

JOÃO PAULO MIRANDA MARIA

A INFLUÊNCIA DO GRUPO DZIGA VERTOV NO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain.

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M337i Maria, João Paulo Miranda.
 A influência do Grupo Dziga Vertov no Cinema de Jean-Luc
 Godard. / João Paulo Miranda Maria. – Campinas, SP: [s.n.],
 2010.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Godard, Jean-Luc,1930- 2. Cinema - História.
3. Imagem. 4. Estética. 5. Memória. 6. Pensamento. I. Samain,
Etienne Ghislain. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The influence of Group Dziga Vertov in the Cinema of Jean-Luc Godard”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Godard, Jean-Luc,1930- ; Cinema – History ; Image ; Aesthetic ; Memory ; Thought.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain.

Prof. Dr. Milton Jose de Almeida.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu.

Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior.

Data da Defesa: 24-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando João Paulo Miranda Maria - RA 68108 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Presidente



Prof. Dr. Milton Jose de Almeida
Titular



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Titular

RESUMO

O trabalho investiga a transformação estética no cinema de Jean-Luc Godard, analisando antes, durante e pós o grupo Dziga Vertov, encabeçado por Jean-Luc Godard e estudantes maoístas. A mudança estética de Godard é notada por muitos, contudo há escassez de estudos detalhados sobre a influência dos anos do Grupo Dziga Vertov. Portanto, este trabalho enfoca as principais características antes do grupo, relacionando-as às mudanças de posicionamento ocorridas durante o período de atuação do Dziga Vertov. Descreve, ainda, como estas alterações resultaram no cinema atual desenvolvido pelo cineasta, que aborda com maior profundidade novas ligações entre as imagens em movimento. Sob esse aspecto, o cineasta se coloca como um dos únicos da área que alcança tal façanha.

Palavras-chave: Jean-Luc Godard, História do Cinema, Imagem, Estética, Memória, Pensamento

ABSTRACT

This work investigates the aesthetic transformation in Jean-Luc Godard' Movies, analyzing before, during and post the Dziga Vertov Group, headed by Jean-Luc Godard and maoist students. Change aesthetics of Godard is noticed by many, but there is a shortage of detailed studies on the influence of Dziga Vertov group' years. Therefore, this work focuses on the main characteristics before Group, relating to changes of positioning occurring during the period of Dziga Vertov' action. Describes, yet, how these changes have resulted in current cinema developed by filmmaker, which deals with greater depth new connections between the moving images. In this sense, the filmmaker is the unique in the area that reaches such a feat.

Keyword: Jean-Luc Godard, Movies History, Picture, Aesthetics, Memory, Thought.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 O INÍCIO DE JEAN-LUC GODARD	05
1.1 Biografia	05
1.2 <i>Nouvelle Vague</i>	06
1.3 As primeiras experiências com a linguagem cinematográfica	07
1.4 Primeiros traços de um Cinema Moderno: a Interpretação	10
1.4.1 Primeiros traços de um Cinema Moderno: a Montagem	14
1.4.2 O Cinema Moderno da <i>Nouvelle Vague</i>	16
1.5 Por um cinema original e descontraído	19
1.6 A seriedade e o tratamento do drama	23
1.7 História de Guerra	25
1.8 A imagem e as coisas	28
2 O GRUPO DZIGA VERTOV	35
2.1 Introdução ao grupo Dziga Vertov	35
2.2 <i>Un film comme les autres</i> : a procura de diferentes imagens	36
2.3 <i>British Sounds (See you at Mao)</i> : a existência política em qualquer imagem	43
2.4 <i>Pravda</i> : por uma nova leitura das imagens do cotidiano	51
2.5 <i>Vent d'est</i> : uma nova forma de se fazer ficção	55
2.6 <i>Lotte in Itália</i> : construção de um discurso	59
2.7 <i>Vladimir et Rosa</i> : o humor no grupo Dziga Vertov	64
2.8 <i>Ici et ailleurs</i> : a evolução da montagem de Godard	66
2.9 <i>Tout va bien</i> : tentativa de inserir o grupo no mercado	69
2.10 <i>Letter to Jane (an investigation about a still)</i> : a crítica cinematográfica	73

3	ALÉM DO GRUPO DZIGA VERTOV	77
3.1	A imagem que questiona	77
3.2	O <i>défilé</i> na <i>Mise-en-scène</i> de Jean-Luc Godard	83
3.3	Interpretação	86
3.4	Montagem e mudança do discurso	88
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	BIBLIOGRAFIA	105

INTRODUÇÃO

A pesquisa tem por objetivo enfrentar o desafio de compreender o cinema de Jean-Luc Godard, cineasta provocador e ainda pouco analisado, principalmente em relação aos períodos de sua carreira que não se referem à sua famosa fase de despontamento, a *Nouvelle Vague*. Godard é um dos cineastas fundadores do cinema moderno dos anos 60. Mas, hoje, sua obra revela que enveredou por caminho distinto daquele que o consagrou, no apogeu do cinema de vanguarda francês (a Nova Onda), quando se tornou mais conhecido.

Seu fazer cinematográfico evoluiu e, na atualidade, é marcado pelo uso da História e Memória, individual e coletiva. Tais aspectos, delineados em seu trabalho, não se prendem apenas à trama desenvolvida no filme, ou seja, à simples preocupação de narrar um acontecimento, mas são utilizados como novos critérios para a formação de suas imagens.

Perceber as características e as determinantes da obra atual de Godard exige entender as pequenas transformações e posturas já presentes em seus filmes desde o período do grupo Dziga Vertov, que, inicialmente, parecia ser apenas uma fase negra do cineasta, por seu intenso radicalismo estético. Compreender as mudanças na obra de Godard implica em constatar a evolução do próprio cinema. Portanto, para acompanhar o desenvolvimento de sua carreira, torna-se imprescindível retomar o universo do cinema e algumas de suas principais fases.

O *modus operandi* de Godard não dispensa o passado do cinema, pelo contrário, é um reflexo de sua evolução. Assim, ao mesmo tempo em que se mostra algo inovador, que traz uma linguagem singular, que desperta nos espectadores uma nova leitura dos seus filmes, também apresenta traços de um trabalho consistente,

embasado no desenvolvimento da própria história cinematográfica.

Para formar sua estética atual, Godard a impõe diante das principais fases do cinema: o início da montagem clássica, a partir de Griffith e de Eisenstein (que descobriu através de experimentos mais ousados as impressões causadas pela junção de imagens diferentes); o cinema clássico de Star System (que criou o controle do sentido, almejando construir filmes que não permitissem quaisquer dúvidas ao espectador, com o intuito de dominar o que ele deve pensar e sentir em determinados momentos); o neorrealismo italiano (a negação do controle e abertura para improvisos); a *Nouvelle Vague* e o “Cinema Novo”, ambos assumindo o improviso e a fuga do controle narrativo, auxiliados pela montagem.

Nesse contexto citado, surge o Godard da atualidade, cuja postura mostra a consciência e a bagagem histórica que lhe permitem refletir sobre novos rumos, sem desprezar os caminhos antigos, a tradição do cinema. Godard é um dos poucos cineastas que não consegue se acomodar. Sua busca é permanente, está sempre provocando seu espectador ao pedir que este tenha novas impressões sobre as imagens em movimento.

Não se trata de inovar gratuitamente o cinema, mas de retornar às origens. O cinema contemporâneo de Godard é visto através da análise de seu discurso técnico, consolidado pós-grupo Dziga Vertov. O que se vê em seu trabalho é o cuidado em exercer a mínima interferência, ou seja, dispondo os elementos cinematográficos numa específica ordem na *mise-en-scène*, com o intuito de transmitir a máxima espontaneidade.

Portanto, justifica-se esta pesquisa pela relevância do cineasta, não somente em relação a um período determinado da história cinematográfica, ou à memória do cinema francês. Mas pelo que Godard representa para o cinema e para todo o processo

de criação cinematográfico. Sobretudo, pela competência em construir uma linguagem imagética que provoca impressões que vão além da própria imagem, daquilo que se pode ver.

A metodologia eleita para investigar os saberes e fazeres de Godard, expressos em seus filmes, é a análise documental de cunho interpretativista. Aceita-se que o termo documento consiste em: “qualquer base de conhecimento fixada materialmente e disposta de maneira que se possa utilizar para consulta, estudo, prova, etc. (BUARQUE DE HOLANDA, 2005). Desse modo, esta pesquisa pode ser denominada estudo de documento, configurando-se os filmes como a fonte documental.

Franco (2005) explica que a análise do conteúdo de um documento, nesse caso, os filmes, possui aplicabilidade para verificar questionamentos e hipóteses, permitindo uma interpretação de acordo com a proposição que originou a pesquisa. Justamente, essa é a função da análise de documentos nesse trabalho.

Ainda, podem ser tidos como documentos os textos que compõem a bibliografia, que foram estudados a fim de respaldarem a análise dos filmes. A pesquisa envolveu as seguintes etapas: seleção da bibliografia, seleção da filmografia de Godard, leitura dos referenciais teóricos, investigação sistemática dos filmes.

A dissertação está subdividida em três capítulos, com finalidades didáticas, favorecendo que o desenvolvimento do cinema de Godard seja entendido a partir de vieses cronológicos e, simultaneamente, com base nas características específicas do seu processo de fazer cinema.

1 O INÍCIO DE JEAN-LUC GODARD

1.1 Biografia

Jean-Luc Godard nasceu em Paris, no dia 3 de dezembro de 1930, sendo o segundo entre os quatro filhos de uma família burguesa franco-suíça. Seu pai era médico, dono de sua própria clínica; sua mãe vinha de uma família de banqueiros suíços. Na infância e na juventude, Godard viveu na Suíça e chegou a ser naturalizado durante o período da Segunda Guerra Mundial. Finaliza seus estudos primários na cidade de Nyon, na Suíça, e retorna a Paris para completar sua formação acadêmica na Universidade de Sorbonne, no campo da Etnologia.

Mas, a partir de sua participação nas sessões cineclubistas do *Quartier Latin*, evidenciou-se o despertar de seus interesses. Nessa ocasião, conheceu Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut. Em maio de 1950, Godard, Rivette e Truffaut se empenham para criar *La Gazette du Cinéma*, publicação mensal. Este foi um espaço importante para Godard colocar suas primeiras impressões sobre Cinema, assinando sob o heterônimo de Hans Lucas. A sua primeira participação cinematográfica se dá no curta-metragem de Jacques Rivette *Quadrille* e no curta de Eric Rohmer *Presentation ou Charlotte et son Steak*. Ambos os filmes foram rodados no ano de 1950.

Em janeiro de 1952, Godard começa a escrever pela revista *Cahiers du Cinéma*, acompanhado por Rohmer, Rivette, Truffaut e Claude Chabrol. Esta sua primeira participação na revista durou um período curto, pois no mesmo ano Godard teve que deixar a França por motivos financeiros e foi trabalhar como operário na construção da *Grande-Dixence Dam*. Com o salário pode financiar o seu primeiro filme *Operation Béton*, curta-metragem que documenta a própria construção em que trabalhou.

Em 1956, Jean-Luc Godard retorna a Paris, reassumindo seu lugar como crítico da revista *Cahiers du Cinéma*. No ano de 1957, consegue dirigir seu primeiro trabalho de ficção, o curta *Tous les Garçons s'appellent Patrick*. No ano seguinte, dirige os

curtas *Charlotte et son Jules* e *Une Histoire d'Eau*, este último junto com Truffaut, que abandonara o filme na pós produção por acreditar que não havia material suficiente; porém, Godard assumiu e, por fim, conseguiu criar uma nova lógica narrativa às imagens. Em 1959, Godard realiza um de seus filmes mais marcantes *A Bout de Souffle* (Acossado). Foi seu primeiro longa-metragem, configurando-se como a bandeirada inicial do movimento *Nouvelle Vague*.

1.2 Nouvelle Vague

Movimento inicial da carreira de Jean-Luc Godard como cineasta, que se tornou mais emblemático e marcante para seus estudiosos e espectadores. Com seu primeiro longa-metragem *A Bout de Souffle* (Acossado), ele traz novos parâmetros para a História do Cinema, criando o cinema moderno. Entre suas marcas estão os cortes descontínuos, a câmera caneta, o uso das cores primárias, a presença de jovens no elenco, trilha sonora descontínua e roteiros que retratavam mais o comportamento do que a própria história.

A Bout de Souffle seria apenas mais um filme de detetive não fosse a sua elaboração em moldes não convencionais, permitindo que a história de gênero se disperse e prevaleçam somente os personagens com seus pontos de vista sobre tudo, exceto sobre a história específica do filme. Não há limites para os devaneios dos personagens, distanciando o surgimento de clichês cinematográficos ou uma pré-impressão sobre a trama. O caminho que os personagens seguirão e os elementos que atrairão o interesse da câmera do cineasta são incógnitas, não se desvelam. A câmera é como uma caneta, com a qual o autor/cineasta assina sua obra. Inscreve sua marca a partir da forma de uso da câmera, utilizando o conceito *caméra-stylo* criado por Alexandre Astruc, em 1948.

Assim, surge a teoria do autor como principal manifesto para a necessidade do movimento da *Nouvelle Vague*. A partir deste momento, a *mise-en-scène* do diretor é

sua marca registrada. A maneira de utilizar os elementos de cena assume caráter mais valioso do que o ato de narrar uma história por imagem e som.

Os personagens ambíguos e contraditórios da *Nouvelle Vague* refletem uma nova visão existencial, vinculada à época. Tais personagens não favorecem a criação de laços lógicos, passíveis de ser entendidos pelo público comum. Estão inseridos nestas caracterizações os seguintes filmes: *Jules et Jim* e *Les 400 coups*, de François Truffaut; *A bout de souffle*, *Une femme est une femme*, *Bande à part*, *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, além de outros do mesmo período.

Nas palavras de Godard; “... na época, lembro que acreditava, quando fazia *A bout de souffle*, estar fazendo um filme daquele gênero (filmes noirs)...”

Com esta assertiva, Godard confirma que não estava tão certo de uma nova proposta de cinema, e que a marca inovadora de *A bout de souffle* surgira naturalmente. Em seguida, procede-se às análises de suas obras e à exposição das principais características do início da carreira de Jean-Luc Godard.

1.3 As primeiras experiências com a linguagem cinematográfica

Em seu primeiro filme, *Opération Béton* (1955), Godard apresenta um documentário muito próximo ao gênero dos documentários institucionais, revelando o funcionamento e características gerais da produção de determinada empresa. Neste trabalho, se vê uma tomada aérea da construção do *Grande-Dixence*. Ao se aproximar da construção desta represa, Godard sobrepõe a imagem com uma cartela informativa: “A 2.500 metros de altura, no vale do Dix, um milhão de homens constroem um muro de concreto tão alto quanto a torre Eiffel: A barragem de *Grande-Dixence*.” (Letreiro do Filme *Opération Béton*, 1955)

Tal informação se aproxima das cartelas antigas e tradicionais do cinema, que funcionavam como “muletas” explicativas, facilitando ao máximo o entendimento narrativo. Mais uma cartela escrita é introduzida e, em seguida, se ouve a narração clássica do documentário. Uma voz ‘soberana’ guia o entendimento do espectador, transformando cada imagem numa ilustração do discurso falado. Detalhes das máquinas e dos operários são mostrados, com nenhuma grande intenção, exceto continuar ilustrando o discurso.

