto reproduzir uma única fórmula não dizem nada, apenas apontam para a mesma lógica reificante: o espetáculo da mercadoria. Resignado, Ferdinand diz: “Os homens solitários falam demais”.

Desfeita qualquer possibilidade de vínculo com esse mundo empobrecido pelo espetáculo, o espectador é levado a crer apenas em Ferdinand, que se tornará Pierrot e fugirá com Marianne em busca de outros mundos nos quais ele possa ter experiências. Juntos eles entram com o carro nas águas da *Côte d’Azur*, provocam explosões, habitam uma ilha deserta em meio a bichos, roubam, matam e fogem, na mesma medida em que interpretam um esquete de teatro para soldados americanos, cantam e dançam no meio de uma floresta, recitam trechos de seus próprios diálogos em *off*, antecipando ou sobrepondo-se aos eventos, encenam o filme que gostariam de fazer, e contam histórias para desconhecidos. A narrativa é um percurso imprevisível no qual tanto os personagens como os espectadores são colocados à deriva.

*Pierrot le fou* (1965) desliza do musical ao jogral, da pintura aos anúncios publicitários, do romance à literatura, dos depoimentos para a câmera à encenação teatral. Por nossos olhos desfilam quadros de Picasso e Renoir, cartazes de arte pop, nomes como os de Velásquez e Baudelaire, em meio a música clássica, improvisos, inconformismo político e morte. Convulsionado pelas tensões que atravessam a arte e o pensamento, o filme exprime bem o gesto de Jean-Luc Godard, um cineasta que, como diz Deleuze (2005: 216), faz de seu modo de construção audiovisual um método para o cinema interrogar a si mesmo. Godard zomba dos clichês

enumerados por Samuel Fuller até quebrar completamente a ilusão cinematográfica: Pierrot fala com os espectadores e Marianne encena cortar a película com uma tesoura.

No filme, a obstinação de Godard em se contrapor aos valores que empurravam o cinema para a cegueira ainda não estava tão formalmente presente, o que permitiu (e talvez essa seja a singularidade dessa obra) que a crítica fosse atravessada pela graça e pelo toque lúdico, constituintes não apenas dos personagens, mas também da construção narrativa.

Se na sequência da festa o elemento da brincadeira é mais sarcástico e o riso mais amargo, a ambiência ali criada é a chave para que o espectador se entregue ao jogo infantil que atravessará todo o filme. O toque artificial e plastificado dos quadros expressos nas cores, no comportamento dos personagens e nos discursos fará emergir tanto em Ferdinand como no espectador uma sensação de ser refém de uma vida falsa, imposta. Essa sensação tornará os gestos e as ações do casal, que se põe a fugir pelo mundo, muito mais espontâneos, livres dos automatismos e dos determinismos sociais. Mas, por outro lado, a liberdade parecerá também condenada.

O azul do céu que cai sobre Pierrot enquanto ele folheia um livro no topo de uma pedra e o azul do mar que acompanha o caminhar de Marianne pela ilha deserta já foram marcados. A cor do romantismo (AUMONT, 2004: 224) e da liberdade guarda o instante da angústia de Ferdinand, da frieza de um mundo tomado pelo espetáculo. Ao ver o azul do rosto de Pierrot ser coberto por dinamites, não temos dúvidas de que seu corpo já estava há muito esfacelado. ■■■■

## Referências

AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DANEY, Serge. *La rampe – Cahier critique 1970-1982*. Paris: Gallimard – Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Edições Afrodite, 1972.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.





# O prazer material de escrever

Entrevista com Alain Bergala

Por Mário Alves Coutinho

Doutor em Literatura Comparada pela UFMG

Jovem estudante em *Aix-en-Provence* –, no ano de 1965, no mês de junho – Alain Bergala foi marcado por uma experiência que determinou muita coisa em sua vida. Sabendo que um cineasta, chamado Godard, iria filmar alguns planos numa ilha, próximo de onde morava, ele pediu a um amigo sua câmera 16 milímetros e rumou para o local, no dia da filmagem. Lá, com medo de ser descoberto, pediu a um assistente do diretor (que mais tarde descobriu ser Jean-Pierre Léaud) autorização para filmar. Léaud foi em direção a Godard e fez a pergunta a ele. Esse respondeu que não haveria problema, desde que Bergala não fumasse... Nesse dia, Bergala pôde filmar Jean-Luc Godard filmando Pierrot e Marianne andando pela praia, no que viria a ser o mítico *Pierrot le fou* (*O demônio das 11 horas*, 1965).

A partir daí, o cinema passou a ter um peso cada vez maior na vida profissional de Alain Bergala. Primeiramente, foi convidado a escrever na revista *Cahiers du Cinéma*, por Jean-Louis Comolli, ainda na sua fase maoísta. Inicialmente colaborador, depois membro do comitê de redação, redator chefe, editor, ele passou por todos os postos nessa publicação. Ainda colabora ocasionalmente com a revista até hoje. Professor de cinema em várias universidades francesas (*Lyon 2* e *Rennes 2*), atualmente ensina na *Sorbonne Nouvelle*, Paris III. Além do mais, é realizador de filmes documentários e de ficção, uma das fitas que realizou, foi *Les fioretti de Pier Paolo Pasolini* (1997).

Depois de 1985, sua ligação com Jean-Luc Godard acentuou-se: foi ele a pessoa designada para editar todos os textos que o cineasta havia publicado não só na *Cahiers du Cinéma* mas também em outras revistas e jornais. O resultado do seu trabalho foram dois alentados volumes, onde toda produção teórica do cineasta encontra-se reunida: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1* (1950-1984) e *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2* (1984-1998). Em 1999, recolheu todos os ensaios que ele próprio havia escrito sobre Godard, no livro *Nul mieux que Godard* (Paris, 1999, *Cahiers du cinéma*). Recentemente, no final de 2006, lançou *Godard au travail*, um livro no qual ele se debruça sobre os primeiros quinze longas-metragens de Jean-Luc Godard: aqui ele faz um trabalho de pesquisador, e nos conta a gênese

– do nascimento dos roteiros de cada fita às filmagens – de cada um dos filmes que vão de *Acosado* (*A bout de souffle*, 1959) a *Week-end* (1967).

A entrevista que se segue foi realizada no inverno de 2005 em Paris, no apartamento de Alain Bergala, que, como não poderia deixar de ser, tinha livros, vídeos e DVDs por todos os lados. Aluno de Bergala na *Sorbonne Nouvelle*, no período em que eu realizava uma pesquisa de doutorado em Paris sobre Jean-Luc Godard, já havia me acostumado a suas lições magistrais sobre o cinema do cineasta francês e de Kenji Mizoguchi. Foi muito grande o prazer em conversar com Bergala sobre a relação da obra de Godard com a literatura.

**Mário Alves Coutinho:** Alain Bergala, a *Nouvelle Vague* teve uma relação especial com a literatura. De qual ordem, exatamente?

**Alain Bergala:** Isto depende um pouco dos cineastas. O grupo da *Nouvelle Vague* era constituído por pessoas que nasceram em um meio em que os livros eram muito importantes. Godard, por exemplo, nasceu na literatura. Na sua casa, havia quase todos os livros, e escritores a freqüentavam. Seu avô era amigo de Paul Valéry. Quanto a François Truffaut, ele era um autodidata. Os livros eram muito importantes para ele. André Bazin o ensinou a ler. De uma forma geral, todos os cineastas da *Nouvelle Vague* têm uma relação muito forte com a literatura. O que é estranho, pois eles eram contra a adaptação literária, mas como pessoas, gostavam muito dos livros. O escritor do qual eles mais gostavam e partilhavam entre eles era Balzac. Todos o liam. Podemos perceber isso em Rivette, em Truffaut. Quanto a Godard, ele também lia André Gide, era seu lado suíço. Havia também Eric Rohmer, formado em Letras, que citava muitos escritores nas suas críticas. Havia uma cultura literária na *Cahiers du Cinéma*, na época da *Nouvelle Vague*. A revista era composta por pessoas que foram alimentadas pela literatura, e que, inclusive, ensaiaram um estilo um tanto elevado, um estilo literário. Rohmer era o mais forte, tinha um estilo clássico. Evidentemente, todos eles estavam incluídos neste jogo, todos procuravam escrever bem, tinham



gosto pela linguagem, pela escrita, pela frase francesa longa. Para eles, o apreço pelos livros e pela literatura foi tão importante quanto o cinema. Uma pessoa que escrevesse mal ou que escrevesse numa linguagem puramente jornalística não continuaria na *Cahiers*. Estou me referindo aqui aos anos 50, época em que os críticos da *Cahiers du Cinéma* deveriam escrever bem. Godard, por exemplo, tinha um estilo próprio, distante do estilo levemente retórico de Rohmer. A sua escrita já era muito mais rápida, muito mais viva, com muito mais imagens. Mas não podemos esquecer que na *Cahiers*, ele era um pouco marginal, não estava no centro. Godard não fazia nunca textos grandes. Eram os outros que faziam os textos maiores. Ele não tinha legitimidade e acabava comentando os pequenos festivais. Seus textos eram curtos, ele adorava a rapidez. O estilo de Godard tem mais relação com a poesia que do que com a prosa, de onde vinham os outros. Refiro-me a sua escrita. Desde o começo, já havia curtos-circuitos, já existia um estilo próprio.

**MAC:** O fato de Godard ter sido crítico influenciou sua obra cinematográfica?

**AB:** Sim, totalmente. Se analisarmos bem o estilo do Godard crítico, podemos encontrar elementos úteis para análise de seus filmes. Ele foi alguém que escreveu como filmou. O que não é o caso de Rohmer ou de Truffaut, por exemplo. Godard mantém uma coerência de ritmo, de estilo... Se lermos seus textos com atenção, encontraremos lá os jogos com as palavras, a passagem de uma idéia à outra de maneira muito rápida, as ligações e aproximações um pouco brutais, ou seja, encontraremos características do Godard cineasta. Estou seguro de que Godard escrevia depressa, característica também presente no seu cinema dos anos 60. Imagino que Rohmer passava horas escrevendo seus textos. Godard, ao contrário, sempre valorizou a velocidade. Isto não quer dizer que ele não refletia muito antes de escrever. Godard, executando, era muito rápido. Numa filmagem, eu já o vi escrevendo um diálogo muito rapidamente. Ele tem necessidade disso, ele não é alguém que passa um tempo longo a corrigir.

**MAC:** Godard dá a impressão de passar muito tempo pensando, refletindo, elaborando...

**AB:** Exatamente. Mas na escrita, não. Ela deve ser rápida. E isto é parecido com seu cinema. Quando Godard encontra algo, ele decide muito rápido. Ele não é alguém que corrige, ele tem um espírito de decisão muito grande.

**MAC:** Godard também passa a impressão de realizar o cinema do possível: se ele tem poucos recursos, pouco dinheiro, pouco material, mas acha que dá para fazer, ele faz exatamente com o que tem.

**AB:** Perfeito. Este é o seu sistema: “Tenho esta quantia. Com este tanto, eis o que posso fazer”. Ele não necessita de muito dinheiro. Quando ele fez o filme para Darty, por exemplo, *Le rapport Darty* (1989), ele disse: “Faço o filme mesmo o orçamento sendo baixo”. E ele não ficou infeliz. Ele nunca diz: “Seria melhor se tivesse mais”. Quando Godard fica sabendo qual é sua verba, ele realiza o filme exatamente com aquela quantia. À exceção de quando trabalha com Alain Sarde. Neste caso, ele pega muito dinheiro, pois Sarde é rico. Godard sempre foi muito leal a este procedimento. A *Nouvelle Vague*, em geral, sempre foi muito leal e respeitosa com os produtores. A *Nouvelle Vague* nunca fez o que Robert Bresson costumava fazer, por exemplo. Bresson não se preocupava com orçamento, pois sabia que, se o dinheiro acabasse no meio do filme, o produtor seria obrigado a colocar mais, pois o filme precisava ser finalizado. A *Nouvelle Vague* nunca se aproveitou disto. Ela sempre teve respeito extremo pelo contrato com o produtor. Rohmer é ainda pior, ele não só não gasta tudo, como devolve dinheiro.

**MAC:** Godard disse, certa vez, que a escrita é a morte. Como você vê a contradição entre essa declaração e a enorme ligação do cineasta com a literatura?

**AB:** Hoje, Godard diz que não escreve nem três linhas, pois quer procurar tudo nos livros. Grosso modo, ele faz colagens de citações. Durante todo o tempo, Godard está sempre folheando algum livro, e apropriando-se de um fragmento. Quando ele lê uma revista, por exemplo, ele arranca uma página e a classifica. Ele rasga livros também. Godard não tem nenhum respeito pelo objeto livro. Se ele encontra uma citação que o agrada, mesmo sendo um belo livro, ele arranca a página e diz: “Isto pode me servir”. Desta maneira,

sempre existiram muitos dossiês na sua casa. Godard é alguém que separa fragmentos. Eis como ele lê um livro: não necessariamente do início ao fim, não necessariamente inteiro, mas sempre muito rápido. Todo tempo, ele investiga, procura algo. Quando fazia *Histoire(s) du cinéma (História(s) do cinema*, 1988-1998), Godard passou algum tempo numa casa de campo de Dominique Païni, diretor da Cinemateca Francesa na época. Païni levava cassetes com filmes para Godard, que os assistia em modo acelerado, somente em busca de um plano. Para ele, “As coisas que contam vão fatalmente cair em cima de nós. Se folhearmos um livro, encontraremos a frase importante”. A premissa de que ele parte é que, se existe alguma coisa que o interessa num livro, ele vai encontrá-la. Desse modo, ele sobrevoa, depois corta, anota, mas esse não é o momento de feitura do filme. Depois, quando ele vai realizar um novo trabalho, ele recorre às suas citações. Godard tem uma espécie de estoque de frases, de textos. Ele não pára. Ele tem muitas coleções. Ele é como um colecionador de frases, de páginas, de imagens, uma espécie de pescador de pérolas. Mas nem sempre é assim. Quando Godard, por exemplo, se depara com o texto *Sobre o conceito da história*, de Walter Benjamin, ele o lê durante um ano, medita sobre as teses, estabelece uma espécie de relação com o texto, que não é da ordem da separação. Existem textos na sua casa que ele trabalhou durante dez anos...

**MAC:** *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, por exemplo.

**AB:** Exatamente. Esses são textos que ele examina e discute de novo, são textos que o ajudam. Não existe somente o “aspecto borboleta”. Godard trabalha alguns textos verdadeiramente, marcando-os, lendo-os completamente. Esses textos são facilmente identificáveis, pois retornam filme após filme. Ao preparar um filme, Godard costuma fazer um pequeno caderno no qual ele cola as frases, sem se preocupar em anotar o nome do autor. Às vezes, há dez frases numa mesma página do caderno, e nem sempre Godard sabe dizer a origem delas. Para ele, uma vez destacada do livro, a frase passa a ser um material.

**MAC:** Algumas vezes, então, Godard não lembra quem são os autores das frases que usa...

**AB:** De algumas coisas, não. Isso também acontece com seus filmes. Quando, por exemplo, fez as *Histoire(s) du cinéma*, Godard não pagou nenhum direito autoral. A *Gaumont* pediu a ele a relação dos filmes que havia usado, pois, caso houvesse um processo por utilização indevida, eles saberiam o que foi utilizado. Como Godard não se lembrava da origem de muitos trechos, pediu a Bernard Eisenschitz para assistir às *Histoire(s) du cinéma* e encontrar a origem de todos os planos do filme. Bernard encontrou quase tudo – pois ele é muito culto –, com a exceção dos filmes pornográficos. Como Godard gravou-os da televisão, eram impossíveis de identificar. Assim é também sua relação com os livros. Recentemente, por exemplo, considerando que tinha muitos livros no seu ateliê, Godard avisou ao seu assistente que, na terça-feira, eles jogariam tudo fora. O assistente, que é parisiense, não sabia se era verdade ou não, mas era. Godard achava que tinha livros demais e estava se sentindo asfixiado. Ao folhear um livro, se existirem duas páginas que o agradam, Godard arranca-as e considera que o resto pode ser jogado fora. Ele possui essa relação singular com os livros... Ele não é, absolutamente, um fetichista... No limite, ele não tem necessidade de possuir o livro. É uma relação bastante estranha. Contudo, os livros são o que existe de mais importante para ele. E nós vemos isto muito bem no seu último filme, *Notre musique (Nossa música, 2004)*, que é sobre escritores e se passa durante o encontro europeu do livro em Sarajevo. Ali estão as pessoas que ele mais estima, os escritores, como o espanhol Juan Goytisolo, por exemplo. Pessoas que, para ele, são muito importantes. Muitas vezes, são essas pessoas envolvidas com o pensamento e a escrita que ele tem vontade de encontrar, de manter um diálogo. Para Godard, a escrita é tão importante quanto a música e o cinema. Ele tem a impressão de que existe qualquer coisa de grande nessas artes. Quando Godard faz filmes, de uma maneira geral, ele gostaria que seus filmes fossem tão bons quanto a música ou a escrita. Quer dizer, ele tem uma outra idéia da escrita. Ele tem uma idéia muito alta, muito cultivada. Mas, com tudo isto, ele não é fetichista...

**MAC:** Muitas pessoas dizem que nos anos 50 ou 60, quando ele acabava de ler um livro, ele o jogava pela janela...

**AB:** Isso é algo totalmente possível. Godard não é um conservador. Ele pensa que as coisas estão lá para nos servirmos dela, quando temos necessidade...