A câmera produz movimentos horizontais (panorâmicas) e verticais (“*tilt*”), mas com o único interesse de acompanhar os movimentos dos guindastes e das máquinas. Os elementos diante do quadro mantêm a rotina de seus movimentos e a câmera capta tudo, sendo flexível ao movimento e ritmo deles. Não há a imposição ou um controle vindo da câmera ou de um ponto de vista autoral. Apenas, há o registro da imagem-movimento que prioriza “o que filmar” e não o “como filmar”, como quer Gilles Deleuze (2005). Não se percebe um estilo (que não importa ou não existe), somente o registro do cotidiano.

Mesmo assim, há detalhes interessantes; por exemplo, os pneus de um caminhão que passa. A sua função é primitiva, busca ressaltar apenas o movimento da construção e do trabalho dos operários; mas o mesmo plano, se inserido num outro contexto (como na montagem de *A bout de Souffle*), ganharia nova perspectiva por se tratar de uma imagem ‘separada’ da construção, explorável de outro modo, como se pertencesse a um diferente ponto de vista sobre aquela realidade.

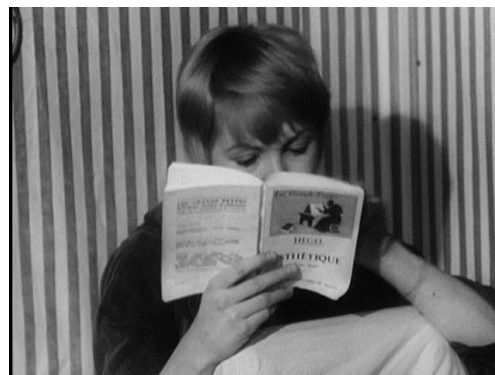
Por que filmar os pneus de um caminhão? A sua colocação num diferente contexto evocaria um objeto estranho, independente, uma provocação a novas interpretações. Claro que, neste trabalho, Godard não filmou este plano com tão ousada intenção; antes, visava facilitar o entendimento de uma clássica narração audiovisual.

A sua montagem é tradicional; ele usa planos conjuntos e abertos para introduzir seu espectador a determinada etapa da construção da barragem, e intercala esta imagem com detalhes sobre o processo de cada máquina. Além disto, há narração sonora, que também liga as imagens. Ainda na ausência do som haveria a ligação entre imagens facilmente interpretadas pelo espectador, pois com a existência do plano conjunto o espectador não se perde, já que por um instinto primário compreende o contexto dos planos, detalhes das máquinas e dos pneus.

Há momentos que Jean-Luc Godard deixa espaço para mostrar os operários não apenas como 'máquinas', mas sutilmente percebe-se o tempo a mais de alguns *closes*, que revelam brevemente uma descontração do trabalhador ao saber que está sendo filmado. O filme torna-se um exercício para Godard entender as regras básicas da montagem, aprendendo como ligar as imagens de maneira lógica e convencional. Nota-se, no filme, uma grande atenção de Godard no sentido de retratar com fidelidade cada etapa da construção. Tal nível de atenção fica patente nos enquadramentos de seus planos, que necessitam de um planejamento técnico para sua composição.

A partir do discurso sonoro, o filme ainda traça uma visão otimista e progressista sobre os benefícios daquela construção, fato perceptível não apenas pelo texto, mas também por breves trechos musicais, introduzidos em momentos estratégicos para ressaltar o sucesso de cada etapa.

1.4 Primeiros traços de um Cinema Moderno: a Interpretação



Tous les garçons s'appellent Patrick (1956)

Tous les garçons s'appellent Patrick (1956) surge como um grande salto, sendo seu trabalho bem próximo do aclamado *A bout de Souffle*. Neste filme, inicia-se o método de enfocar prioritariamente as personagens, concedendo-lhes uma parte substancial (talvez, essencial) de sua *mise-en-scène*. Esta característica tornou-se prevalente durante todo o seu período da *Nouvelle Vague*. Mesmo o subtítulo do filme já enfatiza a importância das personagens: *Tous les garçons s'appellent Patrick* ou *Charlotte et Véronique*.

O interesse de Godard está nas personagens e na liberdade delas se expressarem; assim, Charlotte e Véronique, interpretadas por Anne Colette e Nicole Berger, estão livres para fazerem o que quiserem frente à câmera. Elas pulam na cama, experimentam óculos e chapéus, folheiam revistas e livros, se maquilam frente ao espelho, ouvem e conversam com o rádio, etc.

As personagens de Godard se revelam infantilizadas, no sentido de não cultivarem preconceitos morais e menosprezarem os bons costumes da época. Não há responsabilidade entre as personagens, pois suas preocupações são fúteis e passageiras, e o que conta é fazerem alguma coisa para a câmera.

Esta última constatação permanecerá em todos os filmes de seu período inicial, nos quais as personagens posam para a câmera e se apresentam como se brincassem frente a um espelho. O roteiro é de Eric Rohmer, amigo de Jean-Luc Godard desde a época das sessões do *Quartier latin* e crítico da *Cahiers du Cinéma*. O estilo marcante de Rohmer se delinea nos diálogos de suas personagens e nas surpreendentes mudanças na trama de suas histórias.

Convém ressaltar outra característica de Rohmer, relativa à ingenuidade dos diálogos, que ocorrem como se não tivessem qualquer contribuição mais efetiva à trama. Além disto, Rohmer é bastante especialista nas construções de diálogos entre personagens jovens, cujo pano de fundo são os conflitos da adolescência e a procura do amor. Tais traços são prevalentes na carreira de Rohmer.

Descortina-se, então, um traço específico de Godard: o interesse por personagens jovens com preocupações fúteis ou, talvez, aparentemente fúteis, como ficará claro a partir dos próximos exemplos. Contudo, em *Charlotte et Véronique*, as personagens apenas passeiam pela cidade de Paris e são paqueradas pelo mesmo rapaz, no mesmo dia.

A história surge apenas como uma ‘situação’ na qual se movem personagens peculiares, cujas manias específicas são demonstradas pelos gestos e posturas de interpretação; estas, sim, as verdadeiras marcas estéticas do filme, apresentando maior interesse do que a própria decupagem dos enquadramentos e a montagem deles. A câmera torna-se invisível perante a presença dos marcantes gestos das personagens, assim como os cortes da montagem.

A única intervenção da montagem sobre a narrativa, vinda dos atores, ocorre quando alguns planos são passados em câmera rápida, como se fossem planos meramente auxiliares, para apresentarem a chegada ou saída das personagens, lembrando os quadros cômicos de teatro e do cinema mudo. É perceptível a

aceleração, mas assim como aquele plano detalhe das rodas do caminhão, estes planos também são passados de modo despercebido, pois somente auxiliam a narrativa maior, imposta pelos elementos frente à câmera.



Tous les garçons s'appellent Patrick (1956)

Naquele momento de *Opération Béton* era a construção da barragem pelas máquinas e operários e, neste caso, são Charlotte, Patrick e Véronique em suas paqueras. Este filme já permite notar o interesse de Godard em mostrar seus personagens lendo grandes obras da literatura e da filosofia. Mas há um contraste de elementos nessa colocação, pelo menos na situação em que as personagens agem de maneira fútil ao mesmo tempo em que folheiam grandes obras como se fossem revistas de quadrinhos.

Além de livros, surgem como referências os cartazes pregados nas paredes do apartamento das personagens, remetendo à obra de Picasso e a filmes de James Dean e Elvis Presley, fato que também revela a tendência de Godard citada no parágrafo anterior. Sobre James Dean, Godard coloca certa descrição de um dos seus filmes, mas que acaba se referindo ao próprio curta *Charlotte et Véronique*: “*Ce film explique le drame et la fureur de vivre de l’inoubliable James Dean*”.

O foco sobre a vitalidade e o despojamento nas ações das personagens constitui a verdadeira ênfase que já traz em si a metade dos ingredientes do cinema moderno da

Nouvelle Vague. Uma das marcas deste filme está no gesto de Patrick, que utiliza uma mesma ação para distrair as moças que paquera e conseguir tirar um beijo delas. Esta ação ocorre três vezes durante o filme, e da mesma forma: com um de seus braços, Patrick aponta para uma direção – a garota olha – depois, com a outra mão ele a toca do outro lado – a garota reage e olha para o outro lado – finalmente, ele aproxima seu rosto ao dela, surpreendendo-a com um beijo. Tudo acontece rápido como nos filmes cômicos e mudos.



Sequência de Tous les garçons s'appellent Patrick (1956)

Da mesma maneira, há a ação de uma das garotas, que, de forma ingênua brinca com a amiga apontando-lhe um revólver. São ações que surgem de forma irresponsável e ingênua, trazendo um comportamento moderno ainda não explorado no cinema naquele momento.



Sequência de Tous les garçons s'appellent Patrick (1956)

1.4.1 Primeiros traços de um Cinema Moderno: a Montagem



Une histoire d'eau (1958)

O próximo curta-metragem da carreira de Godard trouxe uma novidade, o ingrediente que ainda faltava surge, finalmente, em *A bout de Souffle*: a experimentação na montagem. O curta *Une histoire d'eau* (1958) tratava-se, inicialmente, de um projeto de François Truffaut, abandonado devido aos problemas da gravação. Foi então que Godard se propôs a analisar o material bruto e, mesmo com as dificuldades encontradas, criou uma montagem ousada, que chamou mais a atenção do que a interpretação dos atores.

Estabelece-se, desse modo, uma inversão relativa ao seu curta anterior, pois agora é a montagem que impõe uma determinada leitura, e não os atores e elementos diante da câmera. Apesar dos planos considerados típicos da *Nouvelle Vague*, as cenas revelavam problemas técnicos ligados à ausência do som, além de não apresentarem uma continuidade lógica (faltaram cenas a ser filmadas). Assim, a montagem teve que abandonar os princípios clássicos (que priorizam o ato de contar uma história) e criar uma ligação a partir de variações rítmicas, elaboradas através da estética do plano, valorizando o enquadramento da câmera.

Nessa configuração, a câmera e a montagem são mais importantes que a liberdade das personagens em cena. Agora, já não são as personagens que chamam e

direcionam os olhares dos espectadores, mas a câmera. No cinema clássico a câmera acompanha a ação e as personagens.

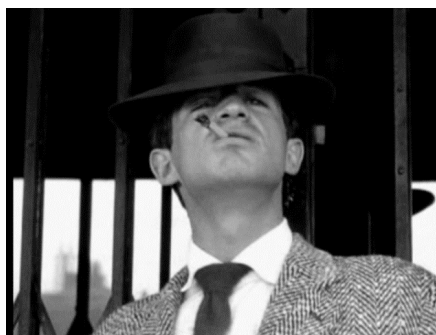
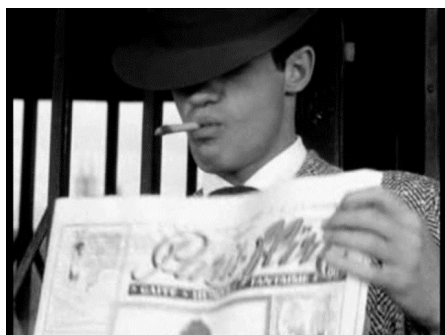
No filme, Godard se vale de filmagens da cena de Truffaut, que possui a participação dos atores Jean Claude Brial e Carolini Dim, mas inverte ordens e experimenta novas ligações. Os enquadramentos dos planos são convencionais, pois seguem as regras clássicas do uso da câmera e respeitam a direção dos olhares dos atores e das regras do plano e contraplano, nos quais são ordenadas imagens de Jean Claude Brial e de Carolini Dim, como se ambos estivessem conversando. Para legitimar a nova ordem referente aos enquadramentos clássicos Godard gravava, à época, outra faixa sonora. A faixa contém falas inéditas da atriz acompanhadas por intervenções de falas do próprio Jean-Luc Godard.

A partir deste novo discurso oral, somado à típica trilha musical ao gosto de Godard, os espectadores, guiados pelo som, podem encontrar certa lógica narrativa nas imagens. Além das imagens dos atores, Godard usa imagens filmadas de um helicóptero e detalhes do cotidiano da população daquela região. Com estes planos, intercala as cenas de interpretação, sugerindo elipses e um efeito próximo da montagem paralela de David Griffith¹.

O espectador que busca entender a continuidade narrativa liga, em sua mente, as imagens captadas de diferentes posições e espaços; porém, os elementos em cena, que satisfazem esta necessidade, se diferenciam daqueles usados por Griffith. Este utilizava uma história descrita por cartelas, tendo como elemento condutor da montagem a trama da história encenada. *Une histoire d'eau*, serve como um primeiro exercício para Jean-Luc Godard, a possibilidade de uma montagem independente à trama encenada.

¹ A montagem paralela de David Griffith consiste em montar as imagens a partir de uma continuidade narrativa, onde surgem elipses e mudanças espaciais devido ao ritmo de uma história.

1.4.2 O Cinema Moderno da *Nouvelle Vague*



Sequência de *A bout de souffle* (1960)

Em *A bout de souffle* (1960), Jean-Luc Godard uniu suas experiências anteriores, observáveis em *Charlotte et Véronique* e *Une histoire d'eau*. Neste momento, Jean-Luc Godard é reconhecido como um cineasta moderno e passa a influenciar os outros. O estilo revelado em *A bout de souffle* se consolidará e prevalecerá por toda sua carreira. Segundo Dubois (2004) e Morellet (2006), pesquisadores e críticos de sua obra, *A bout de souffle* é seu principal momento.

À priori, o espectador se prende aos tipos das personagens e aos seus comportamentos, como as personagens de Jean-Paul Belmondo e de Jean Seberg. Destaca-se a forma irônica e vital de suas apresentações: Belmondo lê um jornal que

traz na capa a chamativa ilustração de uma *pin-up*², enquanto apresenta sua característica postura (o cigarro à boca, o chapéu torto) e seu específico gesto: passar o polegar sobre os lábios. Por sua vez, Jean Seberg caminha pelo *champs-élysées*, vende jornais, gritando: “*New York Herald Tribune!*”.

Tais performances são lembradas e ganham referências até os dias de hoje, mas não são as únicas referências. O filme influencia pela combinação das características interpretações dos atores e pela específica montagem descontínua e fragmentada, se comparada à prática tradicional do cinema. O filme se baseia na série de filmes *noir* americanos, com os famosos *plots* (dramáticos pontos de virada da história de um roteiro cinematográfico), típicos do *noir*: o assassinato, a fuga, a traição da amante e a morte.

Estes pontos tradicionais de um roteiro *noir* estão presentes, mas o modo de filmagem faz o diferencial. Jean-Luc Godard se propôs a fazer um filme *noir*, usando o mesmo método de construção de personagens empregado nos seus curtas anteriores. Ou seja, explora-se certa ingenuidade, irresponsabilidade e infantilização nas performances dos atores (principal característica dos filmes da *nouvelle vague*). Mas, a combinação entre a nova montagem e a inovadora ligação de imagens favorece que os espectadores leiam o filme de maneira estranha e nada convencional. Esta nova leitura ultrapassa o mero entendimento de uma história e cria brechas para as situações estranhas, fundamentadas no apelo estético, nas quais as personagens extrapolam o contexto da história principal.

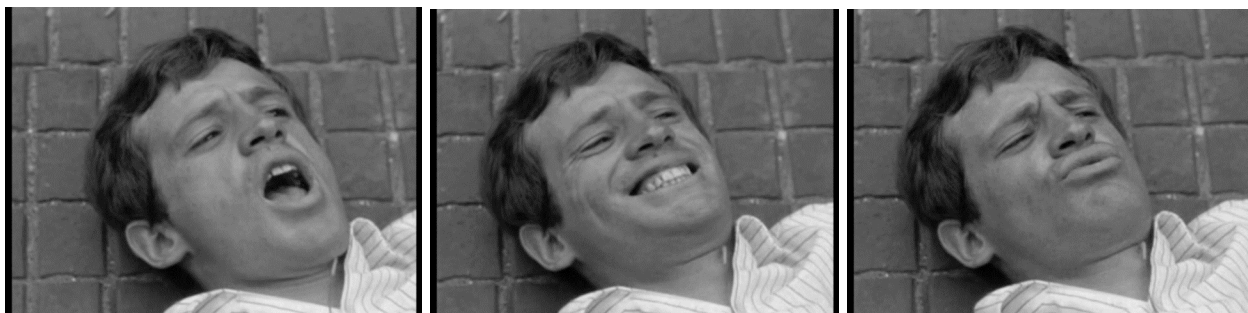
Como exemplo, cita-se uma das cenas iniciais: a personagem de Jean Paul Belmondo dirige seu carro e começa a falar com a câmera (o espectador) sobre assuntos cujo contexto direto não se relaciona à história. Da mesma forma, é marcante o uso do plano sequência em algumas cenas que mostram a câmera acompanhando as

² Segundo Saggese (2009), a *pin up* é uma modelo cuja imagem oscila entre a sensualidade e a ingenuidade; imagens com pin ups foram produzidas e distribuídas em larga escala durante o período da cultura pop.

personagens que andam por um saguão, detendo-se em vários momentos vazios – apenas se contempla as personagens que esperam.

Também, sobre a influência da montagem para uma nova leitura, há, na sequência inicial, o momento em que o policial rodoviário segue a personagem de Belmondo. Quando o policial se aproxima, Belmondo vai para o carro, tira um revolver do porta-luvas e atira no policial. Tal cena é construída por ligações de planos sem *raccord* (continuidade na montagem).

Primeiro, a personagem de Belmondo vai até o carro; corte para um plano mais próximo de Belmondo apreensivo (ele está de costas para o policial); corte para detalhe da arma sendo disparada (não se vê como ele pegou a arma e muito menos o instante em que se vira e alveja o policial); corte final para o policial sendo baleado. O que seria considerado um erro de montagem acabou se transformando em estética, servindo de exemplo para o resto do grupo da *Nouvelle Vague* e, também, para cineastas modernos do mundo todo.



Sequência de *A bout de souffle* (1960)

1.5 Por um cinema original e descontraído



Sequência de *Une femme est une femme* (1961)

Em *Une femme est une femme* (1961), seu primeiro filme colorido, Godard afirma a 'descontração' como uma característica forte em seu trabalho. Porém, esta 'descontração' que seria mais bem denominada 'ironia', sofre alterações em seus filmes posteriores, como será analisado adiante. Muitos momentos de seus filmes, principalmente nesta primeira fase, podem sugerir que foram dirigidos com a ingenuidade de uma criança. No caso de *Une femme est une femme* (1961) esse fato se revela no uso das cores, do som, na interpretação e na montagem.

O filme em questão marca o início do uso das cores primárias e contrastantes, constituindo-se em algo muito forte que, aliado às performances ousadas de seus atores, concretiza a presença do apelo *pop* em sua obra. Trata-se de um mundo colorido, no qual as personagens agem a partir do primeiro instinto. Nesse contexto, a

montagem descontínua é mais intensificada, passando não apenas por imagens, mas pela construção sonora do filme.

O crédito inicial traz letras enormes, apenas uma palavra em cada cartela. Contém, além dos nomes do produtor e do realizador, os adjetivos que poderiam definir o filme que está prestes a começar: *COMÉDIE*, *FRANÇAISE*, *MUSICAL*, *OPÉRA* e *SENTIMENTAL*. No final, ouve-se a voz de Anna Karina dizendo 'LIGHT!' (Surge a palavra BRIALY sobre uma imagem de Jean-Claude Brialy); 'CAMERA!' (Surge a palavra KARINA sobre uma imagem de Anna Karina) e 'ACTION!' (Surge a palavra BELMONDO sobre uma imagem de Jean-Paul Belmondo).

Logo em seguida, a cena mostra a chegada da bela Anna Karina a um café. Lá, toma um café apressada e sai repentinamente, mas antes disso não deixa de encarar a câmera e dar uma piscada. Tal atitude dos personagens godardianos é comum desde *À bout de souffle* até o final da fase *Nouvelle Vague*. Outro detalhe, revelado desde a entrada da personagem de Anna Karina no filme, revela-se na forma não convencional adotada para o uso do som - a trilha sonora é interrompida constantemente. Detalhe que levou a platéia de uma sala de cinema na França a protestar contra o dono do estabelecimento, julgando que se tratava de um defeito de projeção.

Observa-se, em muitos momentos, que há uma música sendo tocada, mas de modo perceptível, ela é pausada repentinamente, sem uma lógica plausível. Então, num instante, a música ressoa enquanto uma personagem anda pelas calçadas e, de repente, não há mais a música, permanecendo apenas os ruídos do ambiente da cena. A opção de Godard, referente ao emprego do som, produziu repercussões polêmicas.

Por exemplo, a reação ocorrida em determinada sala de cinema, que foi depredada, pois os espectadores julgaram que se tratava de um defeito sonoro da sala, não imaginando que fosse um recurso do cineasta. O próprio parceiro da *Nouvelle*

Vague, François Truffaut, questionou a ousadia estética adotada por Godard e manifestou sua opinião a respeito da inusitada reação do público.

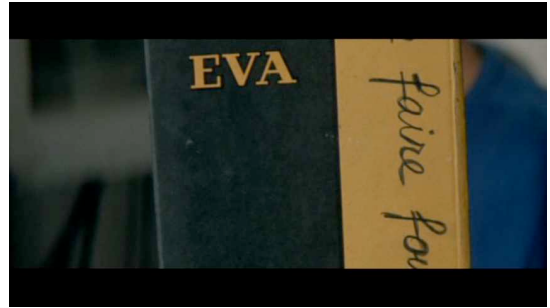
Um momento marcante do filme é a cena em que Anna Karina começa a cantar num cabaré. Ora ouvimos sua voz, acompanhada por uma música de fundo, ora ouvimos apenas sua voz baixa, sem acompanhamento, parecendo um número amador. É bastante nítida a impressão de que Godard está focado em mostrar Anna Karina, de certa forma ignorando a trama. Essa opção do cineasta é patente em outros filmes desta fase.

A montagem descontínua, combinada com a ausência de uma trama (que, no cinema tradicional conduz rigidamente a montagem), permite a liberdade nas composições do quadro e na própria ligação entre imagens. Nessa fase, o interesse de Godard recai sobre as performances inocentes e infantis de suas personagens, assim, a sua montagem busca estimular esta percepção. Essa opção pode ser observada, por exemplo, na cena em que a personagem de Anna Karina propõe um desafio à personagem de Jean-Paul Belmondo, convidando-a a imitar todas as suas poses. São perceptíveis os cortes brutos das elipses (do tempo em que a personagem muda para cada posição), favorecendo que a ênfase recaia apenas nas poses.

Na mesma sequência da cena, a personagem de Anna Karina fala sobre sua vontade de estar num musical e, em seguida, pode ser vista cantando (mudança do som ambiente de sua voz) vestida com diferentes tipos de figurino. Outro exemplo é a sequência do cabaré, na ocasião em que a personagem de Karina precisa trocar a sua roupa e uma amiga lhe sugere que passe por uma porta no meio da sala. Imediatamente ela o faz e, graças a um corte descontínuo, ela aparece do outro lado da porta já com um figurino diferente, como num passe de mágica.

Aponta-se, então, que em *Une femme est une femme* (1961), torna-se bastante visível o uso estético e inovador característico do cinema da *Nouvelle Vague*. E,

principalmente, de Godard, que chamou a atenção de críticos e diretores, os quais contribuíram para criar sua reputação. Contudo, deve-se ressaltar que o filme ‘peca’ pela falta de seriedade na construção do conteúdo, defeito que é sanado gradativamente em suas obras posteriores.



Sequência de *Une femme est une femme* (1961)

1.6 A seriedade e o tratamento do drama



Sequência de *Vivre sa vie* (1962)

O seu próximo longa-metragem, *Vivre sa vie* (1962) traz novamente a atriz Anna Karina como protagonista. O tom de seriedade é maior, tanto que este filme não é tão descontraído como *Une femme est une femme*, que se utiliza de cores e gestos das personagens para atrair e entreter o espectador. A personagem de Anna Karina em *Une femme est une femme* é uma cantora e *stripper* de cabaré, já a personagem vivida em *Vivre sa vie* é uma prostituta. No primeiro filme, a personagem enfrenta pequenos problemas, como a sua relação com Belmondo e Brial, mas, no segundo, a personagem de Karina vivencia problemas bem maiores, como a falta de recursos financeiros, o ambiente de prostituição e o envolvimento com criminosos.

Da mesma forma, os enquadramentos e a montagem também sugerem maior sobriedade. Em *Vivre sa vie*, a personagem de Anna Karina surge a partir de quatro enquadramentos próximos (*close* do rosto). Primeiro, aparece de frente, depois de um lado, do outro e, por último, de costas. Ela está numa sala de interrogatório e sua

expressão é desanimadora. A música colabora para que a sequência dos planos se torne mais dramática. Observa-se, portanto, o progresso de Godard relativo à montagem e manipulação da *mise-en-scène*, se afastando da dependência total da *performance* dos atores.

A montagem torna-se mais valorizada que a interpretação. Mostrar o rosto da mesma personagem de quatro maneiras diferentes consiste em chamar a atenção para novos elementos de interpretação, que não necessariamente estão ligados à expressividade da atriz, e, sim, aos novos contextos e pontos de vista sobre a mesma cena. Cada plano mostra o mesmo objeto, mas de diferentes formas. O objetivo é atrair atenção para os variados significados possíveis. Neste filme o grande salto de Godard está na elaboração de planos que não tendem seguir as personagens, mas contemplá-las de maneira inusitada.

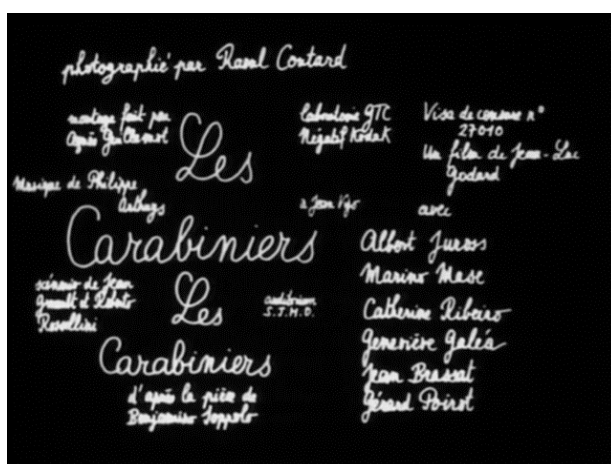
Uma característica interessante do filme é o modo que Godard filmou boa parte das cenas de diálogos. Desde o início do filme, optara por filmar as personagens de costas, sem revelar o rosto delas, como se observa na cena em que Karina conversa com um rapaz numa cantina. Os dois estão no balcão, lado a lado, mas de costas para a câmera. Porém, o enquadramento é mantido e mesmo com o movimento dos atores a câmera os acompanha, mas posicionada atrás deles. Com isso, confirma-se a inclinação de Godard a favor do enquadramento e da montagem, em vez de concentrar-se na *performance* dos atores.

A atuação dos atores é mais dependente do enquadramento e da montagem adotada. A montagem coordena o ritmo do filme, e não as interferências dos atores. A câmera não enquadra as falas dos atores, antes, foca outros elementos de cena. A opção do cineasta é nítida, por exemplo, na cena em que a personagem de Karina encontra-se na loja de discos, atendendo um cliente. A câmera passeia pela loja e, através da transparência da vitrine, mostra, também, o movimento da rua.

Outro exemplo relativo à opção da montagem ocorre na cena do bar, quando a personagem de Karina ouve tiros. A câmera desloca-se de Karina e traça um movimento panorâmico, mas, quando se ouvem os tiros, observam-se vários cortes sincronizados com eles. Assim, a trajetória do movimento da câmera se fragmenta, até revelar a origem dos tiros.

A despeito da opção pela ênfase nos recursos de montagem e enquadramentos, Godard cria espaços no filme para destacar a *performance* dos atores. Exemplo disso é a cena da morte da personagem de Karina que, de forma estranha, aparece numa tomada frontal em relação a um tiroteio, sendo alvejada por dois disparos. O posicionamento da personagem na cena do tiroteio sugere falsidade e ingenuidade, mas sua ação objetiva destacar o elemento dramático, ao contrário dos outros filmes citados.

1.7 História de Guerra





Sequência de *Les Carabiniers* (1963)

As guerras sempre cativaram Godard. Tal interesse já se patenteara no filme *Le petit soldat*, mas *Les Carabiniers* (1963) revela aspectos mais intrigantes. Especialmente, o tratamento das imagens de terceiros, como se observa na cena final, que será descrita adiante.

A análise desse filme permite o estudo de alguns elementos que ressaltam o trabalho de Jean-Luc Godard, referente ao seu objetivo de vincular a interpretação despojada dos atores à montagem moderna, característica da *Nouvelle Vague*. No início do filme, surgem elementos típicos da montagem dos filmes modernos pós anos 60. Tais elementos não se restringem ao grupo da *Nouvelle Vague*, mas aparecem também em filmes de outros cineastas, por exemplo, os representantes do Cinema Novo.