**MAC:** O fato de ele ter nascido em uma família rica não explica esse comportamento?

**AB:** É o que ele diz: “Quando eu era pequeno, tive tudo. Tive o luxo, os livros, agora eu não preciso disto, pois tive tudo e não tenho medo que falte”. E é verdade. Ele tinha tudo. Seu pai tinha uma bela casa à beira do lago. Se quisesse, poderia comprar para ele uma casa, mas isso não interessava a ele. Sua casa em Rolle tem apenas um andar. Ele não tem necessidade de possuir uma casa grande. Sua vida é absolutamente comum. Quanto às outras pessoas do cinema, elas compram belas casas com o dinheiro que ganham.

**MAC:** Ele faz um outro filme. E um outro...

**AB:** Exatamente. É como se ele carregasse para a vida a segurança que ele teve na infância. Ele não tem que provar mais nada. Ele teve a liberdade, o respeito dos seus pais, tudo, a casa grande, ele não tem mais necessidade disso.

**MAC:** Freud escreveu, certa vez, que o amor de uma mãe por um filho lhe dá confiança para o resto da vida. A mãe de Godard o amava dessa maneira ou era uma relação conflituosa?

**AB:** Não muito. Parece-me que a grande história de Godard é com sua irmã, que morreu. Quando essa irmã morreu, isso fica visível nos filmes. Aconteceu alguma coisa como o luto. A família foi importante para ele, em especial, as mulheres. A irmã foi tão importante quanto a mãe. Essa irmã morreu nos anos 80. Ele fez seu luto, sem dizê-lo. Em alguns filmes, existem pequenos indícios biográficos sobre a história da casa da família. No filme sobre Sarajevo (*For ever Mozart*, 1996), realmente a casa era a de sua mãe. Nesse filme, Godard realmente sentiu necessidade de fazer uma análise, dar a ver os verdadeiros lugares da sua infância. É bastante emocionante. Esse é o momento no qual ele é trabalhado pelo seu passado. Com o pai, a relação é menos interessante.

**MAC:** Você editou os dois livros com críticas de Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1(1950-1998); tome 2 (1984-1998)*, *Cahiers du Cinéma*, 1998. Como foi esse trabalho, exatamente?

**AB:** Na época, Godard não tinha casa ou apartamento. Ele ficava num hotel e estava sempre filmando. Ele não tinha um lugar de fato para guardar suas coisas. Ele não tinha nem uma foto, por exemplo. Eu procurei todas que pude encontrar. Quanto ao texto, eu fiz as escolhas. Num dado momento, levei até ele o manuscrito, dizendo: “Eis o que fiz, minhas escolhas, como organizei o livro. Leia-o e me diga se falta algo, se você quer que retire algo”. Acho que ele não releu nada. Apenas procurou um texto sobre Nicholas Ray que eu nunca encontrei, mas que ele disse ter escrito para uma ficha de cine-clube. Não estou certo de que seja verdade. Eu realmente procurei, mas nunca encontrei. Essa foi a única coisa que ele quis que estivesse no livro. O resto ele deixou como estava. À exceção de uma pequena biografia, através de imagens, que está no começo do livro, na qual ele fez correções de algumas legendas. Não muitas, apenas alguns detalhes que escrevi sobre sua vida. Ele não volta ao passado, as coisas feitas estão feitas. Godard, em relação aos dois livros, confiou em mim totalmente. Não ficou inquieto. Ele viu que eu realizava o trabalho com convicção. A produção do livro ocorreu sem problemas. Ele nunca fez o que Rohmer fez. Rohmer não quis que a *Cahiers* reeditasse o texto “Le celluloid et le marbre”. Ele o releu antes que fosse publicado e disse: “não, este não ficou bom”. Rivette foi ainda pior. Ele disse: “Nada disso está bom”. O que não é verdade. Mas Godard não é assim, o que está feito, está feito. Ele não se divertiu tirando um texto. Não retocou, nem escreveu nada.

**MAC:** Ele não modificou nada, então.

**AB:** Nada. Não tirou nem corrigiu nada. Com exceção da infância, Godard não tem relação com seu passado biográfico. Ele não liga a mínima nem para seus DVDs, não intervindo na sua fabricação. Ele não tem nenhum ciúme das suas próprias coisas.

**MAC:** Em qual fase da filmografia de Godard sua relação com a literatura foi mais acentuada? Ou em todas as épocas a literatura foi importante da mesma maneira?

**AB:** A literatura é importante o tempo todo. No entanto, ela ganhou uma importância maior durante os anos 80. Hoje, ela é importantíssima. Quanto mais ele envelheceu, mais sua meditação ficou importante. Nos anos 60, há livros em todos seus filmes, mas de uma maneira mais ligeira; são somente citações. Antigamente, a literatura era importante, mas não era o elemento principal de seus filmes. Atualmente, ela é o elemento central. Godard não faria *Notre musique* se a literatura não fosse muito importante para ele. 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 que eu nunca achei, mas que ele diz que é de Faulkner, e usa-a em *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986), 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 em 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 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 suportar”,<sup>1</sup> é muito importante para Godard, pois ela lhe diz alguma coisa. Ele a utilizou seis vezes. A cada vez ela não é nunca a mesma. Ele tem um lado de monge copista, que se diverte em mover-se um pouco, como as interpretações. Como as pessoas que traduzem a Bíblia e dizem todo o tempo: “Não é esta a boa tradução”. É como se ele fosse o tradutor do texto citado, em busca de uma boa tradução. 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 escritor, de corrigir, de fazer a frase mudar de lugar.

<sup>1</sup> Esta frase se refere à Primeira Elegia de Rilke, presente na obra *Elegias de Duíno*, Tradução: Dora Ferreira da Silva. Editora Globo, 2001. Seguem versos: “Pois que é o Belo/senão o grau do terrível que ainda suportamos/e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos?”

**MAC:** Talvez como um cantor, que interpreta uma frase...

**AB:** Isso mesmo. Para Godard, fazer isso é tornar a frase viva de novo. Não é uma atitude de devoção. É o contrário de uma atitude acadêmica, por exemplo. Quando citamos, é preciso que seja de uma maneira verdadeiramente perfeita.

**MAC:** Que seja citado o ano, o número da página, qual edição...

**AB:** Godard esquece o nome do autor, a frase inicial. Ele gosta muito de frases. É por isso que ele gosta muito de E. M. Cioran. Ele gosta muito dos autores que fazem aforismos, das coleções, da forma que procura reunir, juntar as coisas, e das pessoas que escrevem coisas curtas. Godard adora isso desde os anos 60, pois tem a ver com sua maneira de usar fórmulas.

**MAC:** Trata-se, talvez, da sua tendência à rapidez...

**AB:** É isto. Concentração e rapidez.

**MAC:** Pensando agora em filmes, todos são igualmente trabalhados por essa influência da literatura, ou isso é mais visível em alguns?

**AB:** Não acredito que todos os filmes são igualmente trabalhados pela literatura. Há certos filmes que são muito mais trabalhados por textos literários. Em *Nouvelle Vague* (1990), por exemplo, ele começa a citar *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Ali, o tema vem da literatura. Há filmes em que o assunto vem de Jean Giraudoux, e, para Godard, isso é importante. Mas há filmes em que o tema vem dele, Godard. Nessas circunstâncias, a literatura é menos motriz. Existem alguns filmes de Godard cujo motor é um texto. Isso é possível sentir. Existe sempre uma certa solenidade na obra quando é a literatura que é mais importante. *Nouvelle Vague* é um exemplo. É como se, para ele, fazer um filme que vem de um texto literário significasse fazer um filme mais redondo do que um filme sobre a vida, mais quebrado. Desta maneira, o respeito pela literatura existe até mesmo na forma do filme.

**MAC:** E quanto à *Pierrot le fou* (*O demônio das 11 horas*, 1965)?



**AB:** *Pierrot le fou* é uma outra coisa. Godard mentiu muito a respeito deste filme. Ele disse que o romance é sem importância, o que não é verdade. O romance do escritor Lionel White é muito próximo, existe quase todo o material no filme, salvo Rimbaud. A dimensão narrativa vem de White, e o lado Rimbaud vem de Rimbaud... Uma de minhas estudantes, uma espanhola, descobriu todos os cadernos da *script-girl*, Suzanne Schiffman, e ali tem tudo sobre o filme. Dá para saber o que eles estavam fazendo a todo instante. E existe o plano de trabalho. Quando Godard disse, depois, que ele não tinha nada quando começou a fazer o filme, isso é absolutamente falso. Ele tinha preparado tudo. Antes de deixar Paris, ele sabia exatamente todas roupas que Anna Karina e Jean-Paul Belmondo usariam. Está escrito. *Pierrot le fou* como um filme improvisado é um mito. Primeiramente, porque era impossível improvisar com as roupas. Se ele tivesse improvisado, não funcionaria. *Pierrot le fou* não é só um filme pensado, um dos mais preparados dos anos 60, mas também aquele em que o plano de trabalho mais foi respeitado. O que quer dizer que ele sabia onde filmaria em cada dia. Existem muito poucos planos não controlados: planos do sol, do céu, do pôr-do-sol, da natureza. Mesmo quando filma certos quadros, Godard sabe exatamente onde eles estarão. Por exemplo, quando no filme Anna Karina está próxima de sua raposa, e Belmondo tem seu papagaio. Godard faz um plano dos olhos da raposa, e em seguida, o mesmo plano de Anna Karina. Evidentemente, ele sabe que vai ligar os dois planos. Ele filma o plano da raposa, o de Anna Karina e, logo em seguida, o plano do livro exatamente na ordem em que já estarão na montagem. Nós podemos pensar que ele vai mudar de lugar os planos na montagem. E isto não é verdade. Ele já tem o livro com ele, e ele sabe que existirá o livro naquele lugar. O contrário absoluto do que as pessoas acreditam sobre *Pierrot*.

**MAC:** A coisa incrível é que *Pierrot le fou* parece, e eu sublinho o verbo parecer, um filme totalmente improvisado...

**AB:** Existem filmes de Godard mais improvisados. *Bande à part* (1964), por exemplo. O que é estranho nesta história é que, depois que *Pierrot le fou* foi realizado, todo mundo pensa que é o filme mais improvisado de Godard. Ora,

ele é o menos improvisado. Farei um pequeno livro para mostrar um pouco o que foi a realidade. E tudo o que diz Godard, quando ele volta da filmagem. O que ele fala na *Cahiers* de tudo isso, não passa de mentira, mentira não, mito, é uma imagem de sua criação. Todos os documentos sobre este filme testemunham o contrário da idéia de que ele é sem roteiro, improvisado... Mas existem filmes seus bastante improvisados. *Pierrot le fou*, não. Ele é um filme absolutamente clássico.

**MAC:** A relação de Godard com a literatura é da ordem da citação, da adaptação, da pilhagem, da ironia, da imitação, da paródia ou de todas estas coisas ao mesmo tempo?

**AB:** Sim, um pouco. Em todo caso, quando Godard ironiza ou parodia, não é nunca para zombar. Acho que, no fundo, existe um respeito pelo texto. Quando nós falamos de um livro, isto é sempre sério. Godard fala de um livro como coisa muito séria e importante. Sabemos que é fundamental para ele, que, se não houvesse os livros, ele seria infeliz. Isso faz parte de seus recursos, das coisas vitais para ele realizar filmes. Sob todas as formas, os livros são essenciais. Não saberia dizer se Godard teria sido cineasta se ele não tivesse amado tantos os livros. É estranho, mas verdadeiro.

**MAC:** Quando falamos da relação de Godard com a literatura, ele é mais sensível à poesia, à ficção, ao ensaio ou à filosofia?

**AB:** À história, verdadeiramente. Para ele, os livros são o lugar onde podemos compreender o passado. Ele tem (e lê) muitos livros de história. Para ele, a dimensão da escrita permite compreender, dar conta do passado. Isso é muito importante. Ele é fascinado por livros e lê alguns realmente estranhos... Por exemplo, um tal personagem secundário da história da Alemanha interessa-o verdadeiramente. Ele gosta de saber tudo que existe nos livros para compreender o passado. Eu acredito que a filosofia seja especial para ele, mas não como sistema. Ele procura frases que digam alguma coisa a ele. Godard é capaz de abrir um livro de filosofia e de encontrar nele algumas idéias. Não o sistema, o sistema filosófico não o interessa. Ele procura frases, páginas, não procura entrar no sistema filosófico... Se a gente pergunta

a Godard se ele é hegeliano, ele não liga a mínima. Não é seu problema. Ele pode usar fragmentos contraditórios de filósofos. A ele, interessam pedaços de pensamento, blocos de pensamento. Ele gosta muito que o pensamento esteja em blocos, que ele seja assim, compacto. É o contrário de alguém que diz: “Quero ler tudo, quero ler todos os filósofos”. Este não é absolutamente seu interesse. Contudo, ele negocia: “Neste filósofo, encontro coisas que me interessam”. Ele não vê nenhum interesse em entrar no sistema filosófico. Sua estratégia é a de descobrir uma porção de um todo, do reencontro. É preciso que ele encontre as frases e as páginas. É isso que importa a ele.

**MAC:** E a poesia, a ficção, o ensaio, como Godard usa estas formas literárias?

**AB:** A poesia é curta, compacta, densa. Na realidade, é muito difícil encontrar provas concretas do que ele lê em termos de poesia, coisa que é bastante fácil no que se refere aos ensaios. Podemos identificar o que ele retirou de Walter Benjamin, de André Malraux... Em relação ao pensamento literário, Godard gosta muito dele. Não do sistema, mas do pensamento que toma uma bela forma. A poesia é algo menos direto. 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.

**MAC:** Levando em conta a obra cinematográfica de Jean-Luc Godard, podemos dizer que ele fez, ao mesmo tempo, literatura e cinema?

**AB:** Eu não diria isso. A literatura para ele é um material, é uma montagem de atrações (para lembrar Eisenstein), mas seu cinema não é nunca literário. É igual para toda a *Nouvelle Vague*. Eles têm necessidade da literatura, mas eles fazem um cinema que não é literário. Eles atacaram o cinema dos anos 50, o “cinema de qualidade francesa”, dizendo: “Isto é literário”, mas querendo dizer: “Este não é o verdadeiro cinema, isto é diálogo”. Para os integrantes da *Nouvelle Vague*, o literário era isso, a idéia de que o cinema não estava vivo. Eles detestavam que o cinema utilizasse a literatura. A literatura existe, é importante, mas eles não fizeram cinema (os autores dos filmes de “qualidade”

francesa). Faz-se cinema sabendo que, ao lado dele, existe a literatura, mas o cinema não deve ser literário.

**MAC:** Mas você não acha que o brincar com as palavras, o jogo de palavras, o significado das palavras, o questionamento da linguagem é parte integral da obra godardiana?

**AB:** Sim. Se procurássemos uma comparação, é como se um pintor, Picabia, por exemplo, em um determinado momento, dissesse: “A palavra existe, quero colocá-la no meu quadro, e vou servir-me dela como de um significante”. O gesto godardiano que consiste em dizer que, em *ESSO*, existe ss poderia ser comparado ao gesto de um pintor numa colagem. A idéia é de que a literatura existe em si, não é algo vergonhoso, mas é um material. O cinema se serve de palavras, como a pintura se serve das cores. Penso que isto é a boa relação: a literatura é um material, é um significante e nós a mostramos como tal. Godard sempre gostou de filmar os livros, as palavras, mas isso é o contrário do que fazia a geração anterior, quando a literatura contaminava o cinema. Com ele, os livros ganham frescor e alegria. Ele diz: “Aqui está. Os livros são importantes, existem, as palavras existem, e nós as colocamos na tela”. Como a literatura faz parte da sua língua, ele a mostra. Mas mostra dizendo: “Aqui, estou pronto para filmar um livro. Estou pronto para filmar palavras, literatura”. Os outros não faziam isso, eles eram dissimulados com a literatura, ela ficava escondida nos diálogos de Henri Jeanson. Eles diziam que a literatura é um objeto tão importante quanto as árvores, mas é um material do filme, e é um material filmado frontalmente. Quando é um livro, é um livro. O livro não vem dissimulado no roteiro, por exemplo. Para mim, a relação é a mesma que a do pintor que recorta a palavra *Gauloise* num maço de *Gauloise* e cola na sua tela, e não esconde que é uma palavra, mostrando-a como tal. Uma relação franca com texto, com a literatura. Para mim, Godard é isso. É como a *Pop Art*, é a lógica do significante. A palavra funciona como as imagens, ou seja, a sua lógica não é uma lógica narrativa, linear, é uma pura lógica do significante na qual um significante chama um outro, mas de uma maneira muito sensível, não intelectual. Godard funciona somente dessa maneira. É por isto que é difícil de conversar com ele. Quando alguém

diz alguma coisa, ele parte de uma palavra que vai iniciar um encadeamento ou uma relação. Quando vai responder, Godard já esqueceu a questão, pois tudo está baseado em uma palavra ou uma idéia. Isso funcionava muito bem com Serge Daney. Daney jogava muito esse tipo de jogo com ele. Isso também explica um pouco o seu ato de tomar, cortar, colar. Para ele, a palavra não passa de uma matéria, é algo físico.

**MAC:** E a voz de Jean-Luc Godard, que ganha um tom recitativo, e começa em *Vivre sa vie (Viver a vida, 1962)*, continua em *Deux ou trois choses que je sais d'elle (Duas ou três coisas que eu sei dela, 1966)*, e atualmente aparece em vários de seus filmes?

**AB:** Penso que alguma coisa sobre o recitativo vem de Malraux. Eu, muitas vezes, ouço Malraux nas frases de Godard, a maneira de falar de Malraux. Godard procurou muito por atores capazes de recitar, de declamar. Isso é o contrário do natural. Godard considera a voz como uma maneira de se apropriar do texto. Isso passa pelo seu corpo. A palavra passa por seu corpo. Ela o atravessa. Ele procura dizer bem o texto. Ele deforma sua voz, quebra-a, ou seja, seu corpo assina as palavras. Godard pensa que podemos nos apropriar de tudo, que temos o direito de nos apropriarmos de tudo, se transformamos essas coisas. E sua voz é o seu órgão transformador. Se Godard diz uma frase de Faulkner, ela é dele. Em todo caso, existe um trabalho da sua voz, e ele tem necessidade disso. Ele não exige que os atores digam bem um texto, no sentido de falar bem um texto, ao contrário, ele não quer que eles o digam bem. O ator deve fazer sentir o significante, o som, o ritmo. Ele deve trabalhar a matéria, a língua.

**MAC:** Qual é a relação e a importância da língua francesa para Jean-Luc Godard?

**AB:** Penso que a língua francesa para ele é fundamental. É até mais que isso. Godard fala muito disso nas entrevistas. A língua francesa é, ao mesmo tempo, uma língua que tem um belo passado e uma língua da cultura. E o que ela se torna também é importante. Para ele, é a sua base. A matéria é o francês. Quando ele escreve um projeto de filme, é sempre

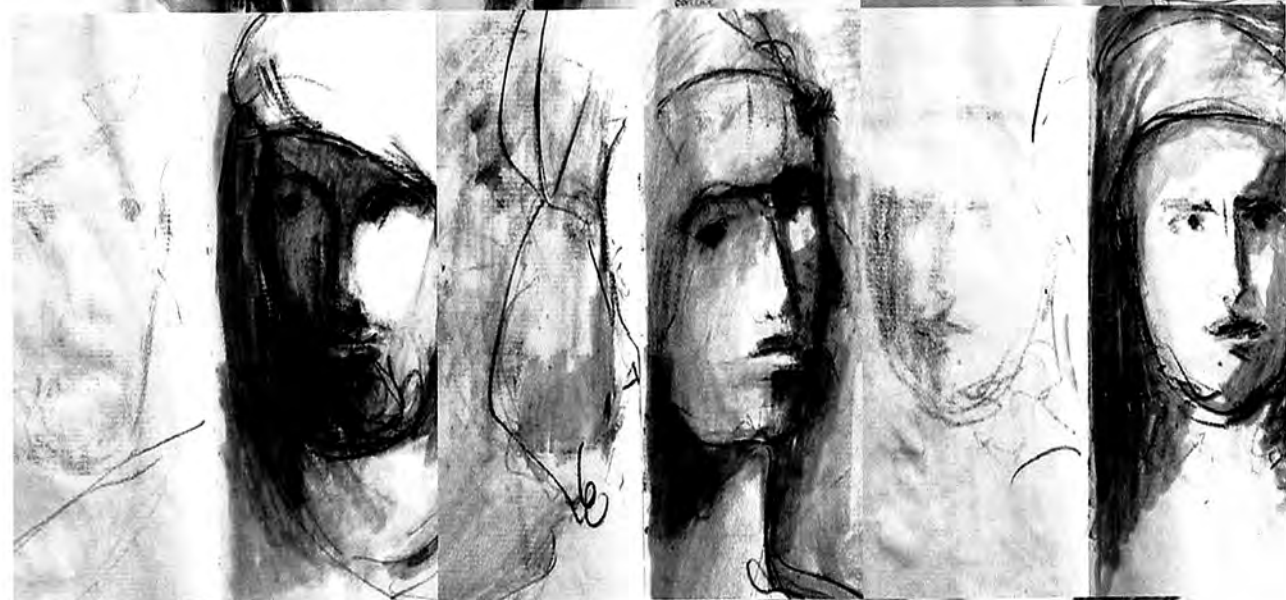
bem escrito. Godard é alguém que escreve muito bem e jamais fará um texto medíocre. Quando Godard pega na caneta, é preciso que o texto seja bom, digno. Isso me parece muito importante.

**MAC:** E quanto a Ferdinand, que, em *Pierrot le fou*, escreve seu diário, escreve um poema, e tem a idéia de escrever um romance no qual ele não falaria das pessoas, mas do que existe entre as pessoas?

**AB:** Esse é o lado gráfico de Godard. Quando Godard escreve uma carta, é num belo papel. Ele adora a papelaria, a escrita como grafismo. Ele tem uma bela letra. Quando Godard faz um envelope, trata-se de um objeto. Ele é bastante artista com sua mão. Um roteiro de Godard é algo muito bem cuidado. Ele coloca muito trabalho na escrita. Mesmo quando ele escreve três palavras, é bom. Respeitar a escrita é isso. Ele não a toma apenas como um veículo. A escrita, para ele, é algo concreto, visível. É necessário que ela seja bem feita. Godard é um louco pela papelaria. Ele tem um prazer todo material de escrever. ■ ■ ■ ■

Tradução: Mário Alves Coutinho

O autor agradece à Capes pela Bolsa de Pesquisa que permitiu sua estadia em Paris durante a realização de sua pesquisa de doutorado sobre o cineasta Jean-Luc Godard.



# Como animais que morrem

Stella Senra

Doutora em Ciências da Informação pela Universidade de Paris II

**Resumo:** O texto propõe uma ampliação do debate sobre o documentário, levando em conta dois fenômenos concomitantes: a inauguração e generalização, na sociedade contemporânea, de novos usos da imagem e, sobretudo, da sua introdução no campo das artes plásticas; a necessidade de buscar um novo olhar sobre o Brasil, capaz de abarcar as transformações pelas quais o país passou nos últimos vinte anos.

**Palavras-chave:** Artes plásticas. Visualidade. Mercado. Consenso.



*“O artista ou o filósofo são incapazes de criar um povo, eles só podem chamá-lo, com todas as suas forças. Um povo só pode criar-se em meio a sofrimentos abomináveis e não pode se ocupar de arte e de filosofia. Mas os livros de filosofia e as obras de arte comportam também sua quota inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo. Eles têm em comum a resistência, resistência à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente”.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari  
*Qu'est-ce que la philosophie?*

## 1

Um dos motivos do interesse sempre renovado pelo documentário e razão, talvez, da sua grande vitalidade, vem da convergência que ele cultivou, ao longo de sua história, entre busca estética e postura política. Apesar do prestígio de que o gênero tem se beneficiado nos últimos anos no Brasil, o crítico Jean-Claude Bernardet detectou uma “acomodação” na produção mais recente, em virtude de um rebaixamento da sua “contundência política” e da tendência a uma certa “complacência estética” (BERNARDET, 2003: 8). Acatando esse diagnóstico, tentarei dar prosseguimento à discussão, propondo, no entanto, um deslocamento em relação ao campo em que ela tem se situado. Ao buscar ampliar os limites do debate, meu intuito será contribuir para o restabelecimento desta convergência estético-política, se não constitutiva, pelo menos decisiva para a vitalidade do documentário.

Na esteira desse prestígio de que o documentário passou a desfrutar, a discussão sobre o gênero se intensificou entre nós nos últimos anos. Esse debate poderia se ampliar e se enriquecer se fosse levado em conta o surgimento, no mundo contemporâneo, de uma nova sensibilidade a partir da emergência de dois fenômenos concomitantes, que, embora extrapolando o campo delimitado do documentário, têm sobre ele forte incidência: a inauguração e a generalização, na nossa sociedade, de novos usos das imagens; e a sua introdução e emprego recorrente – aqui penso sobretudo nas imagens documentais – no campo das artes plásticas. Sem esquecer os efeitos avassaladores do excesso de imagens a que estamos cotidianamente submetidos e que tem por conseqüência a sua máxima banalização, a proposta de um deslocamento de

foco deveria ser acompanhada ainda de uma exigência hoje incontornável: a interrogação sobre o Brasil, a busca de um novo olhar capaz de abarcar as transformações pelas quais o país passou nesses últimos vinte anos.<sup>1</sup>

Partindo do redimensionamento do campo artístico nas duas últimas décadas, é imprescindível chamar a atenção, antes de tudo, para as duas grandes transformações relacionadas a esses novos usos das imagens: a incorporação, pelas práticas estéticas contemporâneas, das mais variadas modalidades de imagens: fotografia, vídeo, cinema e, muito especialmente, das próprias imagens documentais; e a introdução, em consequência dessas práticas, de uma certa confusão de identidades e funções que viria romper as fronteiras entre os diferentes gêneros (particularmente entre documentário e ficção) e embaralhar os diferentes tipos de imagens.

Um tal rearranjo do campo artístico tem sua incidência sobre o documentário e deve levá-lo a colocar em questão muitas das certezas acalentadas ao longo de sua história, a se interrogar sobre seu estatuto, seus fundamentos e sobre a privilegiada relação que sempre reivindicou com a realidade. Além disso o surgimento, fora do campo artístico, de novas práticas introduzidas pelas mais recentes técnicas de geração e distribuição de imagens também contribuiu para minar as fronteiras antes mais claras do gênero, pondo em cheque algumas de suas mais caras certezas. Lembremos que muitas das imagens que documentaram o Tsunami e foram divulgadas em todo o mundo não provieram de fotógrafos profissionais, mas de telefones celulares de indivíduos presentes no local; a Internet pulula de pequenas cenas (um assalto, um incêndio, um *fait-divers*), igualmente captadas por não profissionais com suas câmeras digitais ou celulares. Sem falar desses personagens que instalam câmeras em suas casas e “documentam” literalmente seu cotidiano por meio da rede.

Fazendo valer um suposto “frescor” e uma maior “credibilidade” dessas novas imagens, que teriam o dom de “rejuvenescer” as surradas imagens documentais, jornais e televisões têm, por sua vez, também contribuído para obscurecer ainda mais os limites entre a produção dos profissionais e a dos não profissionais, recorrendo à colaboração desses últimos, que

<sup>1</sup> Já evoquei as novas questões que podem ser colocadas ao documentário a partir do uso recorrente de imagens (fotos, vídeo, cinema) no campo das artes plásticas no texto *Interrogando o documentário brasileiro*, no qual analisei duas exposições: *A respeito de situações reais*, supra-citada, e *Movimentos Improváveis*, com curadoria de Philippe Dubois e Ivana Bentes, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, maio-junho de 2003. In *Sinopse*. São Paulo, n. 10, ano VI, dez. de 2004. p. 89-96.

acabam se apropriando de uma função até então exclusiva de jornalistas ou documentaristas. Recentemente a Agência *France Presse* confiou máquinas fotográficas a duas famílias – uma israelense e outra palestina – em busca de um outro ponto de vista sobre o conflito do Oriente Médio; enquanto isto, a revista de esportes *L'Equipe Magazine* pedia aos seus leitores fotos de estrelas do esporte com quem eles por acaso encontrassem no supermercado.

Além dos efeitos da exploração dessas imagens por assim dizer “espontâneas”, devemos destacar ainda o imenso desgaste das imagens “profissionais”, em consequência de sua profusão e superexposição por meio da mídia, que se tornou ao mesmo tempo global e cada vez mais invasiva no que toca à intimidade de cada um. Tal extensão e intensidade da difusão das imagens, sua presença insistente parecem ter gerado no público uma espécie de indiferença, que acaba tornando todas as imagens equivalentes entre si, reduzindo-as à mera insignificância.

Neste contexto que dá lugar, por um lado, à banalização das imagens, mas que, por outro, permite novas explorações e experimentações, as fronteiras do documentário tornam-se, de fato, mais vulneráveis – um fenômeno que não deve ser tomado como redutor de suas possíveis potencialidades, mas, antes, como um estímulo à busca de novas modalidades de “construir” o real, ou, para usar uma outra forma de expressar a função do documentário, de testemunhar pelo seu tempo. Em lugar de se entrincheirar no seu território, de defender suas fronteiras e de se empenhar na salvaguarda da sua identidade, o documentário poderia, ao contrário, aproveitar-se desse momento de ebulição para buscar reaprender a ver, a ensinar a ver (já que o objetivo didático sempre esteve no seu horizonte). Um programa que não apenas implicaria um diálogo, uma troca com as outras modalidades de imagens, mas que deveria também dar lugar, no caso específico do Brasil, à construção de novas maneiras de pensar o país e de encarar o tão acalentado “compromisso histórico” a que o documentário sempre procurou atender.

Por um lado buscarei me concentrar na convergência das duas vertentes: busca estética e postura política, explorando o

terreno movediço do encontro e do confronto entre diferentes tipos de imagens que podem propiciar o surgimento de uma nova sensibilidade. Ao tomar em consideração a situação específica do Brasil, buscarei, por outro lado, afirmar a necessidade da invenção de novos parâmetros para se considerar o que Eduardo Escorel já chamou, certa feita, de “enigma” Brasil.

Em relação ao primeiro ponto, gostaria de relatar três experiências recentes muito significativas da exploração de novas modalidades de percepção e de “construção” do real. Trata-se de três exposições realizadas em Paris, nem todas de arte, nem necessariamente de imagens móveis, que se tornam significativas justamente em função de sua realização no mesmo momento – o ano de 2006. Essa coincidência pode ser trabalhada do ponto de vista do surgimento de uma nova sensibilidade às imagens, ou de uma transformação recente da percepção. É dela que procurarei extrair elementos para reflexão.

A primeira não é propriamente uma exposição de arte. Trata-se de uma pequena mostra intitulada *Biometria*, montada na *Cité des Sciences & de l'Industrie* – espaço parisiense de exposições sobre temas atuais e de caráter didático para jovens. A biometria é um conjunto de técnicas informáticas utilizadas para identificar automaticamente uma pessoa a partir de características físicas, como impressão digital, rosto, íris, mão, ADN. Além de propor informação qualificada e sucinta sobre os aspectos sociológicos, políticos e antropológicos da biometria, o que chamava a atenção nessa exposição era o convite feito ao público para experimentar as diferentes técnicas por ela acionadas: para ter acesso à sofisticada tecnologia à sua disposição ele devia, em primeiro lugar, se colocar diante de uma câmera de vídeo para registrar sua imagem – como se faz hoje na entrada de prédios e empresas; após essa identificação, ele podia escanear sua impressão digital, conferir a forma da sua mão, registrar a sua íris. Numa série de operações que exigiam o deslocamento do público, a manipulação e a familiarização com os vários equipamentos, a exposição visava criar intimidade com as diferentes técnicas e acurar o olhar do espectador para os dados coletados sobre sua figura. Confrontado e levado a se familiarizar com novos

equipamentos técnicos, ele ainda tinha a oportunidade de descobrir os inúmeros usos sociais, as questões jurídicas e políticas que o emprego dessas novas técnicas tem suscitado em diferentes partes do mundo.

Ao mesmo tempo, a *Fondation Cartier pour l' Art Contemporain*, um espaço dedicado à arte, mostrava uma exposição completamente diferente, do escultor inglês Ron Mueck, que se tornou conhecido pelo “realismo” extremado de suas figuras humanas, sempre nuas e sempre deslocadas de suas dimensões reais.

Apesar de muito distintas, parece-me que algo de muito importante aproxima essas duas exposições: a constituição de estratégias de deslocamento do espectador no espaço em busca de um novo “lugar” onde se postar. Ambas exigiam do público uma aproximação extrema (dos dispositivos ou das esculturas), um exame acurado do que era oferecido ao olhar; em ambas o público era levado a executar movimentos muito semelhantes no espaço, ora se aproximando dos objetos, ora se distanciando, ora focalizando de muito perto e com muita minúcia, ora mais de longe o material exposto. Não sendo uma exposição de arte, a primeira buscava pôr em evidência o recurso meramente utilitário à imagem, mostrando como criar imagens destinadas à identificação dos seres humanos, como gerir o seu uso e como gerar estratégias para familiarizar os espectadores com as operações de identificação e autenticação. A segunda, de um artista reconhecido, tinha outro objetivo, mas acabava, como a primeira, dando origem aos mesmos deslocamentos espaciais dos espectadores, à construção de verdadeiras “estratégias topográficas” com o propósito de melhor contemplar os objetos – nos dois casos, a figura humana.

Aparentemente semelhantes, as estratégias dessas duas exposições buscavam resultados bem diferentes. Enquanto na primeira as imagens eram colocadas a serviço de sua função mais privilegiada na sociedade de controle descrita por Deleuze (1992) – identificar – e exigiam uma adesão, ou uma sintonia perfeita entre o olhar do espectador e o dispositivo técnico, na segunda os seres humanos de dimensões exageradas ou reduzidas de Mueck não tinham por objetivo familiarizar o

público com o que era mostrado; ao contrário, eles visavam criar uma espécie de estranhamento.

As figuras humanas de Mueck têm o dom de criar uma espécie de des-sintonia entre o olhar e o objeto, des-sintonia que dá origem a um redimensionamento do olhar do espectador. Suas peças são conhecidas pela perfeição quase absoluta, pela sua semelhança perturbadora com os humanos “reais”. Mas tal perfeição, assim como seu desajuste de proporções, não constituem um objetivo em si, contribuindo, antes, para interrogar – ou construir – o olhar do público. Ao contemplar a sala da exposição cheia de visitantes, o espectador podia ver se constituírem, como que naturalmente, pequenos grupos compactos de pessoas curvadas sobre as peças menores, num exame acurado de seus detalhes espantosos (as veias sob a pele, os pelos despontando, as pequenas manchas e imperfeições da pele); enquanto isto, as peças de grandes dimensões exigiam um outro tipo de movimento, uma espécie de balé a sua volta, o público ora se aproximando para melhor examinar os detalhes, ora recuando para tentar captar o todo.