A cena inicial de *Les Carabiniers* mostra o ponto de vista de um automóvel que transita sob alguns viadutos. O que chama a atenção são os saltos (*jump cuts*) na montagem, que revelam apenas os momentos em que o carro está sob um viaduto, ignorando o trajeto de um viaduto até o outro. A cena seguinte aborda a convocação das personagens para a guerra. A sequência não traz nada de inovador, somente cenas comuns à montagem tradicional, com destaque para os diálogos e roteiro, mesmo porque a cena da convocação relaciona-se diretamente com o foco do filme: a guerra.

Algumas intersecções de cenas facultam observar que Godard se vale de imagens de arquivo de guerras para ilustrar o tema, evitando-se a produção de cenas de grande porte como batalhas aéreas, marítimas e concentração de multidões. Mais uma vez, Godard usa cartelas, prática comum aos seus filmes anteriores. Nesse, as cartelas são manuscritas, recurso que, doravante, será empregado nas obras do grupo *Dziga Vertov* (criado por Jean-Luc Godard em parceria com estudantes maoístas).

Para ressaltar o ambiente de guerra, sem criar cenas de batalhas, Godard exagera na trilha sonora que remete aos ruídos e sons de campos de combate, explosões e bombardeios aéreos. A especificidade relativa aos gestos repetitivos das personagens também aparece nesse filme. Cita-se o exemplo concernente à cena em que o soldado levanta a saia de uma mulher com o cano da espingarda.

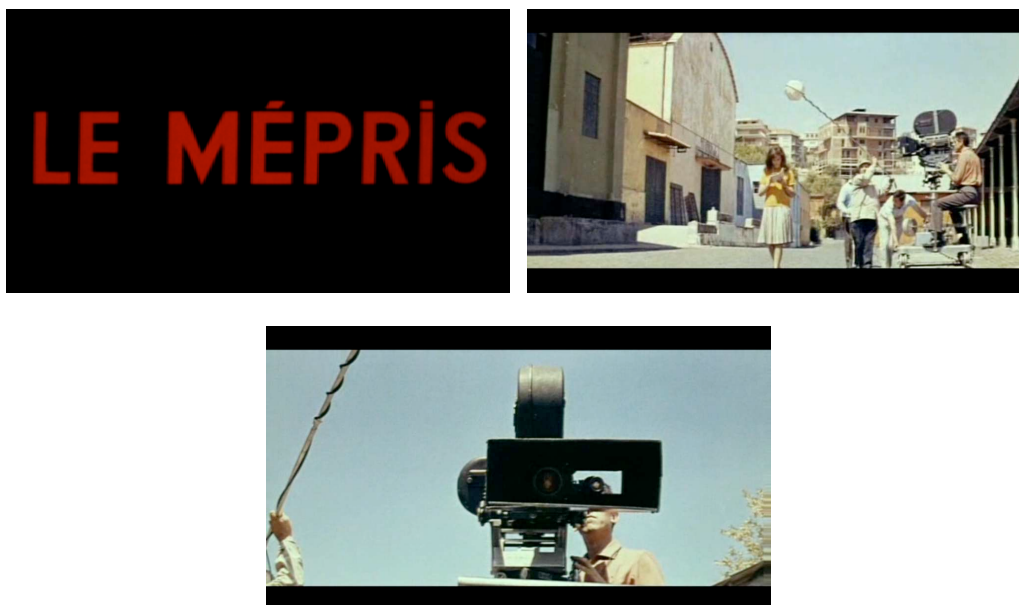
Observa-se, ainda, a característica godardiana de fazer referências a obras de arte, tal como na cena do soldado que observa determinado quadro e bate continência, dizendo: 'Um soldado saúda um artista'. Tal fala não é coerente com o perfil da personagem, antes, representa uma interferência autoral, ou seja, a voz de Jean-Luc Godard.

A cena que mais chama atenção dos cinéfilos é aquela na qual a personagem entra, pela primeira vez, numa sala de cinema. Durante a projeção a personagem demonstra inquietação, e reage às imagens em movimento. Uma das imagens faz referência ao filme dos irmãos Lumière: 'A chegada do trem'. Nela, a personagem tenta se proteger da imagem em perspectiva da chegada de um trem. Em outra cena, a personagem é atraída pela projeção, pois se trata de uma mulher numa banheira. Nesse momento, a personagem sai de sua poltrona e caminha em direção à tela, procurando um ângulo impossível que favoreça a visão integral da mulher nua. Persistindo em seu desejo, a personagem acaba danificando a tela do cinema, em busca da origem daquelas imagens.

No filme em questão, Godard coloca em pauta o poder das imagens, assertiva confirmada pela cena descrita acima e, também, pela última cena, na qual dois soldados retornam para casa, carregando uma mala cheia de suas conquistas de guerra. Ao abri-la, surgem apenas cartões postais de monumentos, prédios e carros. O diálogo entre os soldados torna perceptível que consideram como seus reais pertences não os cartões ou as imagens neles expostas, mas os 'objetos-em-si', que retratam.

A apropriação dos 'objetos-em-si', mediada pela mera imagem, constitui-se no tema mais destacado nas fases seguintes de Jean-Luc Godard. Esta característica do seu cinema também é notada em outro filme deste período: *Le Mépris*.

1.8 A imagem e as coisas



Sequência de *Le mépris* (1963)

O filme *Le mépris*, realizado em 1963, é um dos mais marcantes da carreira de Jean-Luc Godard. Conta com a participação do cineasta Fritz Lang e da estrela Brigitte Bardot. Por ocasião das filmagens de *Le mépris* Godard estava brigado com a sua musa, Anna Karina. Mesmo não participando do filme, Karina influencia o visual de

Bardot, que usa peruca idêntica ao penteado da atriz em *Vivre sa vie*. Também, sua influência é observada nos diálogos entre as personagens de Brigitte Bardot e de Michel Piccoli.

O filme está cheio de referências, principalmente ao próprio cinema. Fato observável desde a cena inicial, na qual uma mulher caminha do fundo da tela em direção à câmera. Simultaneamente, uma segunda câmera surge em quadro e segue a personagem, em movimento de *travelling*. Em contexto, ouve-se a voz de Godard que anuncia os créditos do filme e cita André Bazin: “*Le cinema substitue à notre regard un monde qui s’accorde à nos désirs.*”³ No instante em que ambos estão próximos da câmera central, a segunda faz um movimento panorâmico até formar uma posição em que as duas câmeras se ‘olham’.

Para filmar *Le mépris* Jean-Luc Godard obteve o maior orçamento à sua disposição. Contudo, a fatia mais significativa correspondeu ao pagamento de Brigitte Bardot e de Jack Palance. O filme, além de ser colorido, foi filmado para a janela *scope*⁴, deixando o enquadramento mais panorâmico. Este formato é amplamente observado em filmes que retratam muitas paisagens, em cenas impactantes que demandam grandes cenários, muitos figurantes e complexas coreografias.

No caso do filme de Godard, o formato foi útil para alguns enquadramentos de paisagem, apenas. O restante do filme prioriza cenas mais intimistas, com poucos atores. É importante salientar que, naquele momento histórico, o formato *scope* era sinônimo de *status* no meio cinematográfico, portanto empregado nas grandes produções cinematográficas. Todavia, torna-se evidente nos enquadramentos de *Le*

³ O cinema substitui o nosso olhar por um mundo que se atribui aos nossos desejos.

⁴ A citada técnica assumiu faceta de modismo, sendo aplicada nos filmes épicos, cujos orçamentos são pesados. Nesse período, existia um relevante número de salas com telas ajustadas a este padrão.

mépris que Godard não faz uso pleno do recurso, ocorrendo espaços-vazios na composição do quadro.

Sugere-se que prevalece a preocupação do cineasta no sentido de delinear, a partir de seus enquadramentos, o ato mesmo de construção do cinema. Tal pressuposto se concretiza, por exemplo, na cena inicial que mostra uma câmera sobressalente que ‘troca olhares’ com a câmera do filme, estabelecendo-se a metáfora da cumplicidade entre o espectador e o fazer cinematográfico.

Em *Le mépris* Godard alcança um estágio de forte ligação com o fazer cinematográfico, como pode ser notado na interessante sequência que fizera para representar uma suposta versão de *A Odisséia*, por Fritz Lang. As imagens buscam o minimalismo, as principais figuras são modelos de estátuas gregas. Aqui está presente a mesma característica observada em *Les carabiniers*. As estátuas são contempladas, tanto pelo enquadramento quanto pela trilha sonora, como se carregassem em si a grandiosidade da cultura grega. Assim, elas são posicionadas de forma a sugerir um diálogo entre elas, e suas expressões são exaltadas a partir de *closes* e movimentos de câmera.

A música, composta por Georges Delerue, propõe uma leitura trágica sobre as estátuas. As imagens integram o copião do suposto filme de Fritz Lang e, talvez, sugiram um aprofundamento em direção do minimalismo. Há o plano em que uma mulher nua nada no mar, sem nenhum objetivo aparente. Tal imagem, fundada na simplicidade, pode remeter à sereia do mito.

Em outro momento, há a sequência de três planos que representariam o personagem Ulysses atirando sua flecha sobre seu inimigo. Primeiro, há o plano médio frontal de Ulysses, que usa um figurino simples. Atrás dele está uma parede completamente vermelha (a maquiagem dos atores é a mesma usada nas estátuas:

olhos e bocas pintados de azul e vermelho) e, sem qualquer afetação, o ator levanta seu arco e aponta para sua esquerda, lançando a flecha.

No segundo plano, há o *close* da personagem feminina, provável referência à esposa de Ulysses. Ela acompanha a passagem da flecha à sua frente (tal como no plano anterior, há uma parede atrás da personagem pintada completamente de amarelo). No terceiro e último plano, há o *close* do ator que representaria o inimigo de Ulysses, revelando que fora atingido pela flecha (aqui, a parede no fundo é pintada de azul). Os atores atuam de modo a sugerir frieza, permitindo uma aproximação com as expressões estáticas das estátuas gregas.

Nesta pequena sequência, em *Le mépris*, está contida a síntese do cinema de Godard na *Nouvelle Vague*. Nela, observa-se uma atuação ‘despretensiosa’ e ‘falsa’, que não almeja o realismo, antes, a mera atuação distanciada (que remete aos escritos de Bertolt Brecht), no sentido que intenta escapar ao naturalismo da cena, interferir, provocar ações inesperadas e estranhas.

O mesmo ocorre com a montagem, que busca ligar imagens completamente diferentes, como na sequência da flecha. A montagem não respeita o tempo natural do disparo da flecha, como se denunciasses sua falsidade. Na verdade, nota-se que várias imagens não ‘combinam’, ou ainda, desvela-se a ausência de um vínculo entre elas. Por exemplo, a mulher nua nadando, e as estátuas num jardim. Contudo, no contexto da história de *Le mépris* revela-se a proposta desta sequência: provocar estranheza. Com isso, Godard concede sentido à reação da personagem de Jack Palance, que representa o produtor do suposto filme.



Sequência de *Le mépris* (1963)

Jean-Luc Godard aproveita o momento para fazer algo diferente, que, na verdade, sintetiza o seu trabalho. Permanece a impressão de seu interesse em imagens simples que, em si mesmas, apenas ilustram algo. Porém, a adequação da montagem ao projeto ideado pelo cineasta cria um sentido grandioso, que extrapola o significado banal do objeto. Sugere-se que o seu interesse é representar determinado

ideal a partir de uma estátua, de uma pose de atores e, ainda, a partir de cartões postais.

A aposta nesse projeto assume papel fundamental nas próximas etapas de sua carreira, como se observa no capítulo seguinte.

2 O GRUPO DZIGA VERTOV

2.1 Introdução ao grupo Dziga Vertov

No final dos anos 60, marcados pelos conflitos culturais e as pressões dos regimes políticos de exceção, surgem os questionamentos dos cineastas com relação ao engajamento sociopolítico. No caso da França, ocorre a ruptura⁵ entre os integrantes da *Nouvelle Vague*.

Jean-Luc Godard opta por reciclar o método cinematográfico. Forma o grupo Dziga Vertov e passa a produzir filmes intensamente experimentais, recusados para exibição até mesmo pelas próprias empresas produtoras. São filmes que revelam a seriedade de Godard, concernente ao seu engajamento cinematográfico, que, anteriormente, não existia.

Antes de 1968, o cinema *pop* produzido por Godard enfatizava jovens e belos atores em cores primárias, com uma iluminação básica. Seus roteiros contavam histórias banais, de amor e aventura, priorizando o ritmo fragmentado e descontínuo. Tal opção fazia com que os jovens revolucionários o incluíssem na lista dos artistas burgueses, sem compromisso com o momento histórico vivenciado.

Para as filmagens do filme *La chinoise*, Godard convida um conhecido recente: Jean-Pierre Gorin. Este, um estudante de filosofia, cinéfilo, e pertencente a um grupo de jovens maoístas. A colaboração de Gorin neste filme desperta em ambos o desejo de produzir algo em parceria. A oportunidade de trabalhar juntos se concretiza através da proposta de uma TV europeia à Godard, visando à produção de uma série de filmes que, no conjunto teriam 24 horas.

⁵ Em 1968, o grupo da *Nouvelle Vague* paralisou o festival de Cannes em sinal de solidariedade às revoltas estudantis e operárias, mas, em seguida, os cineastas do grupo tomaram rumos divergentes.

Posteriormente, o projeto foi cancelado. Contudo, Godard e Gorin resolvem fazer um documentário sobre um encontro de jovens estudantes, com interrupções vindas de trechos de *cine-tracts*⁶. Na projeção deste filme, Godard ainda fez a provocação de apostar ‘cara ou coroa’ com o projecionista para decidir qual rolo do filme seria exibido primeiro. Com este documentário inicia-se o trabalho do grupo Dziga Vertov, que será oficialmente anunciado no filme seguinte: *Sons Britânicos*.

2.2 *Un film comme les autres*: a procura de diferentes imagens



Un film comme les autres (1968)

O filme é em 16 mm e utiliza imagens coloridas e em preto e branco. A produção é de 1968, realizado após as agitações de maio⁷. O título do filme surge sobre um cartaz comunista e as palavras são manuscritas. Esta escolha tipifica o universo de Godard, pois cria uma espécie de colagem a partir de ilustrações de terceiros, elaboradas com finalidade diversa. Não há novidade na apropriação de imagens publicitárias pelo cineasta, que as emprega por causa de seu poder de síntese e, também, pela possibilidade de elaborar contrastes.

⁶ Referência a curtos rolos de 5 minutos, em 16 mm, que foram usados na época para registrar a revolta de maio de 1968.

⁷ Remete ao Movimento Maio de 68, à greve geral em França; ainda, ao auge do fenômeno de massa ocorrido em vários países com o objetivo de “exaltar o espírito da liberdade” (VENTURA, 2008, p.91)

A própria distribuição das palavras do título permite que o espectador expanda sua leitura da imagem, percorrendo cada elemento. O enquadramento é de plano conjunto e mostra os operários e suas ações. Este tipo de composição imagética é comum na *Nouvelle Vague*. Palavras manuscritas também aparecem no cinema godardiano com frequência.