Essa espécie de dinâmica na qual o espectador se vê envolvido pelo trabalho de Mueck na verdade o remete, ou o põe “face a face” com o seu próprio olhar. Quando se aproxima ou se afasta, ele está de fato procurando o ponto ideal – ou os pontos ideais – de onde “olhar” tais construções. Ora, não ter ou não reconhecer o seu lugar de espectador, ter repetidamente de procurar um ponto de vista, avançando e recuando passo a passo para construí-lo e reconstruí-lo a cada instante – este não seria um modo de confrontar o espectador com o seu próprio olhar? De romper com seus hábitos de ver, de o fazer constantemente “se ver” vendo – ou, mais ainda – de se “procurar” como espectador? E não seria este um modo de levá-lo a “aprender” a ver de outro modo?

A terceira experiência invocada envolve a imagem e aciona uma outra modalidade de aproximação do espectador, que não se dará mais no espaço, mas no tempo. Trata-se da vídeo-instalação *Broadway 2000*, do fotógrafo americano Cragie Horsfield, exposta no museu *Jeu de Paume*, também em Paris. Conhecido pelos seus projetos comunitários de forte teor político e pelos seus retratos de tiragens próprias e únicas, a

instalação de Horsfield contempla esses dois aspectos do seu trabalho – a dimensão política e o retrato – mas ultrapassa, ao mesmo tempo, esse duplo foco.

São quatro telas formando um grande quadrado; o espectador se põe no meio e pode acompanhar o que se passa em todas elas, apenas deslocando o olhar ou se virando ligeiramente. O título *Broadway 2000*, em princípio, não identifica a situação apresentada. A imagem mostra várias pessoas reunidas em círculo em torno de algum acontecimento que nunca se vê; um único movimento lateral de câmera, um *travelling*, as pega pelo busto – como num retrato; a câmera se detém longamente sobre cada uma delas, permitindo seu exame acurado; eventualmente se aproxima um pouco mais de uma ou outra figura.

Nas quatro telas trata-se sempre do mesmo plano, mostrado em ligeira decalagem temporal, de modo que o espectador possa voltar à tela anterior e ver como uma dada imagem tem início; ou saltar para a tela seguinte e ver como esta última imagem evolui na sua seqüência. Além disto, uma intervenção no tempo das imagens torna o *travelling* muito mais lento do que o habitual, gerando um efeito extraordinário. Essa lentidão nos permite perceber aos poucos, mas nitidamente, que os espectadores filmados olham algo de muito comovente: em cada rosto uma emoção vai pouco a pouco se desenhando: espanto, incredulidade, dor. Se lembrarmos a bela análise de Jean Epstein (1983) do *close up* como processo de geomorfização do rosto, de sua des-humanização (vistas de muito perto, as rugas de um sorriso formariam uma verdadeira “orografia”), fica evidente que aqui assistimos à preparação das emoções no rosto humano – ou seja, ao modo segundo o qual este se “humaniza”: vemos se armarem as contrações musculares, formar-se uma lágrima, percebemos como ela desliza pela face; ou então como os olhos “focalizam” um determinado ponto, nele se concentram sem poder se afastar. Por meio da lenta e minuciosa reconstituição dos diferentes afetos que tomam as pessoas, é como se estivéssemos vendo, ou aprendendo a ver de novo o rosto humano.

A propósito do retrato, costuma-se dizer que a pose exige uma “concentração” do sujeito em si mesmo, sua “condensação”,

para que o aparelho possa captá-lo na sua “verdade” mais íntima. Na instalação de Horsfield parece que estamos assistindo, ao contrário, às transformações permanentes de um rosto, a sua maleabilidade e flexibilidade, a sua constituição e ao seu permanente desfazer-se. Só aos poucos nos damos conta de que estes espectadores comovidos e comoventes estão, pela primeira vez, diante do buraco das torres gêmeas do *World Trade Center*, em Nova Iorque – e que o dispositivo criado por Horsfield nos mostra a mais violenta e a mais delicada das imagens desse desastre. É essa opção estética do autor, fundada na lentidão das imagens, que torna evidente o caráter político do seu trabalho; pois é por meio da observação minuciosa dos afetos despertados no público que tomamos consciência da violência de um evento que sequer contemplamos.

A aproximação dos objetos, seu exame acurado pelo espectador nas duas primeiras exposições não são mais, no trabalho de Horsfield, operações que atuam no espaço; são, antes, “aproximações” que se efetivam no tempo. Aqui, aprender a ver não implica mais a construção de uma estratégia espacial, nem exige um confronto com o próprio olhar; ao contrário, o espectador deve se entregar ao tempo do trabalho, a sua duração, e só pode aprender a ver em função desse tempo consagrado à contemplação da imagem, a sua inteira manifestação.

## 2

Abrir-se para as novas formas e usos das imagens tanto na arte quanto na vida contemporânea, atentar para a constituição da nova sensibilidade que emerge da renovação e da ampliação da visualidade – essas são condições imperativas para aprendermos a ver diante das novas modalidades de exercício da visibilidade que a sociedade contemporânea nos propõe.

O segundo ponto a ser examinado – pensar de outro modo o Brasil – implica também aprender a ver, tentar olhar o país e suas recentes transformações com outros olhos – ou seja, em descobrir as novas perguntas que lhe devem ser endereçadas. Tomando como referência as transformações pelas quais o mundo passou ao longo dos últimos vinte anos, evocarei apenas dois fenômenos que se complementam – a emergência



do mercado como força dominante e o estabelecimento do consenso – para tentar apontar suas repercussões entre nós.

O primeiro deles é a emergência desse que é o único universal do nosso tempo – é assim que Gilles Deleuze (1992) define o mercado – que não apenas mudou os países de patamar, padronizou os modos de considerar a vida, de pensar e de sentir, mas também levou à reformulação do próprio modo de fazer cinema. Se atentarmos para a produção cinematográfica que chegou às telas do mundo inteiro nos últimos vinte anos, fica patente que à padronização dos comportamentos, dos desejos e gostos das pessoas corresponde, por sua vez, uma padronização do modelo cinematográfico, a definição de uma espécie de “fórmula” capaz de agradar aos mais variados públicos, do Ocidente ao Oriente.

Se o cinema e também o documentário se voltaram, muitas vezes, para o registro e a análise das mais variadas repercussões deste império do mercado tanto no centro quanto na periferia do mundo capitalista, tal crítica não tem dado a mesma atenção ao modo segundo o qual tais repercussões se manifestam no próprio campo do cinema. A força do mercado tem o dom de tudo assimilar e despotencializar, desencorajando as indagações, a ousadia e a experimentação no âmbito de qualquer prática estética. Mas, além desse predomínio avassalador que também reorienta o campo do cinema, particularmente entre nós o caráter universal do mercado põe em questão o primeiro dos pressupostos que sustentou a própria noção de documentário: a suposição da existência de um projeto nacional capaz de conduzir os destinos do país.

Se concordarmos com muitos dos analistas para os quais, no atual estágio do capitalismo, não existe Estado universal porque existe um mercado universal – um fantástico fabricante de riqueza e de miséria cujas sedes são os Estados e as Bolsas, seremos levados a admitir que passam a ser postas em questão as concepções de nação e de projeto nacional que alimentaram as vertentes mais criadoras do cinema brasileiro e, em particular, o documentário. Não é minha intenção – nem da minha competência – desenvolver aqui o tema da falência da noção de projeto nacional. Mas é preciso ressaltar que qualquer discussão sobre o estatuto do documentário brasileiro hoje

impõe, necessariamente, uma primeira pergunta: se Nação e Estado estão a serviço do mercado, de que país estaria falando o documentário? De um ex-país, como sugeriu Roberto Schwartz?<sup>2</sup>

Em segundo lugar, lembremos que a emergência do mercado não pode ser dissociada do triunfo do consenso como um fenômeno mundial de conseqüências catastróficas – inclusive para o cinema; pois não é justamente o consenso que acalma as inquietações – tanto políticas quanto estéticas – e que impede o surgimento do novo? Ao fazerem uma crítica virulenta do consenso que mobiliza as Nações, os Estados e o mercado nas sociedades capitalistas avançadas, Gilles Deleuze e Felix Guattari (1991) mencionavam o sentimento de vergonha, de vergonha de ser um homem nesse mundo como um dos mais poderosos motivos da Filosofia. Essa análise pode ser estendida às nossas sociedades periféricas, que buscam a qualquer custo seguir o padrão do mundo desenvolvido, embarcando, também, na onda neo-liberal. Por isso não será abusivo tomar como ponto de partida um pressuposto radical: o sentimento de vergonha de ser homem ao qual se refere o filósofo deveria constituir, nos nossos dias, a mais poderosa razão de ser do documentário, gênero que pretende ser justamente uma testemunha privilegiada do nosso mundo, do nosso tempo.

Ao desenvolverem seu ponto de vista a partir do relato de Primo Levi sobre os campos de concentração, Deleuze e Guattari afirmam que não experimentamos a vergonha de ser homens apenas nas situações mais extremas; ela pode ocorrer também em condições aparentemente “insignificantes”, derrisórias, perante “a baixeza e a vulgaridade da existência que assombra as democracias, a vulgaridade no pensar, a propagação de modos da existência e de pensamentos-para-o-mercado, ante os valores, os ideais e as opiniões de nossa época” (DELEUZE; GUATTARI, 1991). Se não nos envergonhamos frente a um programa de variedades, a um discurso de um ministro – cenas corriqueiras do nosso cotidiano – é porque não paramos de estabelecer com nossa época compromissos vergonhosos, notam os filósofos.

São incontáveis, no nosso dia-a-dia, os exemplos da atuação do mercado e da mobilização do consenso que deveriam

<sup>2</sup>Prefácio a *Crítica à razão dualista – O ornitorrinco* (OLIVEIRA, 2003).

engendrar essa vergonha de ser humano. Tomemos um dos mais familiares: o menino que mata outro para lhe roubar o par de tênis.<sup>3</sup> As razões que levam esse menino a matar – uma situação chocante ou extrema, como diria Deleuze – não são, por acaso, as mesmas que levaram a vítima a desejar o par de tênis – situação aparentemente “insignificante”, como designou o filósofo, aceita por todos? Essa atitude considerada banal – a compra do par de tênis – não poderia ser vista como o contraponto exato da primeira, que engendrou o crime? Não seriam as duas apenas formas diferentes de se submeter ao mercado?

É sobre isto que temos de começar a nos perguntar, sobre o que une o desejo de um menino ao desejo do outro. Será que não deveríamos olhar com os olhos do filósofo o fato considerado monstruoso – o assassinato por um par de tênis – e a ânsia da vítima pelo mesmo objeto, habitualmente tomada como algo corriqueiro? Por que o desejo de um é legítimo e o do outro não? Será que não deveríamos nos envergonhar também por esse acontecimento tão banal? Mais que isso: com que perguntas preencher a distância que separa esses dois meninos? Como dar conta do espaço social que sustenta essa enorme diferença e no qual se equivalem, ao mesmo tempo, os dois desejos?

Os meninos que matam são velhos conhecidos do documentário, eles são uma das chamadas “questões sociais” por ele tão freqüentada que estamos até mesmo certos de saber como “representá-los” pela imagem. Mas e os meninos assassinados, não seriam também representantes, apenas com o sinal trocado, de um mesmo fenômeno? Fruto de desejos tão monstruosamente construídos como os do primeiro? Seria a representação do menino-ladrão completa, sem a representação desta sua contrapartida – a do menino que comprou o par de tênis? Fala-se muito do Brasil como um país “partido” em dois, dividido entre a extrema riqueza e a mais dolorosa das misérias. Ora, essa divisão praticamente “consensual” não poderia, assim como a separação entre os dois meninos, ser também posta em questão? Pois se não há miséria sem constituição de riqueza, nem riqueza sem o seu corolário necessário, a miséria, não somos divididos, cindidos em duas partes opostas; ao

<sup>3</sup> O exemplo parece, de certo modo, ultrapassado pelas atuais circunstâncias.

Absorvidos pelo tráfico de drogas, os jovens encontram hoje um outro caminho para aceder aos bens que o mercado põe à disposição de quem pode por eles pagar. No seu livro *Cidade de Deus*, que retratou as transformações de uma comunidade em função da chegada da droga e da instauração do tráfico, Paulo Lins mostra o papel do consumo na entrada dos jovens para essa nova atividade.

contrário, constituímos um todo erigido sobre esses dois pólos solidários e inseparáveis.

Fatos como o dos dois meninos, ou tantos outros onde a violência é um recurso habitual povoam nosso cotidiano e se prestam a demonstrar que as imagens em circulação entre nós não se limitam a representar a guerra surda, não declarada, na qual vivemos. Elas são também *parte* dela, atuando nas duas pontas desse processo: o desejo dos dois meninos se constitui provavelmente do mesmo modo, provavelmente eles partilham, a respeito do par de tênis, “imagens” idênticas. Precisamos descobrir as boas perguntas que nos permitam entender a passagem de uma situação à outra; perguntas que nos façam entender por que a imagem que suscita o desejo dos meninos é consensualmente aceita, por que a adesão de um deles não coloca problema, enquanto a do outro será consensualmente condenada, até mesmo na sua própria representação por meio da imagem – afinal, muitos documentários “bem-pensantes” não se permitem esse ponto de vista?

Passemos agora para o mundo do cinema. Será que não deveríamos também nos envergonhar, quando um dos nossos mais prestigiados roteiristas se vangloria do fato de os cineastas brasileiros e latino-americanos terem se tornado uma “grife” no mercado internacional? Será que esta declaração publicada no ano de 2006 na *Folha de S. Paulo* não atesta que esse profissional das imagens também “acredita”, como os dois meninos, em “grifes” – em imagens – que têm na verdade por função, antes de tudo, promover e sustentar o mercado internacional do cinema? O que pensar das exigências estéticas de quem tem por objetivo “criar” uma “grife” no cinema?

Mercado e consenso, já pudemos perceber, funcionam juntos. Se não, como explicar o lançamento do livro *Falcão – meninos do tráfico*, de MV Bill, no terraço da luxuosa loja Daslu, em São Paulo? Esse encontro entre dois extremos de um processo único – o consumo dos mais ricos e a violência dos mais pobres – não é um límpido, para não dizer cínico, caso dessa continuidade? Que perguntas formular diante desse encaixe perfeito de objetivos, dessa compreensão clara e eficaz de como se conjugam o mercado e o consenso? Chegamos agora ao nó da nossa questão: como formular novas perguntas, se o

consenso repousa justamente sobre a aceitação? Se o consenso é aquilo mesmo que impede a possibilidade de formular perguntas?

Talvez seja interessante voltar agora ao documentário, para tentar entender como nele vem se formulando, nos dias de hoje, a questão do consenso. A temática derivada da desigualdade social: a injustiça, a miséria, a vida dos desfavorecidos foi tomada, durante muito tempo, como uma recusa do consenso pelo documentário, como uma manifestação privilegiada do seu “compromisso” com o país. Dentro desse universo temático, por ser a parte mais visível da guerra surda em que vivemos, a violência tornou-se o tema de maior repercussão. Com o ressurgimento do documentário nas duas últimas décadas, e também com o recrudescimento da própria violência na nossa sociedade, ela passou a constituir uma espécie de divisor de águas, de referência incontornável a estabelecer os parâmetros da ação dos criadores – ou seja, o tema da violência teria se tornado consenso no documentário e objeto de crítica de muitos realizadores.

Assim, ao declarar recentemente sua decisão de não mais filmar os morros, Eduardo Coutinho mencionava a explosiva situação que ali reinava, o permanente estado de conflito como motivo da sua recusa e, provavelmente, a razão determinante de sua escolha de filmar “lugares onde nada acontece”. Também quando apontou os “dilemas” do documentário brasileiro, Eduardo Escorel vinculou pelo menos dois deles à violência: o fato de que filmar certos temas em determinados lugares pudesse representar uma ameaça à vida dos retratados (sabemos que 16 dos ouvidos em *Falcão – meninos do tráfico*, 2003, foram assassinados nos dois anos que se seguiram à produção do filme); e a ausência de documentários sobre o momento exato da violência.<sup>4</sup> Enquanto isto, João Moreira Salles reclamava da “obrigação” de filmar a violência nas favelas, manifestando sua decisão de “não subir o morro novamente”, pois o “monótono” discurso da violência repete sempre “as mesmas palavras” – e as mesmas imagens, poderíamos acrescentar. Como novo programa, o documentarista propunha então “enfrentar a vida da gente, os nossos afetos, a nossa eventual mediocridade, a nossa eventual impotência”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Quatro ou cinco dilemas* – texto apresentado em mesa redonda sobre o documentário brasileiro em Paris, julho de 2005 durante o Festival Paris Cinéma.

Publicado pelo *Estado de São Paulo*, Caderno 2, 24-07-2005; republicado em Avellar (2005: 12-23).

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Sílvia Colombo para o caderno *Mais!* da *Folha de S. Paulo* em 2006, por ocasião do lançamento do livro de MV Bill.