Um filme como os outros – propõe o título. Mas a obra se contrapõe ao enunciado e este filme inaugura a nova fase do cineasta, apesar de, *a priori*, revelar a construção figurativa, bem ao gosto de Jean-Luc Godard.

Quanto ao plano seguinte, é totalmente contrário ao plano-título. Revela uma estudante de costas, posicionada de modo nada formal diante de uma câmera. Este tipo de enquadramento sofre influência do documentário direto, normalmente aberto à imprevisibilidade das cenas não preparadas e que favorece ao cineasta não condicionar-se a quaisquer dificuldades de registro. Também, não o prende a diálogos específicos.

Mas, em relação ao filme analisado, tal enquadramento não ocorre em função da falta de previsibilidade. Aqui, a câmera do filme não se interessa pela imagem convencional de uma entrevista, e, sim, focaliza enquadramentos ‘sem importância’. Aponta-se que a atenção da câmera se concentra em imagens que ‘pedem’ para ser ignoradas, já que expõem detalhes que, naturalmente, não seriam observados. Porém, são fundamentais para a pesquisa que investiga os questionamentos cinematográficos do grupo Dziga Vertov.

A citada imagem, por suas características não convencionais, sugere uma semelhança com os enquadramentos que Godard tentou forjar em *Vivre Sa Vie*. Todavia, em *Un film comme les autres* o cineasta progride em sua estratégia: já não se satisfaz com a proposição de um plano desinteressado sobre um sujeito (caso de uma

não-imagem⁸), antes, a câmera busca revelar gestos e detalhes menores⁹, que ilustram com maior intimidade a realidade dos estudantes.

Assim, em *Un film comme les autres* as aparências enganam. Godard, além de não visar à ocultação de informações (como a possível não identificação dos estudantes), ainda ‘joga’ com o plano-título, ou imagem inicial do filme, que, ao mostrar para o espectador uma colagem de figuras de operários, típica da *Nouvelle Vague*, pode induzi-lo a acreditar erroneamente que se trata de mais um filme como os anteriores. Mas essa seria uma dedução falsa, pois *Un film comme les autres* gera um movimento contrário em busca de novos valores e sentidos para a imagem.

As imagens da reunião dos jovens estudantes são intercaladas com imagens dos *cine-tracts*¹⁰ gravados por vários cineastas em plena revolução de maio de 68¹¹. Justamente, a intensidade destes eventos históricos instiga os artistas à reflexão, permitindo-lhes posicionar-se a partir de suas obras. A atitude política de Godard e de outros cineastas acaba por influenciar o fazer cinematográfico, abrindo caminho para um novo e próprio cinema, que refletirá as mudanças sociais.

No contexto do grupo Dziga Vertov, ressalte-se que o viés político precede a criação de uma estética. Porém, fica patente que para trilhar esse caminho impõe-se a necessidade de criar imagens e sons próprios, com potencial para se converterem em elementos representativos deste novo tempo. Decreta-se, então, o fim do cinema *pop* e ‘desinteressado’ da *Nouvelle Vague*, considerado burguês. Delineia-se no horizonte a

⁸ A não-imagem que indico significa, justamente, uma imagem que, em vez de revelar algo ao espectador acaba ocultando informações, como em *Vivre sa vie*, onde os personagens são filmados de costas.

⁹ Este tipo de imagem assemelha-se ao estilo do cinema direto como os documentários modernos norte-americanos de Robert Drew.

¹⁰ Conferir com a nota 6.

¹¹ Os *cines tracts* garantiram que vários cineastas se unissem e pudessem registrar o máximo de acontecimentos e protestos que marcaram essa fase histórica, sem a dificuldade de captação dada pelas grandes câmeras do cinema convencional. Além da necessidade de registrar o máximo, os cineastas tinham que montar rapidamente, para que aquele material fosse imediatamente difundido para grandes públicos, gerando engajamento político. Para isso os cineastas montavam na própria câmera, filmando os acontecimentos numa ordem desejada, que por falta de tempo não seria modificada.

composição de uma *mise-en-scène* inédita. Antes de trazê-la à luz, cabe a Jean-Luc Godard a tarefa de questionar e denunciar os problemas das velhas formas de fazer cinema.

Un film comme les autres traz imagens impactantes, que revelam o fato de a câmera manter-se bastante próxima dos eventos de protestos, inclusos os conflitos entre estudantes e policiais. As imagens dos *cine-tracts* produzem no espectador a sensação de que participam efetivamente dos acontecimentos. Ao empregar essas imagens, cria-se um grande desafio relacionado à sonoplastia: a necessidade de comentá-las (as imagens) no formato de *voz over*, como nas cenas dos jovens estudantes sobre o gramado.

Esta constatação surge quando se observa os enquadramentos que mais escondem do que revelam. Diferentemente de *Vivre sa vie*, que busca uma espécie de negação sobre a imagem frontal e formal dos atores, *Un film comme les autres* não nega, mas procura expor detalhes que estariam ocultos numa imagem formal. Assim, aquilo que se oculta refere-se a algo ainda não sabido, mas que está sendo buscado. Godard se posiciona através de uma pergunta e não através de uma negativa sobre algo que ainda não é certo para ele.

Sob esse aspecto específico, o olhar sobre o processo cinematográfico toma um novo rumo. O mais interessante não é o resultado final de um projeto, é o próprio ato de querer filmar que está sendo analisado. E, mesmo esta forma de analisar e procurar os vieses políticos e sociais numa imagem não atinge uma meta mais alta do que a de ser um filme como outro qualquer.

A experiência no grupo Dziga Vertov incita Godard a procurar o ‘conteúdo’ que, de certo modo, preencha a sua ‘forma’ particular de fazer cinema. Estabelece-se um impasse entre o *modus operandi* do Godard de antes de 68 e o do Godard pós 68 e, a resposta para esse impasse, surge nesse filme. Pois, diferentemente dos trabalhos

anteriores do cineasta, não há certezas sobre o que o espectador deve ver. Não há uma Anna Karina, tampouco qualquer imagem-signo passível de autoafirmar-se diante da câmera. A *Nouvelle Vague* conseguiu destruir a coerência do cinema clássico, mas isto não bastava para um Godard pós 68.

O objetivo da cena parece claro: trata-se de uma reunião informal entre estudantes. Posteriormente, descobre-se que a cena ocorre defronte à fábrica da *Renault*, em Flins. A partir do momento que se entende isso, os planos são cansativos, já que aparentemente não trazem nada de novo. A atenção do espectador recai sobre o som. Fato que ficou claro quando, em agosto de 2005, durante mostra dos filmes do grupo Dziga Vertov, no Rio de Janeiro, Jean-Pierre Gorin confessa que este filme deveria ser muito mais ouvido do que visto. Assim, este filme não é a conclusão, mas um dos primeiros passos na direção de explorar possibilidades inéditas de composição da imagem cinematográfica a partir de um guia sonoro.

Naquele momento, o objetivo do grupo é transmitir uma mensagem vinculada aos cenários sociais de mudança, e fazer isso através de suas imagens e sons não tradicionais. Abraçar o tema político implica em ressaltar com mais ênfase a responsabilidade inerente ao ato de fazer cinema. A proposta de Godard, conforme ele mesmo comentou, seria “fazer um filme politicamente e não um filme político” (GODARD, 2007).

Com a *Nouvelle Vague*, Godard lançara a moda das cenas que mostram atores desfilando em frente a uma câmera, sem se preocuparem em fazer algo importante ou interessante. Apenas estão lá, fazendo qualquer coisa. Agora, Jean Luc Godard se questiona sobre a possibilidade de os atores em cena agirem de alguma forma, como se ele mesmo respondesse a uma provocação e reagisse aos acontecimentos políticos.

O caminho do cineasta consiste em realizar um cinema além da teoria e da simples prática. Um cinema que exerça um verdadeiro efeito de ruptura e promova o

possível potencial de transformação social de um filme. Godard busca apoio nos escritos de Bertolt Brecht, que discutem a apropriação da arte como uma arma política. O primeiro passo do grupo Dziga Vertov, exposto neste filme, não se traduz, ainda, numa resposta política, mas sim numa denúncia. Assim como as teorias do teatro dialético de Brecht, Godard procura uma dialética entre conteúdo e forma no seu cinema. Esta deverá ser a matéria prima capaz de gerar uma necessária estética.

Nas mesmas anotações do grupo, vemos descritos os devidos passos a ser seguidos em cada projeto fílmico. Em primeiro lugar, o grupo necessita fazer descrições sobre as situações. Em segundo lugar, intentar uma análise concreta sobre uma situação concreta. Tais anotações são legíveis como formas de manifesto, mas da mesma maneira podem ser presenciadas praticamente em várias composições de seus filmes.

Mesmo sendo *Un film comme les autres* um trabalho inicialmente notado como um projeto de mera descrição sobre situações paralelas, o filme provoca, pois coloca 'barreiras' à leitura das imagens, por exemplo, quando a câmera se posiciona num enquadramento no qual a grama 'impede' uma visão clara e nítida da reunião dos estudantes.

A experiência de realizar um filme coletivamente revela-se, para Godard, como a oportunidade de repensar seu fazer cinematográfico, instigado por uma nova forma de conceber os filmes, como fruto de um embate dialético. Gorin sugere que o nome do grupo seja Dziga Vertov, para homenagear o cineasta russo experimentalista.

Coerente com essa sugestão, Godard propõe que os filmes do grupo enfatizem a montagem. A proposta é que as ações referentes à montagem abranjam todas as etapas de produção dos filmes: antes, durante e pós-filmagens. Assim, reinventa-se o processo e o sentido da montagem. O termo já não se relaciona apenas com o trabalho de pós-produção, como ocorre no modo tradicional de fazer cinema.

Especificamente, quanto à obra de Godard, esta nova função da montagem será empregada ao extremo num momento posterior ao grupo Dziga Vertov: na produção de seus conhecidos filmes-roteiros. Por exemplo, *Passion*, *Sauve qui peut (La vie)* e *Je vous salue Marie*, os quais trazem, além dos filmes em si, um estudo audiovisual que explica os objetivos de produção do cineasta.





Un film comme les autres (1968)

2.3 British sounds (See you at Mao): a existência política em qualquer imagem



British sounds (See you at Mao) (1969)

O filme inicia com uma citação sonora do texto de Karl Marx: “A burguesia fabrica um mundo à sua imagem”. Em seguida, ouve-se a fala: “Então, camaradas, começamos por destruir esta imagem”. Ato contínuo ouve-se uma voz feminina e surge a imagem fugaz que mostra a bandeira inglesa sendo rasgada por o punho de um homem. Após, vê-se a linha de montagem da indústria automobilística *British Motor Corporation*, de Oxford.

Lentamente, a câmera faz um movimento de *travelling* lateral e exhibe grande parte da extensão da linha de produção dos automóveis. Em consonância com a exibição, soa uma voz masculina que cita vários outros textos de Karl Marx e Friedrich Engels, extraídos do *Manifesto Comunista*. A trilha sonora e o barulho das máquinas são perfeitamente audíveis, e estão presentes durante toda esta primeira sequência.

Trata-se de um longo plano sequência, que apenas capta a rotina monótona e fria de uma indústria automobilística. Ao interromper-se esta imagem, são exibidos textos manuscritos, em inglês, com as seguintes expressões: ‘bom dia’, ‘boa tarde’, ‘boa noite’, ‘sábado’, ‘domingo’, ‘sexta-feira’. Godard brinca com os termos, por exemplo, aproveita a letra S das palavras e as substitui por um cifrão (\$).

A sequência prossegue até que Godard a interrompe novamente, e introduz a pergunta: ‘O que é trabalhar?’. A resposta sonora, mesclada ao ruído das máquinas, traz mais referências a Marx. Visualmente, exhibe-se a linha de montagem. O conjunto da cena remete à monotonia e intensifica a frieza do ambiente.

Outro detalhe desta primeira sequência refere-se à presença de uma voz infantil, que parece querer entender a imagem em questão. A intromissão desta voz só faz ressaltar o interesse do cineasta no sentido de construir uma imagem didática e informativa, iniciando a ‘destruição’ sugerida no início do filme.

A partir do material apresentado como introdução à projeção do filme, em fevereiro de 1970, no Museu de Arte Moderna de Paris, Godard o define como um

conjunto de seis sequências diferentes. A primeira sequência foca a linha de montagem de uma indústria automobilística. A segunda traz o enquadramento fixo no interior de uma casa, revelando como única movimentação de cena a presença de uma jovem nua. Durante praticamente toda a sequência a jovem circula pelos cômodos da casa, entrando e saindo de quadro.

Enquanto a jovem caminha pela casa, ouve-se um texto da autoria de Sheila Rowbotham, uma das primeiras feministas da Inglaterra. Godard tentara convencê-la a atuar como a personagem nua, mas Rowbotham o criticou como sendo mais um machista oportunista. Na época, Godard defendera que sua nudez seria empregada de modo a entediar o espectador.

Então, seria possível que a imagem da personagem nua deixasse de ser lida como objeto sexual e fosse apreendida no contexto do próprio escrito feminista. Ao examinar este longo plano sequência, atenta-se para a plausibilidade da ideia de Godard, pois este não possui nenhum movimento de câmera, como o *travelling* na linha de produção.

Aqui, o único elemento que se move é a mulher nua, que entra sem avisos, chamando o olhar do espectador. No começo o som acaba sendo ouvido de forma despercebida. Mas, após alguns instantes, a imagem se torna incompleta e o espectador busca outro elemento de informação para agregar outro sentido além da imagem de uma mulher nua. Então, o texto acaba sendo ouvido, já que é o único elemento do plano ainda não explorado pelo espectador. No final desta segunda sequência, Godard ainda mostra a mulher falando ao telefone e, depois, exhibe o ventre dela. Ele amplia o tempo de duração da imagem, até que seu interesse erótico se esgote.

A terceira sequência do filme é formada pela imagem central de um repórter televisivo que dá suas notícias enquanto é interrompido por diversas imagens isoladas

de trabalhadores. Segundo Godard, este filme ainda não toma uma posição política firme e decisiva, embora enumere os problemas do trabalhador, dos estudantes, do fascismo, etc. Tal declaração é corroborada nesta terceira sequência, na qual se ouvem trechos de discursos de personalidades como Wilson, Heath, Pompidou, Nixon, além de uma voz, com tonalidade baixa, que pede aos trabalhadores (das imagens isoladas) que se unam por uma causa.

Assim, a figura do repórter enfatiza a gravidade dos problemas, em que soluções são sugeridas, mas estão longe de ser alcançadas, ainda. Ressalte-se que as imagens usadas na sequência seguem o molde de um documentário: são trabalhadores gravados sem nenhum aviso prévio, são trabalhadores que demonstram surpresa por ser filmados. Alguns planos revelam a reação deles e, outros, mostram a câmera distanciada, denunciando o propósito de captar a 'realidade' dos trabalhadores.

A postura e enquadramento do repórter enfatizam o olhar de análise sobre os trabalhadores. O repórter não improvisa, ele lê um texto impresso. As palavras não são dele, são palavras escritas e planejadas. Então, diferentemente das outras sequências, esta foge do objetivo plástico e prefere dar vez aos dados. A voz baixa, audível em alguns momentos da sequência, figura como o elemento gerador do distanciamento que se discerne no material. Ela é sussurrada, como se falasse algo proibido de ser ouvido.

Um elemento importante no cinema de Godard, que surge no Grupo Dziga Vertov, relaciona-se ao emprego dos diálogos dos atores. Anteriormente, os diálogos de Godard serviam para as personagens expressarem as mais fúteis sensações, como também serviam de espaço para encaixar breves citações. No grupo Dziga Vertov as personagens se tornam prisioneiras de seus diálogos, como se as palavras concedessem a necessária expressividade às sensações vividas pelas personagens.

A quarta sequência é formada pela imagem de um grupo de operários marxistas da região de Oxford. Eles discutem sobre os problemas relacionados ao trabalho e sobre a necessidade de fundar um novo partido. A imagem deles é formada por um plano sequência que alterna seus enquadramentos a partir de bruscos movimentos panorâmicos com a câmera. Aparentemente, este plano sugere, pelo movimento de câmera, a formação de imagens aleatórias e improvisadas sobre aquela reunião. Porém, aos poucos se vê que o objetivo é remontar a situação a partir de diferentes 'pontos de vista' para alcançar um estudo dialético sobre uma imagem que era vista como única.

Quantas imagens seriam possíveis dentro do alcance de uma posição única de câmera? Godard tenta encontrar uma dialética no cinema para provar a existência de várias em uma, mas que não se completam, e, sim, se contrastam e se distanciam uma das outras. Tal proposta aproxima-se da 'montagem vertical', comentada por David Faroult no artigo *Du Vertovisme du groupe Dziga Vertov*.

Este verticalismo refere-se à proposta de montagem apresentada pelo cineasta russo Dziga Vertov, em contraste com a 'montagem horizontal' do cinema americano de David Griffith, seguido pela grande maioria de cineastas contemporâneos. Vertov fora um cineasta bastante esquecido pela História do cinema, tendo seu real valor reconhecido somente após os anos 60.

Vertov dedicou-se a encontrar uma forma de impedir que as imagens fossem lidas numa ordem horizontal, como se as imagens ficassem umas ao lado das outras, mas que elas fossem lidas de maneira vertical, como se estivessem umas sobre as outras e, juntas, formassem uma única imagem. Convém salientar que a mudança teórica sobre a elaboração das imagens cinematográficas contribui para a compreensão do Godard que é visto ultimamente.

A quinta sequência do filme trata do encontro de jovens estudantes ingleses do Essex. Eles discutem sobre a canção *Hello, Goodbye*, dos Beatles, reformulando sua letra ao inserir expressões políticas de esquerda. Esta sequência é bastante semelhante às imagens de *Un film comme les autres*. Pode-se ver a mesma procura por um melhor ângulo, mas diferentemente do primeiro filme do grupo, as imagens após não mais ocultam a identidade dos jovens e não almejam mais uma ‘não-imagem’. Aqui, Godard realmente se aproxima da estética do documentário direto (registrando o máximo sem querer intervir ou interromper a ação diante da câmera).

Portanto, o que parece ser mais importante que a elaboração estética dessas imagens é a própria ação dos jovens. Não é discernível, à primeira vista, o interesse que essas imagens expressem um sentido maior do que as anotações e discussões dos estudantes. Assim, as imagens aparecem como sendo uma **representação** da realidade e não uma **reapresentação** da realidade a partir de uma manipulação cinematográfica, como se observa nas sequências anteriores.

O livro “Grupo Dziga Vertov”, publicado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, traz um artigo de Colin MacCabe que explica muito bem a realidade daquele momento. Discorre sobre o forte interesse de Godard na realização coletiva de um filme. Para isso, Godard reuniu os jovens mais politizados da conhecida universidade revolucionária de Essex, além de seu novo amigo Jean Henri Roger, um jovem maoísta francês. Porém, Godard manifestara sua decepção com os estudantes ingleses, ressaltando a dificuldade para conseguir verdadeira adesão à sua luta, com a mesma determinação. Mesmo assim, Godard não desistira do seu desejo de democratizar a criação de uma obra cinematográfica.

A última sequência do filme é constituída pela imagem de uma mão completamente ensanguentada. Conta-se que se tratava da própria mão de Jean-Luc Godard. A câmera acompanha o movimento da mão até que alcance a haste de uma bandeira vermelha. Neste instante, a câmera faz um movimento de recuo de lente para

enquadrar a bandeira agitada pelo vento. Enquanto a sequência ocorre, ouvem-se trechos de canções revolucionárias de diferentes países.

O uso de um simbolismo caricato e exagerado sempre foi a marca do cinema godardiano, principalmente nos filmes da época da *Nouvelle Vague*. No grupo Dziga Vertov esta marca ainda está bastante presente. Mesmo em seus últimos filmes é possível encontrar essa característica. No entanto, estabelece-se uma diferença entre as primeiras e as últimas obras: o cineasta usa maior sutileza na apresentação desses elementos. Godard muda o estilo da abordagem, mas continua se valendo de ações mínimas, simples e ingênuas para criar uma imagem emblemática que se distancia da mera representação do real.

Exemplo disso se vê na sequência produzida de “A Odisséia”, dentro do filme *Le mépris* (1963). Reaparece, nesta sequência, uma nova adaptação da Odisséia de Homero. Na primeira, o cineasta usa imagens de esculturas vinculadas às representações minimalistas do elenco. Mostra esculturas de estilo clássico, que são giradas diante da câmera para atingir a movimentação desejada, na cadência de uma música instrumental. O interessante é que Godard ‘pinta’ os olhos das esculturas de azul ou vermelho (cores muito presentes em todas suas imagens), para que um novo olhar surja sobre elas.

Na segunda, ele introduz uma encenação feita com atores. Primeiramente, mostra uma mulher nua, que apenas nada no mar (a sereia de sua história), e, logo, aparece a cena na qual um homem atira uma flecha na direção de algo que está fora de quadro, quando surge o plano de uma mulher que acompanha a passagem da flecha diante de seus olhos e, por último, o plano que revela o desfecho: um homem atingido pela flecha. Encenações aparentemente ingênuas como essas são mais que típicas em toda filmografia de Godard. Particularmente, em sua primeira fase de 1959 até 1967, aparecem de maneira mais visível.



British sounds (See you at Mao) (1969)

2.4 *Pravda*: por uma nova leitura das imagens do cotidiano



Pravda (1969)

Godard escrevera um texto na época da exibição do filme “*Pravda*”, no qual explica que o filme se divide em três partes, que, na verdade, representam a proposta de três etapas a ser seguidas pelo grupo. A primeira parte revela um caráter político, através de imagens registradas ao acaso como a imagem de trabalhadores, estudantes e das próprias relações de produção. Trata-se de imagens do cotidiano, uma espécie de ‘turismo político’ em que Godard e seus parceiros do grupo Dziga Vertov decidem investir à procura de “próprias”¹² imagens.

Este é o filme que mais se aproxima dos antigos objetivos do cineasta russo Dziga Vertov. Pois, nele pode-se encontrar o interesse sobre o cotidiano e explorar ao

¹² Refere-se a um termo recorrente nos textos de Godard durante o período do grupo Dziga Vertov, indicativo de seu intenso interesse de encontrar uma relação de imagens ideais para cada tema proposto, não caindo nos decorrentes estereótipos dos cinemas chamados políticos daquela época. Para isso, Godard utiliza o cinema como uma ferramenta de estudo sobre uma sociedade ou sobre a necessidade de descobrir um outro lado da relação ‘entre imagens’ no cinema.

máximo a ferramenta cinematográfica de maneira bastante experimental. Vertov filmava o cotidiano de cidades, o cotidiano de seus trabalhadores e, na montagem, apresentava uma espécie de diálogo entre as imagens, elaborado de modo a desvelar uma relação orgânica entre elas.

A segunda etapa, para Godard, é a montagem. Contudo, ele não a coloca somente como o simples momento de pós-produção de um filme, porque pretende que haja a 'consciência da montagem' como algo que também está presente antes e durante as filmagens. Segundo Godard, o fato de ter em mente a montagem no decorrer de toda a filmagem permite o uso mais justo do cinema como arma política. Ou ainda, uma maneira mais justa, sob aspectos políticos, de usar a política no cinema.

Godard confere suma importância à forma de apresentação do seu discurso audiovisual, como já manifestara em seus textos, mudando a maneira de expressar-se com as palavras. Não diz, simplesmente, um cinema político, mas um cinema, politicamente, político. Para ele, esta mudança é radical e envolve uma postura mais abrangente, que torna o próprio processo de produção do filme o momento de manifestar a ideia final do filme. Na verdade, mesmo o filme finalizado não é impedimento para que seja uma obra em aberto, ainda em processo de formação.

A terceira etapa está na apresentação do filme. Para Godard, nesta fase as ideias já justapostas sobre um filme devem estar patentes, de maneira a representarem a própria discussão de se fazer o filme. Seu desejo é manter, no contexto do filme finalizado, uma espécie de embate 'entre' as imagens, caracterizando-o como um filme realizado coletivamente.

No final de contas, o filme é apresentado da seguinte maneira:

a) Imagens dos pequenos fatos do cotidiano da Tchecoslováquia, um país socialista doente e que se entrega ao forte apelo publicitário do imperialismo americano.

b) O nome desta doença: o revisionismo. As relações politicosociais e as relações politicocinematográficas (Taylor = Stakhanov; Chytilova = Zanuck e Paramount etc.).

c) O modo de debelar esta doença. A responsabilidade do cineasta político de colocar os sons justos sobre as imagens ainda falsas na Tchecoslováquia.

Assistir ao filme faculta notar que o cineasta busca, com sua câmera, encontrar rastros do socialismo em cenas corriqueiras do país. Para isso, qualquer detalhe em ‘vermelho’ parece ser indispensável. Desde o vermelho dos bondes até o vermelho de uma rosa, tudo propõe uma esperança para a câmera de Godard. Sim, a esperança e, também, a presença desgastada e até apagada do socialismo na realidade tcheca.

As cenas com detalhes em vermelho remetem às imagens doentes que Godard comentara em seu texto. O ‘vermelho’ é ignorado pelos estudantes, trabalhadores e operários, ainda que esteja presente nos bondes e nas rosas. Marco deste desprezo é o último plano deste filme, que revela o vermelho na cor de uma bandeirinha presa no capô de um caminhão. Uma bandeira frágil, mas que resiste, impávida, no cotidiano.

A busca da imagem extrapola a cor vermelha. Investiga a nova imagem do país. Exemplo interessante desta diretriz da câmera se traduz na sequência em que ela procura algo a partir de movimentos horizontais sobre o próprio eixo (vira-se, tentando encontrar estes ‘rastros’ em outros detalhes, com o interesse de provar a existência de algo que está próximo dela, mas não facilmente visível). A câmera para seu movimento por alguns instantes, como se já tivesse encontrado seu alvo. Ainda sem encontrar o que deseja, a câmera faz grandes movimentos de lente (*zoom*), focaliza detalhes não facilmente perceptíveis. A diligência da câmera, aliada às vozes do filme (que promovem a leitura de manifestos políticos por diferentes pessoas) sugere que todas as

ações/reações são ineficazes. Pois as imagens denunciam o desprezo à herança socialista, mantida apenas no discurso em voz *over* e nos detalhes em ‘vermelho’.

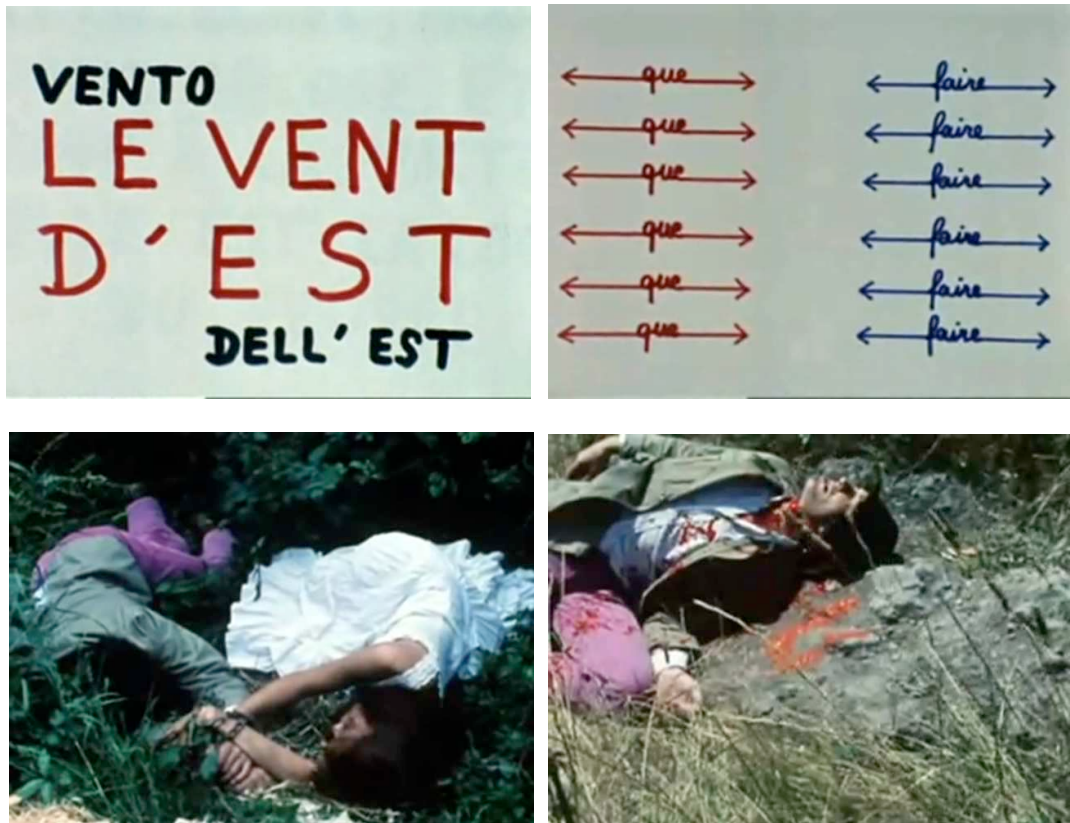
Na conclusão de seu texto, Godard levanta os aspectos positivos do filme a partir desta ‘procura do vermelho’. Este método torna-se base para o discurso do grupo e suas futuras produções. Neste sentido, encontramos filmes como *Notre Musique*, *Histoire(s) Du Cinema*, nos quais Godard investiga imagens conhecidas, proporcionando descobertas de detalhes desprezados que estavam já contidos na própria imagem.