A se crer em tais afirmações, essa crítica ao predomínio do tema da violência no documentário, por meio do qual ele recusou o consenso, parece ter-se tornado, nos últimos anos, consenso no documentário. Ao mesmo tempo, a recusa desse pretensão consenso pelos cineastas aqui lembrados, ou a oposição que propõem entre a violência e o não-acontecimento não parece suficiente para dar conta da complexidade das questões que o gênero terá de enfrentar, se quiser lançar um outro olhar sobre o país. Assim, se evocarmos a relação estabelecida por Deleuze entre temas significantes e insignificantes, concordaremos que o foco no nosso cotidiano medíocre, na impotência, proposto por Moreira Salles, por exemplo, não representa propriamente uma alternativa à violência como “tema forte”; ao contrário, ambos estão indissolivelmente atados, como a riqueza e a miséria, como os dois meninos evocados anteriormente. A pergunta a ser feita deveria dizer respeito, por consequência, não a uma suposta oposição entre os dois fenômenos, mas à continuidade entre eles, ela deveria buscar desvendar a fina capilaridade que une o corriqueiro ao excepcional, a banalidade do dia-a-dia ao grande acontecimento. Mesmo o não-acontecimento a que se refere Coutinho – uma estratégia que acaba fazendo do próprio filme “o” acontecimento – não seria o avesso do tão criticado consenso que privilegia os temas ditos “sociais”? Afinal, seus filmes também mostram preferência pela vida dos desfavorecidos mesmo se, com sinais trocados, os tira do papel de vítimas ao propor uma versão, por assim dizer, “afirmativa” da miséria.

Chegar às perguntas derradeiras, decisivas – essa é uma tarefa árdua dentro do consenso que sustenta nossas democracias contemporâneas. Pois qual democrata não é contra a miséria e a fome que insistem, mesmo assim, em existir no seu mundo? Se qualquer social-democracia “dá ordem de atirar quando a miséria sai de seu território ou gueto” (DELEUZE; GUATTARI, 1991: 103)? Carandiru: 111 mortos, nenhum culpado. Massacre de Eldorado de Carajás: 19 mortos, nenhum condenado. Que novas perguntas – e que cinema fazer – quando o templo máximo do consumo da maior cidade do país – a Daslu – e o outro extremo da sociedade – aquele que gera a violência da qual esses consumidores vivem se defendendo – se congraçam em torno de um livro e de um filme *contra* a violência?

Para recusar a grande brutalidade do nosso tempo, para abominar o ignóbil que se tornou a própria matéria da nossa existência, Deleuze sugere uma solução extrema, que talvez possa anunciar, no entanto, o advento de novas perguntas: bancar o animal. Mas o que seria bancar o animal para nós, humanos, que conquistamos o pensamento, a razão, que adquirimos a força de imaginar, querer, conceber, mas cuja humanidade está se tornando, entretanto, nossa vergonha maior? Desfazendo-nos dessas conquistas, responde o filósofo, aproximando-nos (Deleuze dirá num devir) do animal; desfazendo-nos daquilo que nos levou à condição de seres envergonhados; resistindo, como o animal, com todas as suas forças, com seus gestos instintivos, espontâneos: zurrar, cavoucar o chão com os pés, entrar em convulsão. Não aceitando.<sup>6</sup>

A sugestão pode parecer descabida se não nos lembrarmos da importância, para o filósofo, da relação entre pensamento e não-pensamento, da necessidade de pensar o impensável. A monstruosidade, a ignomínia contidas nos nossos poucos exemplos não nos colocam justamente diante desse impensável? Do sofrimento que representa pensar sobre “isto”? É por isto que, para o filósofo, o próprio pensamento está por vezes mais próximo do sofrimento de um animal que morre do que de um homem vivo, mesmo democrata. Lembremos que o general americano Ralph Peters declarou recentemente, em nome da democracia: “para manter a segurança no mundo em favor da economia americana” (...) “estamos dispostos a matar um número aceitável de pessoas” (MARÓN, 2006: A35)?

Como pensar, senão com o mesmo sofrimento do animal que morre, quando se é um homem “desse” tempo?

Procurar as perguntas incontornáveis, definitivas – eis um árduo programa a ser perseguido para romper o consenso. Esta não é, entretanto, uma tarefa a ser exigida apenas dos documentaristas. A incumbência de formular novas perguntas que interroguem de que é feito o nosso tempo, o nosso país e que arte deve lhes corresponder – de encontrar, enfim, as perguntas que não separem o plano político do plano estético – não pode ser confiada, nem exigida, de indivíduos solitários; nem tampouco de grupos, como os documentaristas, mesmo

<sup>6</sup> Em *Conversações*, Deleuze argumenta que as forças do homem: imaginar, conceber, querer... podem entrar em relação com outras em determinadas épocas para compor outras formas. E que pode ocorrer que as forças do homem entrem na composição de uma forma não-humana, mas animal ou divina. Na Idade Clássica as forças do homem entram em relação com as forças do infinito – o homem é formado à imagem de Deus. No século XIX surge a forma-homem, porque as formas se compõem com outras forças da finitude descobertas na vida, no trabalho, na linguagem. Hoje o homem enfrenta novas forças: o silício e não o carbono, o cosmos e não mais o mundo. Se o homem foi uma maneira de aprisionar a vida, não será necessário que, sob uma outra forma, a vida se libere no próprio homem? (DELEUZE, 1992: 113-114)

se sua arte reivindica um compromisso com o seu tempo. Uma tarefa de tal envergadura supõe, em primeiro lugar, a *distribuição equitativa da responsabilidade social pelas imagens que todos vemos*. Como os criadores, nós, os espectadores, somos também responsáveis pelas imagens produzidas no nosso tempo, devemos também por elas responder e sobre elas temos de ser chamados, também, a refletir. Mais ainda: a exigência de um “salto qualitativo” das questões sobre o Brasil não pode se referir apenas ao campo do cinema, ela supõe uma transformação no próprio contexto político e cultural do país – transformação, com toda certeza, difícil de vislumbrar em dias de consenso como os nossos.

Sentir vergonha do seu tempo, resistir; aprender a ver de novo, olhar com outros olhos esse país: duras exigências que talvez levem, um dia, as imagens a grunhir, a zurrar, a entrar em convulsão – como animais que morrem. ■■■■

Texto apresentado na palestra de lançamento da *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, n. 3, v. 1, jan.-dez. 2006, realizado na sala Humberto Mauro, em 21/06/2006.

## Referências

ATHAYDE, Celso; MV BILL. *Falcão – meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

AVELLAR, J. C. (org.) *Vocação do poder – documentário: espelho crítico do Brasil*. SESC, 2005.

BERNADET, Jean-Claude. Catálogo da exposição *A respeito de situações reais*. Curadoria de Catherine David e Jean-Pierre Rehm. Paço das Artes, São Paulo, maio-junho, 2003.

COLOMBO, Sylvia. Ladainha das seis da tarde. *Folha de S. Paulo*, 26-03-2006, Caderno *Mais!*.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

EPSTEIN, Jean. *Bonjour Cinéma*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARÓN, Karen. Cada dia é um novo suplício para os iraquianos. *Folha de S. Paulo*, 19-03-2006, Caderno Mundo, p. A35

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

**Résumé:** L’auteur propose un élargissement du débat sur le documentaire en tenant compte de deux phénomènes concomitants: l’inauguration et la généralisation, dans la société contemporaine, de nouvelles utilisations de l’image et, surtout l’introduction de celle-ci dans le domaine des arts plastiques ; le besoin de chercher un nouveau regard sur le Brésil capable d’embrasser les transformations par lesquelles le pays a souffert les vingt dernières années.

**Mots-clés:** Arts Plastiques. Visibilité. Marché. Consensus.

■■■■

**Abstract:** The text proposes an amplification of the debate on documentary films, taking into account two concomitant phenomena: (1) the appearance and generalization, in contemporary society, of new uses of images and, above all, of their introduction into visual arts; (2) the need for seeking a new view about Brazil, one that can include the changes that this country has undergone through the last twenty years.

**Keywords:** Visual Arts. Visuality. Market. Consensus.





# Entre o mar e o deserto: o olhar intruso

Denilson Lopes

Doutor em Sociologia pela UnB  
Professor da Escola de Comunicação da UFRJ

**Resumo:** Trata-se de uma viagem através dos filmes *Chocolat*, *Beau travail* e *L'intrus*, de Claire Denis, tendo como mote o olhar intruso. O olhar intruso é uma alternativa ao desejo de falar pelo outro ou de dar voz ao outro sem deixar de ter uma visão crítica do eurocentrismo.

**Palavras-chave:** Olhar. Intruso. Claire Denis. Paisagem. Transculturalidade.

Como começar? A mesma pergunta, novamente. Não é a primeira vez. Mas o que é, então, esta sensação de ter tanto, tudo pela frente e tão pouco tempo, tão pouca energia, tantas limitações intelectuais? Por que não ficar em campo seguro? Por que partir com esta sensação de insegurança, este tremor na pele quando o avião decola e não se sabe se será mais uma vez, uma viagem para voltar logo ou algo perturbador, inesperado, sem volta?

Me deparo com Claire Denis,<sup>1</sup> seus filmes que se estendem desde fim dos anos 80 e abrem um leque variado de opções estéticas no cinema contemporâneo. Os caminhos são vários. Pego uma sugestão que me veio de seu filme *O intruso* (2005). “Seus filmes não são sobre ou para comunidades específicas. Sobretudo, ela parece interessada nas maneiras com que fazer ou assisti-los pode criar conexões ou solidariedades imprevistas” (MORLORCK, 2004: 7). Ao invés da busca de um cinema nacional ou terceiro-mundista, revolucionário, esta procura é, assumidamente, mais por paisagens (apud MAYNE, 2005: 15) do que pelo aprofundamento do diálogo,<sup>2</sup> traduzida por sutilezas e delicadezas que se expressam na fronteira dos corpos e dos olhares. Como Claire Denis bem sintetiza: “Nunca me senti como alguém que invadiu, mas me senti como Conrad: alguém que entra em terras para quase desaparecer, que entra em algo que talvez entenderá” (apud RENOARD; WAJEMAN, 2004: 15). Sem populismo fácil que quer dar voz ao outro periférico, subalterno, nem repetir simplificações eurocêntricas,<sup>3</sup> ou melhor, ocidentocêntricas,<sup>4</sup> desde seu acerto de contas com o passado colonial francês em *Chocolat* (1988), Claire Denis assume explicitamente um olhar intruso. Ao focar no presente e num passado antes da independência, longe de ocultar o choque, o conflito nas suas formas mais visíveis, temos uma política redimensionada pelos afetos e pela vida cotidiana.

*Chocolat* começa com o mar. Não a paisagem que encantou desde os pintores românticos até os músicos da Bossa Nova. Nem mesmo o Atlântico da diáspora negra. Nosso porto de chegada parece uma imagem em preto e branco de uma praia. Lentamente vemos o que parecem ser um

<sup>1</sup> Não é nosso interesse apresentar ou analisar os filmes de Claire Denis como um conjunto ou obra, o que aliás já foi feito por Martine Beugnet (2004) e Judith Mayne (2005).

<sup>2</sup> Como Claire Denis fala: “O cinema francês é tão cheio de falas – Eu não podia me importar menos sobre estas pessoas falando sobre suas vidas” (apud MAULE, 2006: 70).

<sup>3</sup> Lembrando que a crítica ao eurocentrismo não implica “um ataque à Europa ou aos europeus”, mas “à tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como ‘realidade ontológica’ em comparação com a sombra do resto do planeta” (SHOHAT; STAM, 2006: 20).

<sup>4</sup> Para uma defesa de um pós-ocidentalismo crítico a partir da América Latina, ver Mignolo (2003: 133-180).

adulto e uma criança brincando. Depois, apenas seus dois corpos negros deitados, largados na praia deserta. Ou quase. Uma mulher branca olha. O verde da vegetação explode enquanto a terra barrenta (chocolate?<sup>5</sup>) parece envolver e separar os corpos negros na praia e o corpo branco da mulher. Não sabemos exatamente onde estamos. Algum lugar na África. Depois, saberemos, trata-se dos Camarões, na África subsaariana. Quando? O filme é de 1988. Anos 80? Só os corpos, a água e terra nos dão alguma pista.

Seria diferente se fosse francês ou dos Camarões? Essas paisagens teriam outras marcas, seriam menos poéticas? Não fui convidado a essa história, a não ser pelo filme que se inicia. Não recuso o convite. Quase me desculpo dizendo que venho de um outro continente, de uma outra encruzilhada do Ocidente. Seria uma posição fácil a recusa ao dizer que aquilo que vejo não me pertence. Mas seria também uma limitação. Há outras histórias que não passam por dentro de culturais nacionais. O estrangeiro também tem o direito a olhar e ser parte deste território inventado pelas imagens. Não me desculpo.

Os portugueses andaram pelos Camarões, mas foram os franceses, os ingleses e os alemães que o ocuparam. Seus descendentes ocupam o longo *flashback* que constitui a maior parte do filme. Teriam escravos vindo dessa região para o Brasil? De toda forma, este estrangeiro que escreve não vem de novo para conquistar, mas seria algum substituto do turista, do colecionador de objetos exóticos este o de amante de imagens? Tanto tempo vivendo entre elas, para elas, que se transformaram em seu continente, algumas mesmo em sua casa. Estas imagens parecem, aos poucos, fazer parte de sua terra. Reconhece algo que como para a protagonista foi até agora silenciado. Por que continuar? Ir mais longe?

Ao olhar o homem e o menino pelos olhos de Claire Denis, talvez pelos olhos enviesados de France (Mireille Perrier), a protagonista, há uma experiência que resiste e chama. Seria algo do seu corpo, do seu desejo que é visto, que aflora sem que consiga perceber direito o que

<sup>5</sup>O título do filme também significa “não seja pego” (KAPLAN, 1997: 170).

é. “Vejo? Sou visto?” Este olhar que inicia o filme também é tátil, háptico (MARKS, 2000: xvi), fazendo, não só da visão, mas das memórias dos outros sentidos, elementos importantes para representar a experiência das pessoas vivendo na diáspora (idem: xii). Não se trata de um corpo universal, abstrato, filosófico, mas de corpos que trazem uma memória singular, como será explorado ainda mais por Claire Denis em *Beau Travail* (1999).

Dois corpos negros lançados na praia. Quem os vê, além de nós, espectadores? Logo veremos uma mulher branca na praia. Este olhar não traduzido por palavras, mistura fascínio, atração mas também uma dificuldade que se manterá até o fim do filme, quando a protagonista, talvez deixando o país e suas memórias de uma infância colonial, se perde numa outra imagem: carregadores negros no aeroporto. Não é uma afirmação da impossibilidade de diálogo, de negação da tradução, mas de uma perplexidade, de uma marca retida no próprio corpo, cicatrizada na superfície mas ainda presente.

Voltamos, uma vez mais, ao início: Mungo Park (Emmet Judson Williamson) e seu filho oferecem carona. Eles também estão em viagem de encontro com uma africanidade, com raízes imaginadas. Nada garante o pertencimento. Tanto Mungo, homem negro norte-americano, quanto France, mulher branca francesa, são estrangeiros. Existe uma espessura que resiste não como mais um mistério exótico, mas que se nutre no presente dos processos de exclusão da África do nosso imaginário ocidental, do meu imaginário latino-americano.

Pouco sabemos do passado dos viajantes. Também é como se tivéssemos acabado de encontrá-los, estranhos em viagem, nós também. Mas é em France, nela, que o filme se detém. Não sabemos nada da protagonista a não ser suas lembranças de infância pouco a pouco reveladas, não tanto de forma nostálgica mas como uma “redescoberta” (PORTUGES, 1996: 94). Não sabemos de onde veio, nem para onde vai. O país França é uma presença ausente, importa pelas marcas trazidas.

A mulher pega carona com o homem que viu na praia há momentos atrás. Quanto tempo se passou não sei. Vamos pela estrada. Quem é ela? Turista? Responde de forma ambígua. Conforme a paisagem avança, voltamos ao passado. Vemos uma menina branca e um jovem negro na boléia de uma caminhonete chegando em uma casa. A família é de administradores franceses. Pulamos de um vago presente para um passado colonial, antes da independência, em que as tensões entre colonizadores e colonizados se dão no espaço da casa, na intimidade, nas pequenas humilhações e subversões, nos balbucios e na dificuldade de cruzar as fronteiras dos corpos, das línguas, das culturas, de posições pré-estabelecidas.

A violência parece a qualquer hora emergir, mas nunca explode na tela como em *Código desconhecido* (2000) e *Caché* (2005), de Michael Haneke, dramas que encenam de forma perturbadora e fascinante a relação dos franceses com os estrangeiros, sobretudo os do norte da África, em seu território. Sua presença sutil e tensa evita a romantização do passado bem como a redução do drama colonial a um caso amoroso (ver STRAND, 2000: 231). O *flashback*, longe de uma nostalgia imperialista, nos traz algo não resolvido no presente. Os franceses estão hoje distantes, quase perto da posição dos alemães, os antigos senhores, sepultados no cemitério que Aimé (Giulia Boschi), a mãe da pequena France (Cécile Ducasse), gostava de visitar.