Pravda (1969)

2.5 *Vent d'est*: uma nova forma de se fazer ficção



Vent d'est (1970)

Filme em 16 mm, produzido em 1969 e 1970. Trata-se do primeiro filme que declara oficialmente a existência do grupo Dziga Vertov. O filme teve uma sessão no festival de Cannes, trazendo as primeiras repercussões polêmicas sobre o experimentalismo de Jean-Luc Godard e de seu grupo Dziga Vertov. O argumento é de outro integrante do grupo: Daniel Cohn-Bendit, que, inicialmente, propusera que o grupo registrasse uma greve de mineiros na Itália. A proposta se inviabilizou, pois no momento que a equipe chegou, a greve terminara.

Jean Pierre Gorin relata, na sua vinda ao Brasil, em 2005, que na ocasião ele estava hospitalizado, e que Jean-Luc Godard enfrentava dificuldades para produzir com os novos integrantes do grupo, insistindo em seu breve retorno. Inclusive, o filme traz a inserção de uma cena na qual a equipe discute, sob a sombra de uma árvore, o modo de captar as imagens, mas sem chegar ao consenso.

Nos filmes anteriores, a parceria entre Godard e Gorin esteve em plena sintonia. A ampliação do grupo em *Vent d'est* gera uma nova maneira de produzir coletivamente. O filme conta com a presença do cineasta brasileiro Glauber Rocha, que estava exilado. Glauber descreve em seu livro *Século do Cinema* o encontro com o cineasta Jean-Luc Godard, manifestando o seu estranhamento ao ser convidado pelo próprio Godard para dirigir um dos planos deste filme.

A proposta fez com que Glauber Rocha se posicionasse contrariamente à Godard, que optava por uma destruição da teoria do autor (grande marca da *Nouvelle Vague*) e por uma produção coletiva, sem autoria específica. Este conflito também foi inserido no filme, no plano que mostra Glauber Rocha numa encruzilhada, com os braços estendidos, gritando em português:

“Aquele é o caminho do cinema da aventura estética e de indagação filosófica (cinema do grupo Dziga Vertov), enquanto este é o caminho do cinema do Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino e maravilhoso, em que as perguntas são de cunho prático, como produção, distribuição, treinamento de 300 cineastas para fazer 600

filmes por ano somente no Brasil, abastecer um dos maiores mercados do mundo.”

entre os enquadramentos de *Un film comme les autres* e *Vent d'est*. Pois a primeira imagem revela um casal deitado de bruços num gramado, ocultando seus rostos e qualquer ação importante. São corpos aparentemente sem vida, deitados, enquanto se ouve a narração em voz *over*. Durante todo o filme, como na maioria da filmografia do grupo, ouvem-se comentários políticos. No caso deste, inicia-se com um discurso (voz *over*) sobre a necessidade de fazer greves.

A segunda imagem mostra um ator andando de um lado para outro entre algumas ruínas na Itália. O interessante é a aparência do ator, caracterizado como um soldado da cavalaria americana, parecendo um personagem dos faroestes de John Wayne. O próprio filme *Vent d'est*, para viabilizar sua produção, foi apresentado aos investidores da época como um faroeste dirigido por Jean-Luc Godard.

Numa cena em sequência, surge um casal de atores sendo maquiados, como se fossem entrar em cena. O ator se maquia sozinho, abusando da tinta que passa no rosto. Em seguida, vemos um grupo de atores com adereços de época. Para Jean-Luc Godard, impunha-se a necessidade de representar as hierarquias sociais de forma exagerada, visando à crítica do modo 'burguês' da representação cênica.

Com relação ao debate da atuação do elenco, Godard propõe algo novo dentro da filmografia do grupo a partir de uma cena com a atriz Anne Wiazemsky. A cena inicia com um plano que revela a atriz de costas para a câmera e de frente para o soldado da cavalaria. O soldado a interroga, pressionando seu pescoço para que fale algo. A atriz, trajando um vestido branco de época, não responde e se submete à tortura.

A ação se repete: o soldado a pressiona. Logo, jatos de tinta vermelha são atirados nas costas da atriz, manchando seu cabelo, vestido e as mãos do próprio soldado. No plano seguinte, vê-se o rosto da atriz e, agora, o soldado posicionado às suas costas, tentando enforcá-la. A ação de enforcamento também se repete no plano,

mantendo o distanciamento de uma respectiva realidade, mas a atriz interpreta de maneira intensa, como se sofresse realmente os ataques do soldado.

Em outro momento do filme também surge uma nova composição de *mise-en-scène*: o elenco se posiciona num vale, às margens de um estreito e raso rio. De repente, o soldado da cavalaria aparece em seu cavalo, empunhando uma espada. Logo, a câmera, de modo aleatório, provoca movimentos agressivos e revela outro detalhe daquele vale, como se houvessem espaços diferentes, mas paralelos ao acontecimento.

O soldado ataca o grupo, mas o espectador não vê a cena por completo, pois a todo o momento ocorre a interrupção da câmera, com seu agressivo movimento, proporcionando novas informações visuais à cena. Este plano foi bastante elogiado por Glauber Rocha, que fez algo semelhante em seu último filme, *A idade da terra*, de 1980.





Sequência de *Vent d'est* (1970)

2.6 *Lotte in Itália*: construção de um discurso



Lotte in Itália (1970)

Após o título, o filme inicia imediatamente com a imagem da atriz Christina Tullio Altan. Ela declama um texto político, seu punho esquerdo aparece fechado e visível no enquadramento.

O roteiro é a adaptação do livro *Lénin et la philosophie* (Paris, Maspero, 1969) de Louis Althusser, colocando em questão o seu conceito de ideologia. Fragmentos do texto são lidos pela atriz, que interpreta uma jovem burguesa desejosa de praticar as ideias esquerdistas. Este filme fora encomendado para a TV italiana, um dentre aqueles que Godard filmara apenas dentro de seu apartamento, em Paris, com exceção de curtos planos externos, realizados nas cidades de Milão e Roma.

O plano seguinte mostra a atriz enquadrada numa mesa e, parte do seu corpo surge enquanto faz algumas anotações. O enquadramento revela livros e folhas avulsas. Como já citado, no cinema de Godard é frequente a menção a livros, bem como a ênfase nas personagens como constantes pesquisadoras. Logo a personagem apresenta, em voz *over*, o debate teórico presente no livro de Althusser. No final, a personagem conclui seu pensamento, afasta os objetos, e escreve sua conclusão sobre a própria mesa.

Em seguida, surge um plano mais próximo da personagem, que a focaliza falando ao telefone sobre sua visão política e econômica. Em outro momento, ela lê um jornal italiano em voz alta, e cobre seu rosto ao segurá-lo. Aqui, observa-se a manipulação mais interessante do filme. Pois, após ler algumas linhas, a personagem abandona o jornal e continua a ler o conteúdo de uma revista de esquerda. Além disto, também pega outro caderno do jornal italiano e o lê.

Após esta leitura dos três textos, começa a relacioná-los, elaborando uma espécie de montagem de leitura, que produz um novo texto político. Fica nítida a colagem textual e, também, uma colagem na imagem produzida a partir deste movimento da atriz, sem o uso de cortes de edição.

Em *British Sounds*, Godard já fizera o uso da montagem de palavras a partir das canções dos Beatles. Assim, o cineasta retoma a intenção da ‘releitura’ a partir de um mesmo plano, no qual a personagem deixa cada material textual num determinado ponto, para que ela possa mudar a leitura constantemente. Esta ação gera um efeito estético: a personagem parece não encontrar em um único texto o conteúdo desejado e procura a continuidade numa revista que está no chão, ou num outro jornal que aparece em seu colo.

Durante este plano surge, na tela, uma interrupção a partir de certa cartela inteiramente vermelha, que remete à busca do ‘vermelho’ presente no filme *Pravda*. Outro elemento, constantemente colocado no filme, é a imagem da atriz vista por trás, num forte contra luz, delineando-se apenas o contorno de sua silhueta.

Inicialmente, revela-se o interesse de valorizar mais o som que a imagem, mostrando ao público planos minimalistas em paralelo com uma grande quantidade de textos falados e discussões promovidas pela voz da atriz e de um narrador. Em *Un film comme les autres* os enquadramentos mais escondiam do que expunham, conferindo maior evidência ao texto. No caso de *Lotte in Italia*, observa-se maior ousadia, porém, através de simples ações e com o emprego de praticamente uma única locação, o apartamento de Jean-Luc Godard.

No período da *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard utilizara colagens para chegar ao efeito do plano da ‘leitura do jornal’, resultando numa montagem mais fragmentada. Porém, no grupo Dziga Vertov surge o experimentalismo que se traduz no uso da colagem a partir de um único plano, o que exige melhor composição para o enquadramento e a encenação.

Mais um exemplo disto refere-se ao plano em que a atriz anda de um lado para o outro, próxima à uma parede, através de um ponto de vista fixo. Aqui, a ação é muito simples. Primeiro, a personagem anda da esquerda para a direita, declamando um

texto político; esta imagem ganha nova camada quando uma voz externa surge e pede os seus documentos, fazendo com que a atriz tire-os da bolsa e os entregue a alguém que está fora do quadro.

Cada camada envolve uma sobreposição de sentido, como nas figuras da página seguinte, que mostram a atriz em diferentes momentos, quando o jornal a cobre e quando está descoberta. O enquadramento é o mesmo, mas o sentido é modificado, desvendando novas imagens.

Em outro momento a personagem está supostamente numa loja de roupas e experimenta diferentes blusas. A semelhança com os planos anteriores é o enquadramento e a ação. A câmera está fixa e apenas enquadra o tronco da atriz que repete a ação de vestir blusas de diferentes cores. Muitas dessas ações encontram correspondência na videoarte, cujo objetivo é registrar movimentos do dia a dia, mas sob um olhar desconstrutivista.





Lotte in Itália (1970)

2.7 *Vladimir et Rosa*: o humor no grupo Dziga Vertov



Vladimir et Rosa (1971)

Este é o filme menos pretensioso do grupo Dziga Vertov, confessa o companheiro de Godard, Jean-Pierre Gorin, em 2005. O filme é em 16 mm, como a maioria dos filmes do grupo. A filmagem ocorreu em Paris, no ano de 1970, a finalização se deu em 1971.

A parceira de produção foi a emissora alemã *Tele-Pool*, que contratara Jean-Luc Godard para a realização de vários filmes, mas apenas este foi terminado. Jean-Pierre Gorin também relata que este filme foi realizado somente com a intenção de financiar um projeto maior: o filme *Jusqu'à la victoire* (que, posteriormente, foi finalizado por Jean-luc Godard e Anne-Marie Miéville, chamando-se *Ici et Ailleurs*).

Já no início o narrador informa, em voz *over*, que o filme foi realizado por um mero motivo econômico: o de financiar um filme na palestina (*Jusqu'à la victoire*). Com isso, conduz-se o espectador, de imediato, a julgar que o filme é desnecessário, servindo apenas para justificar uma meta.

Apesar de parecer patente o teor despretensioso do filme, há nele algo que será bastante explorado nas décadas seguintes pelo cineasta Jean-Luc Godard, num período posterior ao grupo: os conhecidos “filmes-ensaio” ou “filmes-roteiro”. Trata-se de uma espécie de rascunho audiovisual referente às pesquisas do cineasta, com o

objetivo de chegar a determinadas conclusões que, por sua vez, integrarão o filme principal (o rascunho passado a limpo). Tal fórmula foi empregada na realização dos filmes *Passion*, *Je vous salue Marie* e *Sauve qui peut (la vie)*, por exemplo). Convém ressaltar que o motivo alegado para realizar este filme, e os demais que seguem a mesma metodologia, não desabona a existência desses trabalhos, pois eles acabam sendo uma introdução para os espectadores, revelando o processo criativo do cineasta.

Portanto, para exemplificar um método, segundo o narrador, apresenta-se como tema do filme o julgamento de um grupo de militantes radicais de 1968, conhecido como “Chicago 8”. Na cena seguinte, aparece a encenação de atores no instante em que são apreendidos pela polícia. Os atores são capturados ao ritmo de uma música da época, mas durante a filmagem de um plano detalhe da ação dos policiais com seus cassetes, o som é subtraído, prevalecendo total silêncio.

O contraste sonoro proporciona que a violenta ação dos policiais seja intensificada. O silêncio é interrompido quando a cena revela o detalhe da vítima que, mesmo sendo agredida, prefere não revidar a violência. Os gestos da vítima são lembrados pela atuação de Ane Wiazemsky em *Vent d’est*. Os seus gestos repetidos proporcionam o mesmo tipo de distanciamento do filme anterior.

No decorrer do filme, o espectador é submetido à narração sonora de Jean-Pierre Gorin e Jean-Luc Godard, que, além de narrarem em voz *over*, também interpretam dois personagens: Rosa Luxemburgo e Vladimir Lenin, respectivamente. A interpretação de ambos tem nuances satíricas e nada convencionais. A impressão construída diante das performances de Gorin e Godard é que, acima de qualquer temática, eles estão se divertindo.

A primeira aparição da dupla neste filme revela um Godard com uma fantasia de policial, tirando um bastão de dentro de sua própria calça e forçando uma pronúncia exagerada em suas falas. Destaca-se que, no futuro, também serão constantes as

performances de Godard em seus próprios filmes, como em *King Lear*, *Soigne ta droite* e *Histoire(s) Du Cinéma*.

Outra encenação da dupla ocorre numa sequência que mostra as atividades de uma empresa televisiva. De repente, a dupla Godard/Gorin aparece, toma as câmeras dos funcionários e começa a gravar à sua própria maneira. Além desta, ocorrem outras interrupções da dupla, por exemplo, numa cena de tribunal. No final do julgamento, o filme relata a sentença para o grupo “Chicago 8”, cujos intérpretes são os membros do Dziga Vertov. Cada personagem é mostrado em duas telas televisivas e, posteriormente, observa-se um gravador sonoro que informa sobre a pena a ser cumprida.

2.8 *Ici et Ailleurs*: a evolução da montagem de Godard



Ici et Ailleurs (1976)

O filme, em 16 mm, realiza-se em 1969 e 1970. Tem com locação a Palestina e, também, a cidade de Paris. As filmagens integram o projeto de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin intitulado *Jusqu'à la victoire* ou *Méthode de pensée et travail de La*

revolution palestienne. Contudo, não foram concluídas devido às viagens constantes de Godard e Gorin e pela falta de recursos financeiros.

O material captado foi aproveitado por Anne-Marie Miéville e Jean-Luc Godard, transformando-se num filme intitulado *Ici et Ailleurs*, de 1976. Trata-se de obra muito destacada no universo godardiano, pois mostra o início das experiências em vídeo por Godard. Traz exercícios audiovisuais que, posteriormente, se tornaram frequentes em filmes como *Numéro deux* e *Histoire(s) du cinéma*.