Sem pretender falar pelo outro, o olhar intruso se assume como problemático, como limitação e possibilidade, nem superior nem inferior, mas tenso. Protée (Isaach de Bankolé), o empregado, recusa, por fim, tocar Aimé, e quando a pequena France o procura ele a deixa queimar as mãos num cano quente. É a ruptura brusca entre os dois e o fim do *flashback*. Na volta ao presente, France ainda guarda as cicatrizes na sua mão. Cicatrizes que embaralharam e apagaram as linhas. Sem passado, nem futuro – é o que seu acompanhante diz ao recusar o convite de France para tomar uma cerveja. Ele mesmo se encontra num lugar tenso, negro e norte-americano que se muda para a África como se fosse uma volta para o

lar. Ele também se decepciona. Não consegue ser aceito como um igual, um *real native*, um irmão.

Os dois parecem fantasmas, espectros de um passado redivivo, de um impasse para o qual não há respostas fáceis. Mungo sugere a France que parta antes que a comam. Ele fica mesmo sem ser percebido. A última imagem no aeroporto que France vê, não sabemos se indo embora ou para mais ao norte, em busca da casa de sua infância, é uma longa cena de jovens carregadores no aeroporto, distanciada, apesar da trilha sonora. Subitamente chove e sua imagem parece ficar meio embaçada, fosca. Do mar à chuva, a terra flutua, se dissolve.

Dez anos depois, Claire Denis retorna a África, desta vez, na costa oriental, para realizar *Beau travail*, anunciado como o primeiro filme realizado em Djibouti. Aqui se reafirma o que estamos chamando de olhar intruso: uma mulher mergulha num mundo essencialmente masculino,<sup>6</sup> formado por homens de diversas nacionalidades, sem passado, sem vínculos com o lugar onde estão. Ao escolher um grupo de soldados da Legião Estrangeira, nossa primeira reação e dúvida seria pensar quando exatamente acontece o filme? A Legião Estrangeira ainda existiria? Se o passado colonial em *Chocolat* emerge a partir de uma viagem afetiva da protagonista, aqui o foco está basicamente num grupo de homens que parecem carregar ecos de um colonialismo envelhecido, embora sem terem muita consciência disso. A começar com o hino da Legião Estrangeira, que ao falar do império francês em sua magnitude parece cair num certo vazio contemporâneo. Os homens realizam atividades físicas repetitivas, treinos para combate, mas sem nunca haver propriamente uma guerra ou conflito. O ato mais concreto é o de construir uma estrada na região do golfo de Goubeth, sem sabermos que lugares liga ou qual sua utilidade.

Os legionários constituem um grupo à parte, com seus próprios códigos, sendo vistos pelos habitantes de Djibouti com uma certa indiferença. As poucas conexões com habitantes locais parecem ser as mulheres com quem os soldados dançam numa boate cujos *flashes* irrompem

<sup>6</sup>Para um belo estudo sobre esta problemática em Claire Denis (WILLIAMS, 2004).

de vez em quando na narrativa. Mas a única que ganha um nome e se destaca é Rahel (Marta Tafesse Kassa), namorada do sargento Galloup (Denis Lavant), narrador do filme. Há ainda a aparição breve de Ali, motorista de táxi e amigo do comandante Bruno Forestier (Michel Subor). Aqui também temos um relato memorialista. É o ex-sargento em Marseille, na França, que escreve suas lembranças. A distância física parece evocar uma distância temporal maior do que a que de fato existe. Tanto as cenas na África como na França parecem ser recentes, nos anos 90.

A dimensão anacrônica da Legião Estrangeira, sobrevivente de um passado imperial, não serve para um exercício de nostalgia colonialista, tão comum em superproduções históricas, mas nos fala de um impasse cristalizado na boate, paisagem transcultural, recuperada no estranho final, quando no lugar da música pop africana que soldados e mulheres dançam, aparece vazia, ocupada apenas por Galloup, agora sem uniforme, que dança *The rhythm of the night*,<sup>7</sup> sucesso do grupo eletrônico Corona, poucos minutos depois de vermos o protagonista deitado com uma arma sobre o peito, onde se lê tatuado: “Servir a boa causa e depois morrer”. Solitário na França, inapto à vida civil, inapto à vida, como ele mesmo diz, parece se encontrar nos fragmentos de memória, na narrativa, feita em voz *over*, como se lesse o que escreve ou ao escrever. A narrativa é um gesto de abertura no seu passado de “legionário de mente estreita”, nas suas próprias palavras, e talvez uma possibilidade de uma outra vida. No entanto, a sombra da morte, do suicídio, dá um caráter meio irreal à cena em que Galloup dança sozinho. A possibilidade de liberdade carrega uma ambigüidade, pode ser entendida como impossível, restrita ao espaço fechado da boate ou, espécie de superação do passado, depois de uma difícil sobrevivência, equivalente ao que vive o soldado Gilles Sentain (Grégoire Colin), encontrado numa planície desértica e branca, como se fosse um antigo lago salgado, levado quase morto dentro de um ônibus, e que apenas repete duas vezes a palavra perdido. Gilles era o bem-amado da tropa e do comandante, herói por ter salvo um colega de um acidente e vítima dos ciúmes de Galloup,

<sup>7</sup> Para uma análise detalhada da trilha sonora em *Beau travail* (LAING, 2006).



que levam à expulsão deste da Legião, após dar a Gilles uma bússola que não funciona, ao ser deixado num lugar ermo, para cumprir a punição por ter dado um soco em Galloup.

O fascínio pelo corpo masculino apresentado por Claire Denis é diferente do fetiche do homem forte,<sup>8</sup> explorado por vários artistas gays, de Genet a Fassbinder, por tantos filmes comerciais e difundido pela popularidade do fisiculturismo e da musculação nas academias de ginástica; bem como do adolescente andrógino, cujo interesse remonta à Grécia clássica.<sup>9</sup> Trata-se mais de revelar as ambigüidades afetivas e eróticas expressas nos exercícios e atividades do grupo, sem contudo cair no lugar comum fácil, da explosão da homossexualidade em um ambiente homosocial mas homofóbico. Apesar da pouca presença feminina, também não se trata de falar tanto em misoginia. O fundamental está nos corpos trazerem marcas de uma história colonial a que a solidão existencial se mescla. Ao focar nesses homens de diversas nacionalidades (italianos, russos, africanos e, claro, franceses) cujo passado pode e deve ser apagado ao ingressarem na legião, suas relações encontram um equivalente na paisagem desértica que acaba por terminar nas águas azuladas do Mar Vermelho.

O deserto,<sup>10</sup> longe do cenário de um esplendor artificial como fotografado por Vittorio Storaro para *O céu que nos protege* (1990), de Bertolucci, aparece na sua concretude mineral, cena de um ópera *fake*, enfatizada pelo uso de trechos de *Billy Budd* de Benjamin Britten,<sup>11</sup> onde os homens são apresentados como estátuas em meio ao deserto. Não se trata do espaço do exótico, ou do mistério que existe na paisagem como no fascínio romântico de Herzog (*Fata Morgana*, 1971), ou, ainda, do espaço místico de Bill Viola (*Chott el Djerid*, 1979). Com frequência, cineastas ocidentais usam o deserto como espaço de um drama ocidental em que os africanos aparecem como figurantes, ou de experiências que, por mais intensas que sejam, são sempre lugares de passagem, não de morada.

<sup>8</sup> Como a própria diretora é consciente disso (DENIS apud CASTANET, 2004).

<sup>9</sup> Para uma leitura de *Beau travail* a partir de uma perspectiva marcada pelo debate da teoria *queer* (WILSON, 2004).

<sup>10</sup> Para uma vasta discussão sobre o deserto, incluindo comentários sobre os filmes de Wim Wenders, Pasolini, Bill Viola e Claire Denis (JASPER, 2004).

<sup>11</sup> Para as relações intertextuais com a ópera de Britten bem como com a novela de Herman Melville (GRANT, 2002).

Como em *Chocolat*, em *Beau travail*, no mundo mineral do deserto não há personagens privilegiados, intelectuais, artistas, apenas personagens comuns, pouco heróicos. Os homens parecem ser destinados a serem estranhos, figuras deslocadas, mas de alguma forma acolhidos. A paisagem pontua um roteiro com poucos diálogos e atuações contidas. O comandante Bruno Forestier parece ter tido um problema na guerra da Argélia,<sup>12</sup> mas nenhum ideal nem ambição ele parece ter mais, apenas a rotina de um dia após o outro. O soldado de origem russa, o único a justificar sua solicitação de entrada, apenas fala da situação difícil na Rússia, da falta de emprego, numa vaga referência à perda de grandes utopias depois da queda do Muro de Berlim e dos regimes socialistas no Leste europeu.

Por fim, a construção de uma paisagem transcultural, para além da diáspora, atinge um novo patamar em *O intruso* (2004), em que o olhar que chamamos intruso ultrapassa o drama do choque de culturas e constrói paisagens inesperadas, novas etnias. Paisagens como lugares para se perder e se encontrar. O próprio título se desdobra em vários sentidos no filme, desde o coração transplantado para o corpo de Louis Trebor (Michel Subor) até a uma situação existencial mais ampla e à própria posição da diretora. A narrativa é pontuada por clandestinos que parecem cruzar a fronteira entre França e Suíça, assaltantes que rondam a casa, como uma ameaça constante, aparições repentinas na estrada e na tela, traduzido sonoramente por um *loop* obsessivo e tiros que soam aqui e acolá. O som é físico, concreto, encenando um enigma que nunca se explicita e nunca se resolve, como em *O pântano* (2001), de Lucrecia Martel. Mas, diferente do se afundar na atmosfera sufocante do filme de Lucrecia Martel, aqui a aposta é a viagem, seguir um pouco mais. A repetição sonora vira uma espécie de mantra, que se abre para o labirinto do mundo, como um falso fio de Ariadne ou como as canções em certas culturas polinésias, que mapeiam e são guias para andar no mar (ver DIRLIK, 1997: 125).

Claire Denis nos coloca na posição de seu olhar intruso, cruza fronteiras, línguas sem tradução nas legendas, lugares que temos dificuldades em reconhecer. Genebra?

<sup>12</sup> Para a interpretação que desenvolve a associação do personagem com seu homônimo no filme *Le petit soldat* (1960) de Jean-Luc Godard, que se passa na Guerra da Argélia (LACK, 2004).

Coréia? Taiti? Podemos ser um espectador intruso sem replicar o discurso colonial?

Nesse filme, as elipses aumentam, a narrativa se rarefaz e ganha em ambigüidades pelos poucos diálogos e pela fragmentação, não mais associada a um único espaço físico nem à relação neo-colonial. O transplante de coração feito pelo protagonista não é mostrado, recusando-se tanto uma narrativa naturalista como o melodrama, formas comuns de tratar esse tema. Apesar de o coração ter sido comprado, supostamente de forma irregular, seu significado é mais forte do que uma simples mercadoria ou uma prótese impessoal. Numa cena violenta, quase um pesadelo, vemos um jovem ensangüentado, que se parece com o filho de Trebor (Grégoire Colin), na neve, com o coração retirado e exposto. O transplante encarna o desejo brutal de viver, de um novo início, apesar da sombra da morte encarnada na aparição de Katrina Golubeva, que fala em russo, ao mesmo tempo traficante de órgãos e anjo exterminador. O protagonista fecha sua casa, solta seus cães, larga sua família de que não parece ser muito próximo e parte para uma viagem ao Taiti, onde vivera há muitos anos e tivera um outro filho com quem não mantivera contato. Do isolamento na Suíça recupera um lugar, não de ser simplesmente estrangeiro, mas de reconstruir a casa que habitara numa ilha, um outro lugar. Mesmo quando o apontam como estrangeiro, dizendo que ele não pertence àquele lugar, trata-se de uma luta para uma auto-reinvenção, não de nostalgia nem de busca de uma inocência perdida, de um éden que as ilhas do Pacífico encarnaram aos olhos europeus por mais tempo e mais completamente que a América (ver DIRLIK, 1997: 131-132)

O filme termina numa aposta. Quando, numa cena estranha, o filho que ficara na Suíça aparece em um necrotério, como se reafirmasse o rompimento do protagonista com sua vida passada, na Europa, só então ele aceita Tony no lugar de Tikki, um filho (Jean-Marc Teriipaia) reconhecidamente falso que o acompanha numa viagem de barco, mesmo que ainda convalescendo. Contra a morte, essa última intrusa, afirmada é a potência da viagem, da procura representada

na cena em que a vizinha de Trebor (Béatrice Dalle) anda com um trenó puxado por vários cachorros nas montanhas suíças. Enquanto o sol vai se pondo, é o tempo que nos resta, como no filme de François Ozon, em que o corpo do protagonista se funde com a areia da praia. Com a paisagem, também Trebor se confunde. Com a imensidão do Pacífico em um longo crepúsculo.

Este é o começo da viagem. Ele não tinha nada a ver por onde passava, com aquelas terras. Digo, nem pai nem mãe vinham de lá, nem amigo, nem ninguém a não ser os que fosse eventualmente conhecer. Difícil de qualificar este “lá”. Escolha o nome que quiser. Eu recomendo. Ele ia pela primeira vez à Ásia. Do avião, num dia de céu claro, uma planície cheia de lagos se estendia sem fim. Nenhuma cidade há muito tempo. Deveria ser o Canadá. Ficou com vontade de perguntar. Não perguntou. Aquela vastidão inumana tinha de ser, era. O Canadá. Depois de tanto ver fascinado, o cansaço dos estudos, dos congressos, das inúmeras reuniões. Aquela paisagem era o contrário do excesso de imagens, falas, pensamentos. Deve ter cochilado. Subitamente, parece que a terra chegava ao fim. A água invadia a parte de baixo e parte de cima da janela. A terra ficava pequena, um fiapo, península. Em alguns momentos, não haveria mais. Surpreso. Seria o Estreito de Behring? Era o fim da América e começo da Ásia? Emocionava-se sem saber o porquê. Tantas coisas lhe vinham à cabeça. Um povo antigo parecia passar por aqueles ermos. Algo parecido a quando vira o Atlântico a seus pés do alto de um forte em Fernando de Noronha. No entardecer, sozinho naquela terra, uma das primeiras vistas por portugueses, parecia ver o Atlântico como talvez aqueles que cruzaram o estreito de Behring há muito tempo atrás, sem saber o que encontrariam. Aquela imensidão não era o limite. Mergulhava inteiro no Pacífico. Sim, era o começo. Aquele mundo, aquela estória não eram seus. Mas poderiam vir a ser. Não sabia também como e se voltaria. Naquele momento, só queria desaparecer. Ele era o intruso, “traidor do seu próprio reino / [...] traidor do seu próprio/SEXO/de sua classe/DE SUA MAIORIA” (Lobão, *Mais uma vez*). Sem casa nem pouso/Estranho/Sem pertencer a lugar algum/No Coração do Mundo. ■ ■ ■ ■

## Referências

BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

LACK, Roland-François. Good work, little soldier: text and pretext. *Journal of European Studies*, 2004, v. 34, p. 34-43.

CASTANET, Didier. Interview with Claire Denis 2000. *Journal of European Studies*, 2004, v. 34, p. 143-160.

DIRLIK, Arif. There is more in the rim than meets the eye: thoughts on the “Pacific Idea” In: DIRLIK, Arif. *The postcolonial aura*. Boulder: Westview, 1997.

GRANT, Catherine. Recognizing *Billy Budd* in *Beau travail*: epistemology and hermeneutics of an auterist “free” adaptation, *Screen*, V. 43, n. 1, primavera 2002, p. 57-73.

KAPLAN, E. Ann. Can one know the other?: the ambivalence of postcolonialism in *Chocolat*, *Warrior Marks* and *Mississippi Masala*. In: KAPLAN, E. Ann. *Looking for the other*. New York/Londres: Routledge, 1997.

JASPER, David. *The sacred desert: religion, art, and culture*. Victoria: Blackwell, 2004.

LAING, Heather. The rhythm of the night: reframing silence, music and masculinity in *Beau Travail*. In: MERA, Miguel; BURNAND, David (orgs.). *European Film Music*. Hamphsire: Ashgate, 2006.

MARKS, Laura. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MAULE, Rosanna. The dialectics of transnational identity and female desire in four films of Claire Denis. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (orgs.). *Remapping world cinema*. Londres: Wallflower, 2006.

MAYNE, Judith. *Claire Denis*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MORLORCK, Forbes. Solid cinema: Claire Denis’s strange solidarities. *Journal of European Studies*, 2004 , v. 34, p. 82-91.

PORTUGES, Catherine. Le colonial féminin: women directors interrogate french cinema. In: SHERZER, Dina (org.). *Cinema, colonialism, postcolonialism: perspectives from the french and francophone world*. Austin: University of Texas Press, 1996.

RENOUARD, Jean-Philippe; WAJEMAN, Lise. The weigth of here and now. A conversation with Claire Denis, 2001. *Journal of European Studies*, 2004, v. 34, p.19-33

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

STRAND, Dana. Dark continents collide: race and gender in Claire Denis’s *Chocolat*. In: LE HIR, Marie Pierre; STRAND, Dana (orgs.). *French cultural studies*. Albany: State of New York University Press, 2000.

WILLIAMS, James. O heave! O heave away, heave! O heave: working through the author with in *Beau travail*. *Journal of European Studies*, 2004, v. 34, p. 44-59.

WILSON, Rob. Forms of beauty: moving beyond desire in Bersani/Dotoit and *Beau Travail*. *Journal of European Studies*, 2004 ,v. 34, p. 128-142.

**Résumé:** C'est un voyage à travers les films *Chocolat*, *Beau travail* et *L'intrus* de Claire Denis ayant comme leitmotiv le regard intrus. Le regard intrus est une alternative face au désir de parler à la place de l'autre ou de donner voix à l'autre sans perdre une vision critique de l'eurocentrisme.

**Mots-clés:** Regard. Intrus. Claire Denis. Paysage. Transculturel.



**Abstract:** It's a voyage through the movies *Chocolat*, *Beau travail* and *L'intrus* by Claire Denis having as motto the intruder look. The intruder look is an alternative to the desire of speaking for the other or of giving the voice to the other but keeping a critical view of eurocentrism.

**Keywords:** Look. Intruder. Claire Denis. Landscape. Transculturality.



# Gestos dos mortos: Hitchcock, Greenaway e Brakhage

Alexandre Rodrigues da Costa

Doutor em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG

Professor de Literatura da Faculdade Pitágoras

**Resumo:** Este artigo analisa a presença da morte nas obras de Alfred Hitchcock, Peter Greenaway e Stan Brakhage, com o propósito de perceber de que maneira esses cineastas se utilizam do corpo como uma forma de inverter o olhar, no momento em que buscam, através do cadáver, refletir o vazio da imagem, o fundo falso sobre o qual se sustentam todas as coisas.

**Palavras-chave:** Morte. Cadáver. Imagem. Olhar.



Como pensar e articular a imagem cinematográfica como algo que faz do vazio a sua verdade, ao nos obrigar a permanecer em silêncio enquanto tudo nos escapa? Para Maurice Blanchot, é a partir desse vazio que resulta o lado dramático da imagem, “pois ela fala, a propósito de cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós, e a nosso propósito, de menos que nós, desse menos que nada subsiste e permanece quando não existe nada” (BLANCHOT, 1987: 256). Conceber a imagem a partir do vazio que a envolve é deixar transparecer a morte como parte de um processo, no qual o ato de ver, na busca por um sentido pleno, se apaga no próprio objeto que o originou. Neste caso específico, o objeto sobre o qual nos deteremos nada mais é que o corpo, mas o corpo morto, despojo que se afasta de nós, no momento em que desaparece atrás daquilo que imita: a morte. Mas o que a morte tem em comum com o cinema? Como ela pode tornar visível isso que se perde, quando parece estar mais próximo de nós? Enfim, de que maneira a morte pode nos revelar o mundo de simulações em contraponto a um mundo de inscrições verdadeiras?

Assim, em um primeiro instante, tentaremos, a partir desses questionamentos, perceber em que medida cineastas como Alfred Hitchcock e Peter Greenaway fazem da morte uma forma de reflexão sobre aquilo que define o cinema como uma espécie de *mise-en-scène* de gestos e rituais. Depois, em um segundo instante, analisaremos como a morte, no filme *The act of seeing with one's own eyes* (1971), de Stan Brakhage, nega a ilusão da imagem e faz da total ausência de gestos a sua representação definitiva.

Diferente do que ocorre no filme de Brakhage, no qual o silêncio se sobrepõe ao mundo dos gestos, nos filmes de Alfred Hitchcock e Peter Greenaway, os gestos se tornam uma espécie de linguagem secreta das coisas mudas, uma vez que, se a palavra é traída pela sua inexatidão, eles vêm a ocupar o seu lugar dentro da imagem, revelando aquilo que até então se escondeu. Nesse sentido, o espectador se posiciona frente a um cinema cujas imagens exigem mais do que atenção: exigem que ele questione o seu lugar de espectador no momento em que se torna a presença desse outro que se encontra à sua frente. Mas antes de essa cumplicidade do espectador com o personagem ser passiva, ela é exatamente aquilo que o leva,

de maneira consciente, a temer o que o atrai, a perceber que a ação que se desenha à sua frente o tornou cúmplice de atitudes e comportamentos que até então ele desprezava. Os filmes que escolhemos para relacionar a morte à imagem cinematográfica como possibilidade representativa são *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (*The cook, the thief, his wife, and her lover*, 1989), de Peter Greenaway, e *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock. Neles, as ações, que se originam a partir dos rituais em torno da comida, fazem do escatológico uma forma de o espectador encarar seus próprios medos e também questionar o espaço que o corpo ocupa a partir de seus excessos.

Adaptação de uma peça de Patrick Hamilton, *Festim diabólico* não é, apesar disso, teatro filmado. Nesse filme, Hitchcock realiza o sonho de quase todo cineasta: filmar sem cortes.<sup>1</sup> No entanto, como cada rolo permitia apenas dez minutos de filmagens, era preciso que, ao final desse tempo, a câmera se aproximasse de uma pessoa ou de um objeto para começar no rolo seguinte a partir desse ponto. Assim, sem dissoluções ou lapsos temporais, tendo como lugar das ações um único cenário e desenrolando-se continuamente, o filme oferece ao espectador dois jogos: um que consiste em participar da montagem, em perceber como se dá a manipulação do tempo e do espaço, e outro que explora nosso olhar e curiosidade como elementos constitutivos do festim. Pois é através da movimentação em torno da comida que, mais do que jogadores, nos tornamos cúmplices das ações que se desenrolam na tela à nossa frente. Como? É necessário, antes de mais nada, saber do que trata o filme. Dois rapazes, guiados pela idéia de que um ser humano supostamente superior pode retirar a vida de outros, estrangulam um colega de escola e escondem seu corpo em um baú, sobre o qual mais tarde servirão um coquetel. Para este, convidam os pais do morto, sua noiva e um professor da universidade, em cujas teorias os assassinos se inspiraram. Ao longo do filme, seremos os únicos, além dos assassinos, a saber o que se esconde naquele baú: seremos cúmplices e *voyeurs*, saborearemos a comida, temendo que o cadáver dentro do baú seja descoberto. Como observa Noel Simbolo: “Hitchcock se coloca ao nível do homem morto e a história será mostrada a partir do ponto de vista do morto. Este último está sempre presente, e nós, espectadores-voyeurs, estamos com ele na

<sup>1</sup> Em uma entrevista concedida a Peter Bogdanovich, Orson Welles afirmou também esse ideal de cinema: “Peter Bogdanovich: Preminger disse uma vez que, se pudesse, não cortaria nunca. Ele gostaria de fazer um filme numa tomada só. Orson Welles: Esse tempo virá, quando o *tape* for aperfeiçoado e eles pararem de pôr filme na câmera. Quando comecei, percebi isso e até comentei com Toland: ‘Não é ridículo que o filme esteja na câmera?’ Ele concordou e me disse: ‘Um dia será apenas uma espécie de olho elétrico. Não vamos mais precisar arrastar o filme ou motor – só vamos carregar lentes.” (BOGDANOVICH, 1995: 257-258).

mala...” (SIMBOLO, 1969: 53). Eis que, entregues à visão, nos fascinamos a ponto de não conseguirmos desviar nossos olhos, de fugir do que está à nossa frente. Reflexão que Maurice Blanchot assim desenvolve:

“Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, no qual existem ainda iniciativa e ação num verdadeiro exercício do sentido tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado, e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem” (BLANCHOT, 1987: 23).

Greenaway, em *O cozinheiro...*, também não deixa de explorar o olhar, a imagem que nos seduz ao mesmo tempo em que nos incomoda. Para isso, ele se utiliza do teatro como denúncia do artifício da imagem e como pacto com o espectador. O filme começa com cortinas que se abrem e termina com cortinas que se fecham. Durante toda a exibição, os *travellings* nos oferecerão uma sensação próxima daquela que temos quando assistimos a uma peça, na qual a estrutura dos cenários, a engrenagem que os compõe, se deixa ver. Em muitas das transições de cenários, a câmera revela a parede que separa os ambientes. Parede que não sabemos se faz parte da própria estrutura do cenário ou se é onde se processa a montagem, onde um plano se liga ao outro. Dúvida que é simplesmente a afirmação de um jogo, de um pacto que aceitamos quando compramos o ingresso, e de um comentário de Greenaway sobre o artifício do cinema: “Você não pode ser real no cinema. Você faz uma decisão sobre forma e artifício a cada vinte e quatro quadros por segundo do filme” (GREENAWAY, 1991: 110). Aceitamos o escatológico que o filme nos impõe não porque ele nos impressione, mas porque ele fala de um mundo que ainda é o nosso. Mundo diante do qual nos curvamos, uma vez que, citando novamente Blanchot, “se fixamos um rosto, um canto de parede, não acontece também abandonarmos

ao que vemos, estar à sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva?” (BLANCHOT. 1987:256-257).

Se as imagens das coisas nos colocam num estado de submissão, o que dizer então das imagens que nos são oferecidas pelos cineastas? Tanto as imagens de *Festim diabólico* quanto as de *O cozinheiro...* são articuladas por uma montagem muito próxima dos primeiros filmes mudos, que, conforme Flávia Cesarino Costa, “em contraste com a montagem invisível e a verossimilhança dos filmes narrativos posteriores, faz alarde de sua própria presença, da manipulação que esta presença revela e de sua vinculação à construção de uma ilusão” (COSTA, 1995: 117). Nesses primeiros filmes, de acordo com Flávia Cesarino,

“seja interpelado nos filmes de magia, seja dividindo a cumplicidade com os *voyeurs* das ficções, seja recebendo os olhares curiosos dos passantes captados pela câmera, o espectador sabe que é uma peça de um jogo tácito de ilusões explícitas. (...) Assim como o reconhecimento da presença do público não tem nada a ver com as regras de constituição de um universo diegético fechado e autônomo, da mesma maneira a montagem presente nestes filmes também não faz parte deste projeto. Ela não objetiva esconder-se a si mesma e às outras marcas de enunciação. Pelo contrário, em certos momentos, até faz alarde de sua própria artificialidade” (COSTA. 1995:121).<sup>2</sup>

Esse alarde que o cinema faz de sua própria artificialidade, da cumplicidade com o espectador, pode ser visto na penúltima seqüência de *O cozinheiro...*, quando Georgina pergunta a Richard, o cozinheiro, o que ele tinha visto nos seus encontros com o amante. Todo o seu relato é aquilo que também vimos. Nesse diálogo, percebemos que não somos apenas espectadores, mas *voyeurs*. Somos *voyeurs*, porque nosso olhar é manipulado e levado a se deter em portas que se abrem e se fecham, na comida, na louça sobre a mesa, nos gestos que podem trair os amantes. Temos prazer em ver, por mais repugnante que seja a cena. Participamos de uma mentira, a traição de Georgina, e, como em *Festim diabólico*, de um ritual, de um jogo. Por isso, não devemos estranhar que haja algumas semelhanças

<sup>2</sup> Como exemplo de uma das primeiras explicitações do ficcional e do reconhecimento da presença do espectador, Flávia Cesarino cita o filme *The big swallow*: “Em *The big swallow*, 1901, temos dois personagens: um homem que está sendo filmado e o cineasta que o fotografa. Vemos este homem enquadrado do ponto de vista do fotógrafo, que, portanto, não aparece (já que está atrás da câmera e reparte conosco seu ângulo de visão). O personagem não está gostando de ser filmado, por isso aproxima-se da câmera (e portanto de nós, espectadores) com ameaças. Como a filmagem não se interrompe, o homem, irado, aproxima-se da câmera com a boca aberta, para engolir o fotógrafo (e portanto nos engolir também). Vemos um escuro e em seguida o fotógrafo, caindo para dentro da goela do personagem. Neste momento, o cineasta passou para o campo de visão da tela e deixou de ter seu ponto de vista associado ao nosso. Em seguida vemos o homem afastando-se, mastigando o fotógrafo e sua câmera, explodindo numa gargalhada e lançando-nos olhares de cumplicidade” (COSTA, 1995: 119).

na abordagem que Hitchcock e Greenaway fazem sobre a morte, a comida e o sexo.

Em *Festim diabólico*, a comida sobre o baú, lugar onde antes se guardavam livros, agora túmulo, altar para sacrifícios, é o reflexo do corpo que se decompõe, que começa a assemelhar-se a si mesmo, no momento em que aqueles que o amam, ou fingem amá-lo, o tornam presente. O crime transformado em arte precisa ser, mais do que ritualizado, degustado, assim como o cadáver de Michael, em *O cozinheiro...*, pertencerá ao mundo da arte culinária. Não é à toa, portanto, que em *Festim diabólico* e *O cozinheiro...*, há referências à arte. No filme de Hitchcock, os quadros do apartamento de Brando e Charles, os dois assassinos, não são peças para decorar o cenário, mas uma forma de fazer com que a ação não se prenda unicamente aos atores. Logo no início do filme, após aquilo que os dois personagens consideram o assassinato perfeito, o diálogo que têm acontece numa sala onde há um quadro com uma garota chorando. A imagem desse quadro se projeta no diálogo, negando-o, apagando as comparações que Brando faz entre assassinato e arte: “Nunca faço nada que não seja perfeito. Sempre quis ter mais talento artístico. Assassinato também pode ser arte. O poder de matar é tão gratificante quanto o de criar”. Nesse sentido, a pintura, tanto em *Festim diabólico* quanto em *O cozinheiro...*, provoca um recuo do mundo, desperta como consciência, e o que antes era evento retratado apodera-se de nós. Os quadros, manipulados pelo cenário, pela fotografia, tornam opacos os personagens que estão a sua frente, interrompendo o dramático e fazendo do vazio a ambigüidade das formas. Não é o que acontece com a pintura de Frans Hals, *Banquete dos oficiais da Companhia de Milícia de São Jorge em Haarlem*, em *O cozinheiro...*? O salão principal do restaurante passa a ser o lugar onde crime e ordem convivem ao mesmo tempo. Os homens retratados por Frans Hals atuam no filme, seus olhares se projetam não apenas sobre o ladrão e seus comparsas, mas sobre nós. Estamos no abismo de suas telas, no limite onde as sombras delineiam olhares e o que subsiste é o lado brilhante da comida e sua indiferença.

Indiferença que se torna vingança. Pois pela palavra se morre, pela palavra o ato se consome. No filme de Hitchcock, os dois estudantes, levando as palavras do professor a termo, praticam o assassinato como uma espécie de união espiritual, uma prova de que são superiores e uma tentativa de criar uma obra de arte: o crime perfeito. No filme de Greenaway, Michael morre sufocado pelas páginas dos livros que ama. Georgina, para vingar a morte do amante, segue o desejo de Albert, obrigando este a cumprir aquilo que prometera em seu acesso de fúria: “vou matá-lo e depois comê-lo”. Essa vingança, que usa a palavra como artifício, está também em *Festim diabólico*. É a vingança do professor revoltado com a interpretação que suas palavras assumiram, atirando contra as trevas, jurando aos assassinos que eles serão mortos. Em ambos os casos, a vingança se realiza através das palavras, seja as de Albert, que Georgina segue literalmente, seja as do professor, que evoca o código penal. Há diferenças, no entanto, que devem ser assinaladas. Para sua vingança, Georgina utiliza-se das mesmas armas de Albert. Ao matá-lo, ela subverte o poder, e seu crime, em vez de ser algo hediondo para nós, torna-se aceitável, uma vez que ela mata não um simples ladrão, mas um canibal. Já em *Festim diabólico*, o professor que entrega seus dois ex-alunos talvez seja tão culpado quanto eles, pois “não passaram de instrumentos do espírito do professor e realizaram um gesto até então teórico. Sua loucura permite ao professor tomar consciência de seu erro, mas pagando o preço do sacrifício humano” (SIMBOLO, 1969: 53). Assim, é sem opções e à força de procriar novos erros que Georgina e Rupert conquistam sua humanidade. Condição sobre a qual nos pergunta E. M. Cioran:

“Como escapar ao absoluto de si mesmo? Seria preciso imaginar um ser desprovido de instintos, que não portasse nenhum nome e a quem fosse desconhecida sua própria imagem. Mas tudo no mundo nos devolve nossos traços; e a própria noite nunca é bastante espessa para impedir que nos miremos” (CIORAN, 1989: 67).

Noite que encontra semelhanças nos dois cineastas. Em *Festim diabólico*, a revelação do crime acontece quando as cores lutam umas contra as outras, quando a morte, o horror e o vício aprofundam, na noite, o desespero. Em *O cozinheiro...*,

apesar dos dias que separam um acontecimento do outro, a fotografia usada no salão do restaurante garante unidade temporal e psicológica, intensificando a violência que aí se realiza através de uma cor que vai do vermelho até o negro. Nessas duas seqüências finais, o corpo dentro do baú e o corpo estendido sobre a bandeja apontam para um horror impreciso, quando as coisas e a comida ganham tanta primazia quanto os corpos. Comer à mesa, evocando os alimentos através de seus nomes, é uma forma de se sentir superior aos demais, de fugir à animalidade. No entanto, se as regras de comportamento à mesa não são obedecidas, retornamos a essa animalidade e a comida perde sua aura ritualística. Toda a violência praticada por Albert possui conotações com a comida: as fezes que seu devedor, nu e humilhado, se vê obrigado a comer; o menino cantor forçado a comer os botões de sua própria roupa, para depois ter o umbigo arrancado pelo ladrão; a morte de Michael, o amante, que é sufocado pelas páginas de seu livro predileto sobre a Revolução Francesa.

Em *Festim diabólico*, a superioridade dos dois jovens não resulta do ato de terem tirado a vida de alguém, mas de comerem em silêncio o corpo daquele que mataram. Comer torna-se uma arte teatral: para tanto, é necessário conhecer as regras que dominam o palco. Por isso, no filme de Greenaway, a superioridade de Georgina e de seu amante sobre Albert não advém simplesmente de traí-lo, mas da compreensão das regras culturais e do prazer que ela tem em degustar tanto os pratos do cozinheiro quanto em traír Albert. Toda essa engrenagem só é possível graças à maneira como cada fotograma se revela: um quadro onde os costumes e os hábitos em volta da comida apontam para a morte. Como revela Richard, o cozinheiro, numa das seqüências finais do filme:

“Cubro muito por tudo que for preto: uvas, azeitonas, amoras. As pessoas gostam de lembrar a morte. Comer coisas pretas é como se comessem a morte. É como se dissessem: ‘viu morte, estou te comendo!’”

Comer seria então uma forma de aprender a morrer? Para Michel Serres, “a mesa, como o corpo, abrilhanta-se de pequenas represas e ânforas e taças, garrafas, copos, pratos, ninguém come completamente o tempo que corre.

São necessários estoques intermediários. Pequenos lagos de memória, os copos” (SERRES, 2001: 182). Assim, se o corpo se assemelha à mesa, o tempo que se represa sobre ela é o da memória, que torna presentes os gestos daqueles que mataram pelo amor e o prazer de degustar essa morte repetida. Mas o espaço que se abre na mesa também é o da morte nos ensinando a nomear cada um dos prazeres que encontramos à nossa frente, incluindo, aí, a vaidade, a memória que nos aprisiona nesse amor por nós mesmos. Não é esse o motivo que levou os holandeses, por exemplo, a construírem, através de suas naturezas-mortas, toda uma reflexão sobre a morte? A comida nas pinturas holandesas funciona como um aviso sobre a brevidade da vida. Nesse caso, temos, ao mesmo tempo, uma obra de arte e um sermão visual. Para aqueles que são obcecados pela comida, a morte não tem espaço, o futuro e a decomposição não os incomodam. Mas se, ao contrário, temos uma obsessão pela morte, uma fome de morte? Citando novamente Cioran:

“Contra a obsessão da morte, os subterfúgios da esperança revelam-se tão ineficazes como os argumentos da razão: sua insignificância só faz exacerbar o apetite de morrer. Para triunfar sobre este apetite só há um único “método”: vivê-lo até o fim, sofrendo todas as suas delícias e tormentos, nada fazer para escamoteá-lo. Uma obsessão vivida até à saciedade anula-se em seus próprios excessos. De tanto insistir sobre o infinito da morte, o pensamento chega a *gastá-lo*, a nos enojar dele, negatividade demasiado plena que não poupa nada e que, mais do que comprometer e diminuir os prestígios da morte, desvela-nos a inanidade da vida” (CIORAN, 1989: 20).

Mas eis que sempre nos perguntamos: ainda não é muito cedo para morrer? Ao servirem o coquetel, Charles e Brando se traem com suas próprias palavras – “Matamos pelo prazer do perigo e de matar. Estamos vivos. Verdadeira e maravilhosamente vivos” –, pois eles, tão concentrados em seu intento de se excluírem do mundo, esquecem que, em seu plano, a comida, em suas infinitas combinações, resiste ao fluxo que a dissolve, a mistura. Não percebem que, de repente, em vez deles, cada uma das formas que ela aparenta ter torna-se o centro do mundo e os mantém mais próximos da morte.



No entanto, ou o corpo apodrece em silêncio, sob olhares que não podem atingi-lo, ou se exhibe como refeição. Na verdade, a imagem, “possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra” (CIORAN, 1989: 65). Em ambos os casos, não se diria que, ao contemplá-lo, pudesse extrair dele grande coisa, pois o corpo escondido só pode servir de trunfo para os assassinos, se estes o exibirem como obra de arte, e o corpo exposto como refeição, se nos livrarmos daquilo que nos impede de abraçar o canibalismo: o nojo. Conforme Cioran, “a aproximação do nojo, dessa sensação que nos separa fisiologicamente do mundo, revela-nos quão destrutível é a solidez de nossos instintos ou a consistência de nossos laços” (CIORAN, 1989: 65). Aos vivos, resta apenas se deter frente a essa imagem que é a ausência do objeto, o corpo perto da condição de coisa, quando “o cadáver é o reflexo tornando-se senhor da vida refletida, absorvendo-a, identificando-se substancialmente com ela, ao fazê-la passar do seu valor de uso e de verdade para algo incrível – incomum e neutro” (BLANCHOT, 1987: 260). O corpo se dissolve no corpo assim como Narciso se atira nas águas.

Aquele que pratica o canibalismo não olha para os lados, mas lambe a própria ferida, mutila a própria carne, sem aguardar a promessa de uma felicidade gustativa. Nesse sentido, para Brando e Charles, de *Festim diabólico*, e para Albert, de *O cozinheiro...*, o canibalismo não é identificação nem incorporação, mas repulsa por aquilo que não se consegue obter: uma refeição à sua imagem e à sua semelhança. Daí, curvarem-se sobre o corpo à frente como se estivessem fazendo uma oração. Oração que é também daquele que está morto:

“Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer – eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue” (LISPECTOR, 1982: 93).

“O olhar dos mortos é sempre um tanto deprecatório” (CALVINO, 1994: 109). Recusa-se o nome, mantém-se

a indecisão, e tudo que excede, corpo mutilado, carne despedaçada, inverte o olhar. Não é tão fácil fingir-se de morto. Ainda mais para aqueles que estão vivos e nutrem-se dos mortos. Talvez por isso, outro cineasta, não tão preocupado com a narrativa quanto Hitchcock e Greenaway, decida filmar cadáveres sendo dissecados, para mostrar um olhar que vem a ser, que, enfim, se descobre, a partir da morte do corpo. Em seu filme *The act of seeing with one's own eyes*, Stan Brakhage filma exatamente isso, nada mais que corpos de homens e mulheres mortos, nus, sendo cortados, tendo suas faces colocadas ao avesso, suas roupas manipuladas com a frieza daquilo que é próprio da morte. Cada parte do corpo, seu sexo ou suas vísceras, se apresenta como algo novo, já que não mais pertence ao mundo dos vivos, mas das coisas idênticas a si mesmas. Junto com as mãos que manuseiam esses corpos, a câmera penetra na carne até alcançar o ponto em que esta se torna quase que abstração. Conforme Blanchot, “o cadáver é sua própria imagem” (BLANCHOT, 1987: 260), pois, assim como a arte, ele não se perde no mundo da utilidade, do uso, mas, ao contrário, faz do nada sua semelhança, sua imagem. Daí os desenhos dos músculos, agora expostos à luz, se revelarem como imagens insondáveis, abismos que não podem representar nada, pois nada mais se esconde à sua frente.

Os planos dos corpos, no filme de Brakhage, põem em foco o gesto fixado pela metade, insinuado nesse jogo que não é mais o seu. Diante desses corpos, é preciso renunciar às próprias imagens ou, então, aceitar nada senão o que é óbvio, a imobilidade do que, às vezes, nos é mortal, e que se repete através do que se oculta diante do puro prazer da perda. Talvez, por isso, sejamos levados a um novo aprender a ver<sup>3</sup> no momento em que os enquadramentos se configuram como forma de fazer o olhar se afastar de si mesmo, de se aproximar daquilo que escapa ao sentido. Pois, se o movimento da câmera busca ultrapassar o tempo, para fazer deste não a rejeição para fora da vida, mas a vida que se contrai sob a morte, é porque os gestos, aí, encontram-se sedimentados, enterrados em uma história que não pode ser mais contada.

Nesse sentido, a própria noção do que seria o cinema é colocada em questionamento. Nos filmes de Brakhage, ao contrário dos de Hitchcock e de Greenaway, quase não há

<sup>3</sup> Em seu texto “Metáforas da visão”, o próprio Brakhage já chamava a atenção para a necessidade de se libertar do medo de ver o mundo como se fosse a primeira vez: “Ver é fixar... contemplar. A eliminação de todo o medo está na visão... que deve ser o alvo. Uma vez a visão doada – aquela visão que parece inerente ao olho da criança, um olho que reflete a perda de inocência de forma mais eloqüente do que qualquer outra característica humana, um olho que, desde cedo, aprende a classificar percepções, um olho que espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver” (BRAKHAGE, 1983: 341).

atores, o que predomina é o trabalho solitário com a câmera e o pequeno orçamento, que permitem ao cineasta criar sua obra sem a interferência dos grandes estúdios. Esse tipo de atitude parte de uma insatisfação de Brakhage em relação ao cinema do século XX, no qual a manipulação da imagem tem como objetivo a mera ilusão do espaço tridimensional e a narrativa de fatos reconhecíveis: “o absoluto realismo da imagem cinematográfica é uma ilusão do século vinte, essencialmente Ocidental” (BRAKHAGE, 1983: 349). Estamos diante de um cineasta cujo conceito de cinema é bem diferente daqueles defendidos por Hitchcock e Greenaway, já que, para Brakhage, um cinema que impede o espectador de perceber, de acordo com suas palavras, “o truque dos vinte e quatro quadros” é um cinema que funciona como sedativo:

“Oh, espectador de olhos lentos, a máquina do cinema tritura sua existência! Seus relâmpagos são fabricados através de fotogramas totalmente brancos interrompendo o fluxo das imagens fotografadas; seus dramas reais se compõem de um jogo vivo de formas e linhas em duas dimensões; a linha do horizonte e as configurações de fundo bombardeiam a imagem do cavaleiro enquanto a câmera se move com ela; as curvas do túnel explodem longe do perseguido (a câmera o segue) – a perspectiva do túnel converge sobre o perseguidor (a câmera o precede); o sonho do beijo em *close-up* se deve à pureza linear dos traços faciais em oposição à desordem do fundo; o xarope consolador do filme no seu todo é o sedativo da repetição imagética, um sentimento semelhante ao de contar carneiros para dormir”(BRAKHAGE, 1983: 348-349).

O trabalho sobre o fotograma se origina, portanto, como uma forma de romper com essa repetição imagética, com as formas transparentes da tridimensionalidade. Nesse sentido, os filmes de Brakhage levam o espectador a ter outras experiências que não aquelas condicionadas pelo cinema tradicional, uma vez que o que predomina em seu discurso é a imagem bidimensional, a superposição, os ritmos estabelecidos dentro das próprias imagens, seja através da montagem, seja através da pintura realizada sobre o fotograma. Daí a ausência de trama, de fatos objetivos, que possam ser narrados, pois é exigida do espectador uma participação bem diferente do que a simples comunhão com os personagens que se movem à sua

frente. Como observa Fred Camper: “De maneira semelhante ao que ocorre com a obra de arte moderna e diferente dos entretenimentos de massa, os filmes de Brakhage se dirigem mais ao espectador como indivíduo do que como membro de um grupo. Para assistir a um filme de Brakhage, é necessário estar profundamente só: só consigo mesmo, só no processo de descobertas do próprio eu” (CAMPER, 2003: 5). Ao rejeitar a continuidade espacial e temporal, o cineasta estabelece com o espectador um outro tipo de pacto: o de questionar suas experiências e percepções acerca do mundo visível que o rodeia. Para Brakhage, não há distinção entre percepção e visão, já que “ver é fixar... contemplar” (BRAKHAGE, 1983: 341). Daí que, em muitos de seus filmes, os objetos e o espaço que estes ocupam não são reconhecidos. Isso porque Brakhage oferece ao espectador uma visão sem preconceitos, livre dos parâmetros determinados pela sociedade, similar à da criança antes de sofrer as coerções e imposições da linguagem. Se a identidade dos objetos é destruída em favor de um cinema voltado para a valorização da superfície bidimensional e da textura da imagem, o espectador tem a chance de perceber como sua interação com o filme não se dá mais pelos artifícios da ilusão, pelas convenções que controlam a percepção, mas por um olhar voltado para a própria consciência, capaz de entender que a compreensão está além da mera representação.

Em *The act of seeing with one's own eyes*, o que temos é a afirmação de um olhar que não representa nada, uma vez que a plenitude da morte não é assinalada somente pela precisão do corte nos cadáveres, mas pelo silêncio que domina todo o filme. Se a palavra torna-se excessivamente suficiente, ordenada, para existir, estamos sempre na iminência de, por um momento, tudo perder o sentido. É o sentido que se quer aqui parecer ser o da instabilidade, do silêncio prestes a desabar, a nos soterrar com algo que é simplesmente a certeza definitiva. Os enquadramentos dos cadáveres fazem com que a imagem venha a exaurir a si mesma, deixando a sensação de que o espaço da tela só pode se configurar através desse silêncio que nos encerra. Pois, envolvidos por ele, percebemos que a ausência se torna presente, palpável como a medida de um corpo abandonada na pausa de nosso olhar.

Por isso, talvez soe estranho encontrar artigos que abordam *The act of seeing with one's own eyes* como um documentário, justificando tal classificação a partir das palavras com as quais Brakhage descreve a si mesmo: “eu sou o mais metuculoso documentarista do mundo, porque eu documento o ato de ver assim como tudo aquilo que a luz me traz” (BRAKHAGE, 1982: 188). Embora os movimentos da câmera, em *The act of seeing with one's own eyes*, lembrem a maneira como os documentários tradicionais se detêm sobre a realidade, ou seja, poucos cortes, tomadas longas com o intuito de fazer o espectador vivenciar o assunto como se estivesse no momento da filmagem, o filme de Brakhage parte para outra direção: a de, na ausência de fatos objetivos, de um narrador onisciente expondo informações, levar o espectador a se confrontar com aquilo que ele define como realidade. Alguém poderia argumentar que esse é o objetivo de quase todo documentário, mas, no caso de Brakhage, não podemos esquecer que, conforme Jacques Aumont, “o cinema não é interessante nem como linguagem nem como expressão vigorosa da realidade visível (expressão vigorosa que não passa de uma forma de linguagem, mais opressora e mais banal ainda que outras), mas somente como sítio de visão” (AUMONT, 2004: 65). Se Brakhage insiste em afirmar que todos os seus filmes são documentários,<sup>4</sup> é porque o entendimento que ele possui dessa categoria de filme passa pela noção de representação do ato de ver como percepção. Nesse sentido, o mundo para Brakhage é o mundo visual, no qual a morte não surge como acontecimento a ser temido, fato a ser isolado, mas como parte integrante da percepção, no momento em que os cadáveres são contemplados a partir das suas formas internas, das gradações de cor que surgem de cada músculo e nervos que o compõem.

<sup>4</sup> É o que o próprio Brakhage expõe em uma de suas entrevistas: “Eu acho mesmo que meus filmes são documentários. Todos eles. Eles são minhas tentativas de conseguir, de forma mais precisa o possível, a representação do ato de ver. Eu nunca fantasio. Eu nunca inventei algo apenas com o objetivo de fazer uma imagem interessante. Eu sempre lutei com muito esforço para conseguir chegar o mais perto de um equivalente, em filme, daquilo que realmente vejo” (BRAKHAGE, 1973: 10. *Tradução do autor*).

Assim, em *The act of seeing with one's own eyes* não há comentário, voz em *off* a nos narrar fatos trágicos, mas apenas a carne aberta a tal ponto que só lhe resta tornar-se, como Medusa ao olhar seu próprio reflexo, um simulacro de si mesma. Para o corpo esvaziado de todas as suas promessas, não há significado, não há palavra que se possa usar, pois o peso da carne se cobre com o olhar do espectador. Este, transformado no mais mórbido dos *voyeurs*, assiste à nudez de seu próprio despedaçamento, do olho que se inquieta com feridas mortas que não podem ser cicatrizadas.

Não seriam essas imagens, oferecidas pela câmera de Brakhage, uma forma de dizer que nossas faces refletidas no espelho já não são suficientes? Que, próximo dos mortos, seríamos como eles? Talvez só haja uma certeza, a de que não há como fugir de coisas incrustadas em nossa carne, uma vez que a câmera volta-se para nós, à espera do momento apropriado, daquilo que o olho não consegue ver, mas ainda assim o fere. ■■■■

## Referências

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Trad. Beth Viera. São Paulo: Globo, 1995.

BRAKHAGE, Stan. Seminar. *Dialogue on Film*. New York: American Film Institute 2, n. 2: 1973.

BRAKHAGE, Stan. Stan and Jane Brakhage (and Hollis Frampton) Talking. In: *Brakhage Scrapbook*, ed. Robert A. Haller. New Palz, New York: Documentext, 1982.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPER, Fred. *Stan Brakhage's films*. In: *By Brakhage – an anthology*. The Criterion Collection DVD, 2003.

CIORAN, E. M. *Breviário de decomposição*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

GREENAWAY, Peter. *Interviews*. Edited by Vernon Gras and Marguerite Gras. University Press of Mississippi/Jackson, 1991.

HITCHCOCK, Alfred. In: TRUFFAUT, François. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*. Trad. Maria Lucia Machado. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIMBOLO, Noel. *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*. Tradução de Maria Lucia Machado. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

**Résumé:** Cet article analyse la présence de la mort dans les travaux d'Alfred Hitchcock, Peter Greenaway et Stan Brakhage, dans le but de percevoir comment ces réalisateurs utilisent le corps comme une forme pour inverser le regard, au moment où ils cherchent, au moyen du cadavre, à refléter le vide de l'image, les fausses apparences sur lesquelles se basent toutes choses.

**Mots-clés:** Mort. Cadavre. Image. Regard.

■■■■

**Abstract:** This article analyzes the presence of death in the works of Alfred Hitchcock, Peter Greenaway and Stan Brakhage, with the purpose of perceiving how those directors use the body as a form to inverting the look, at the moment in that they seek, through the cadaver, to reflect the emptiness of the image, the fake bottom on which all the things are born.

**Keywords:** Death. Corpse. Image. Stare.