No início do filme já se revela o jogo de letreiro que Godard utilizara anteriormente em *Le Mépris* e *Une femme est une femme*. Agora, busca enfatizar a expressão SON IMAGE (na tela há as expressões MON, TON e SON IMAGE), que propõe uma leitura de duplo sentido: “sua imagem” e “som e imagem”. Som e Imagem, aliás, também é o nome-fantasia da empresa criada por Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, após o encerramento das atividades do grupo Dziga Vertov.

O filme revela algumas imagens do treinamento militar dos revolucionários palestinos, de seus discursos, e a imagem de uma família assistindo à televisão. A partir destas ilustrações, os realizadores enfatizam a distância entre as imagens: a diferença entre aqui (*ici*) e acolá (*ailleurs*). A diferença entre o discurso palestino e a família que assiste o discurso.

Depois de exibir as imagens de treinamento, o filme revela a primeira sequência de uma experiência videográfica. Godard utiliza uma imagem, mas sobrepondo-a a partir de outras imagens que aparecem, dividindo a tela, construindo um embate entre símbolos intensamente contrastantes. Godard insiste na exibição das imagens captadas na Palestina, intercala-as com imagens de uma família na França. Volta a utilizar letreiros produzidos pela técnica do vídeo e, entre estes, lê-se a mensagem: “Os atores deste filme estão mortos” e “Eles foram filmados em situação de perigo de morte”.

Jean-Pierre Gorin, em 2005, comentara a dificuldade de prosseguir com o projeto da Palestina devido às dificuldades financeiras. Mas, além destas, havia a dificuldade de reencontrar os entrevistados, assassinados durante as ofensivas do grupo revolucionário. O próprio Godard, nas narrações em voz *over* deste filme, assume a dificuldade de encontrar uma relação óbvia com o material fílmico.

Em busca dessa relação, surge a sequência interessante na qual Godard mostra uma calculadora eletrônica e, a partir dela, começa a somar e subtrair os anos que são relevantes para a História da Palestina e para a data de produção do específico filme. Ainda, a necessidade de encontrar uma relação instiga a descobrir uma possível ligação cinematográfica entre a revolução francesa de 1968, a revolução russa e a revolução palestina. Tal objetivo é alcançado com a cena da calculadora e, também, na ênfase dada pela imagem do “e”, mostrando sempre a França “e” a Palestina.

Na continuidade desta sequência de comparações surge outra montagem videográfica de Jean-Luc Godard, que desvela a semelhança de imagens distantes (a foto de Hitler, a de Lênin e a de um presidente) a partir de um gesto partilhado: o aceno com a mão estendida. A montagem de sobreposição de imagens, graças ao vídeo, proporciona a Godard a primeira forma de explorar um provável diálogo entre imagens aparentemente contrastantes. A partir dessas experiências, pode-se entender com maior clareza o aprimoramento da montagem e a decupagem empregada nos filmes de Godard com vistas a alcançar uma fórmula para ligar imagens cada vez mais distantes.

Neste filme, Godard experimenta outras formas de criar uma diferente ligação entre imagens. Uma delas está presente na cena em que atores franceses, que portam cada qual uma imagem diferente, começam a passar em frente de uma câmera, como uma montagem que ordena a sucessão de imagens. Outro exemplo refere-se à cena do projetor de slides, que mostra, ao mesmo tempo, três imagens, uma do lado da outra e, súbito, um ator começa a alterá-las, produzindo diferentes sequências de três imagens com diferentes percepções.

De repente, Godard se questiona acerca da voz over do filme, uma maneira de construir uma imagem que possui, em si própria, outras imagens e camadas. Assim, começa a exemplificar, revelando imagens de origem histórica e publicitária. Elas trazem figuras contrastantes, como um jovem em conflito com um policial e o encontro entre dois políticos. Outra imagem interessante exhibe o ponteiro de um gravador de som, mostrando a diferença de seus movimentos a partir de diferentes tipos de som, como diferentes discursos políticos.



Ici et Ailleurs (1976)

2.9 *Tout va bien*: tentativa de inserir o grupo no mercado



Tout Va Bien (1972)



Data de 1972, esse que é o único filme do grupo realizado em 35 mm. Conta com a participação de atores célebres: Jane Fonda e Yves Montand, que formam a

dupla amorosa do roteiro. As filmagens ocorreram dentro de um estúdio durante quase todo mês de fevereiro daquele ano, com poucas tomadas nas redondezas da cidade de Paris. Esta obra marca a presença de Anne-Marie Miéville nos filmes do grupo, rendendo uma parceria com Jean-Luc Godard que dura até os dias de hoje.

É fácil notar que este filme é o mais convencional e conhecido (além de ser a produção mais cara) do grupo Dziga Vertov. Conta com a elaboração de um complexo cenário de fábrica¹³, lembrando uma casa de bonecas. Podem ser observados os diferentes cômodos da fábrica, bem como a ação de cada personagem em determinados momentos.

Os discursos do filme foram retirados dos seguintes textos: “Viva a sociedade de consumo”, de Jean Saint-Goeurs; “A vida trabalhadora”, publicado na revista *CGT* e “A causa do povo”, publicado na revista *Maoist*.

No início, aparece o escrito: “Maio 1968 – Maio 1972” e, depois, o título do filme: *Tout va bien*¹⁴. A primeira sequência de imagens captadas mostra um talão de cheques, com muitas folhas preenchidas e assinadas, cujo objetivo é o custeio da produção de um filme e a contratação de um casal de atores ‘famosos’.

A narração em voz *over* indaga sobre o que faltaria para a realização de um filme. A resposta é que há a necessidade de uma história e, assim, outra voz responde que uma história de amor seria o mais convencional. Então, surge como resposta um plano em que Yves Montand anda solitário e, logo atrás dele, aparece Jane Fonda, que corre para alcançá-lo. Os dois se abraçam e caminham de mãos dadas.

Depois de poucas sequências, o filme toma outra direção. Primeiro, apresenta as personagens de Yves Montand (um cineasta fracassado, que optou em dirigir

¹³ Sobre o cenário, Jean-Luc Godard comenta em seu livro “Introdução a uma verdadeira História de Cinema” que a ideia surgiu a partir de um filme de Jerry Lewis.

¹⁴ Jean Pierre Gorin comentara, em 2005, que neste filme gostariam de falar das consequências de maio de 68, a partir de um viés de 1972.

comerciais televisivos) e de Jane Fonda (uma repórter). Então, delineia-se o enredo: a repórter e o diretor de comerciais são enviados para cobrir uma greve numa fábrica de embutidos, na qual os funcionários mantêm sob custódia o chefe.

O casal também é sequestrado pelo grupo de funcionários da fábrica. A partir desta ação, o filme se mantém apenas dentro da fábrica. Lá, os funcionários começam a tratar o patrão da mesma forma rígida como eram tratados. Em alguns momentos, a personagem de Jane Fonda conversa com as funcionárias, tentando entender as reais pretensões daquele grupo.

Um dos momentos mais interessantes do filme é a cena do supermercado, composta por apenas um plano sequência em movimento lateral de *travelling* (a câmera movimentando-se sobre trilhos). O plano é longo e revela a ação das pessoas no caixa do supermercado. Ao fundo, vê-se o movimento das pessoas nos corredores. Num determinado momento do plano, aparece um senhor que discursa diante uma prateleira cheia de livros vermelhos. Ele segura um deles e começa a falar para os clientes, que se posicionam ao redor dele. Enquanto isso, a personagem de Jane Fonda também observa o discurso dele.

De repente, os jovens à sua volta começam a questionar a relevância daqueles livros. O homem tenta contornar as questões, mas é pressionado. Logo, estes mesmos jovens começam a dissuadir os fregueses de pagar pelas mercadorias no supermercado. A partir daí, várias pessoas começam a pegar mais produtos e tentam sair do estabelecimento sem passar pelos caixas. Em seguida, surgem policiais e agridem a todos.

Assim, neste filme mais convencional, o grupo Dziga Vertov questiona a lembrança de 68 em 72, utilizando recursos de produção como cenário, maquinaria de câmera e o contrato de estrelas para a composição de seus enquadramentos, os quais são parecidos com aqueles dos filmes que Godard realizara antes de criar o grupo

Dziga Vertov. No que concerne à vertente da imagem, poucas novidades e experiências¹⁵ foram colocadas.



Tout Va Bien (1972)

¹⁵ O próprio Jean Pierre Gorin confessara que a realização deste filme resultara de sua forte insistência junto a Godard, que, na época, já não se interessava em retornar aos modelos clássicos de sua carreira cinematográfica.

2.10 *Letter to Jane (An investigation about a still)*: a crítica cinematográfica



Letter to Jane (1972)

Este último filme do grupo¹⁶ propõe uma análise sobre uma específica imagem de Jane Fonda, após a gravação de *Tout va Bien*, no momento em que visitava o Vietnã do Norte. É uma fotografia que apareceu na revista *L'Express*, em agosto de 1972, com a autoria do fotógrafo John Kraft.

Ao longo dos 52 minutos, o filme usa quase que exclusivamente a fotografia de Jane Fonda, fazendo poucas interrupções com algumas imagens dos bastidores das gravações de *Tout va Bien*. O viés mais importante do filme está na banda sonora, que traz a declamação de um texto por Jean-Pierre Gorin e Jean-Luc Godard, como se fosse uma carta destinada à atriz. Inicia-se como uma carta convencional: “Querida Jane, no caderno publicitário em que acompanha o filme *Tout Va Bien* nos festivais de Veneza, Carthage, Nova Iorque e São Francisco, preferimos colocar uma foto sua no Vietnã do que as fotos do filme. Pensamos que ela irá nos permitir a falar mais concretamente sobre os problemas colocados por *Tout Va Bien*...”

¹⁶ Sem contar *Ici et Ailleurs*, que foi produzido antes, mas a sua edição ocorreu posteriormente à ruptura do grupo

Continuando a 'leitura', Jean-Pierre Gorin e Jean-Luc Godard justificam a razão da escolha desta imagem: ela responde a mesma questão que é colocada no filme, sobre o papel que os intelectuais deveriam assumir diante da revolução. Eles afirmam que a imagem ilustra bem esta questão, pois mostra a forma como ela própria agira diante de uma revolução. O filme *Tout va Bien* também responde à situação do Vietnã, à sua maneira, mas a de Jane Fonda parece ser mais interessante. Na fotografia, os vietnamitas também oferecem, com a ajuda de Jane Fonda, suas respostas particulares à questão imposta pelo Grupo Dziga Vertov: Como o cinema contribuirá com a revolução?

Para começar, a dupla analisa a legenda imposta pelo *L'Express*, visível abaixo da fotografia: "Jane Fonda interroga vietnamitas". Mas, na verdade, a foto nos apresenta uma Jane Fonda calada, expressiva, mas apenas como uma ouvinte. Portanto, a legenda poderia ser: "Jane Fonda ouve os vietnamitas". De qualquer forma, poderíamos supor que a fotografia foi tirada no instante em que Jane Fonda propusera uma questão e, portanto, estaria apenas ouvindo uma resposta. Mesmo assim, ao longo de todo texto do *L'Express*, não aparece a descrição de perguntas ou mesmo de respostas vindas dos vietnamitas.

Outra análise evidente sobre a imagem diz respeito ao seu enquadramento, que se assemelha ao conhecido contraplano do cinema clássico (em que se mostra a atriz reagindo a algo, mostrando uma referência do ombro de uma personagem que estaria diante à atriz, falando com ela, porém esta personagem está de costas para a câmera). Além disto, o fotógrafo em questão não privilegia as personagens da guerra, os vietnamitas (deixa-os sem foco e em plano de fundo), mas privilegia o rosto de Jane Fonda (ressalta sua expressividade diante do vietnamita).

A análise de Gorin e Godard se aprofunda, trazendo referências da História do Cinema para discutir a maneira clássica e retrógrada de registrar um acontecimento que acarretaria a mudança, a revolução. Mesmo com os personagens vietnamitas

desfocados, são estes os elementos mais nítidos de um engajamento político, e não a imagem de Jane Fonda, focada e silenciosamente expressiva.

A ‘atuação’ de Jane Fonda nesta foto também é criticada e, sobre isso, a dupla de realizadores comenta: “No tempo do cinema mudo o ator dizia: ‘Eu sou (filmado) logo eu penso (eu penso, ao menos, que estou sendo filmado)’. Já no tempo do cinema falado há a influência do *New Deal* americano entre o filmado (o ator) e o pensamento. Assim, o ator diz: Eu penso (que eu sou um ator) logo eu sou (filmado).”

3 ALÉM DO GRUPO DZIGA VERTOV

3.1 A imagem que questiona

No grupo Dziga Vertov, Godard estava à procura de uma inovação na forma de fazer seus filmes. A sua entrega para o método de produção coletiva teve consequências em sua produção seguinte, trazendo novos elementos que relêem a estrutura de um cinema moderno. Nasce novas formas e figuras em seus filmes. Anteriormente, as questões se concentravam nas *performances* dos atores, agora, estão na relação das histórias, que podem ser imaginadas, documentadas, particulares ou públicas, mas todas elas acabam se encontrando nessas novas formas e figuras.

A procura e redescoberta do mistério das coisas a partir do cinema: “O que seria uma questão dentro do cinema?”. Após o grupo, Godard mergulha, junto com Anne-Marie Mièville, nas pesquisas para descobrir novas formas de ligar as imagens. Uma delas é o uso do “*slowmotion*” (técnica de transformar em velocidade lenta uma imagem filmada). Com esta técnica, Godard desconstrói as imagens do cotidiano. Isto se observa, por exemplo, ao assistir *France/tour/détour/deux/enfants* (1979), que mostra as formas criadas pelas crianças em atividades diárias: estudos, ida à escola, retorno para casa, etc. Também aparecem figuras que são criadas a partir do momento que Godard as interroga com questões complexas sobre a existência do ser humano.

O desconforto dessas questões faz com que essas figuras sejam redescobertas. Em outras palavras, elas são ‘iluminadas’, já não se ocultam na escuridão. Godard defende esse jogo de luz para mostrar e ocultar informações, como pode ser visto em sua palestra dentro do filme *Notre Musique* (2004). A redescoberta das coisas ocorre a partir de frases e falas de efeito, que transformam a banalidade em um grande estudo de História.

Perguntar à criança sobre sua imagem, dizendo-lhe “quantas de você existem?”, a criança pensa “uma”. Mas logo nota-se a existência de várias, pois uma

pode ser vista no reflexo de um espelho, outra existe dentro da mente de sua mãe, pois esta, mesmo não vendo a filha consegue imaginá-la, trata-se de uma figura guardada, que, na verdade é uma figura diferente para cada pessoa. Ou seja, acaba sendo incontável. Ao se colocar nessa posição de entrevistador, Godard também aceita certa improvisação de cena. Assumindo o inusitado, este exercício auxilia na direção de Godard, fazendo com que atinja um grau mais profundo do controle da *mise-en-scène* em seu período pós-grupo.



France/tour/détour/deux/enfants (1979)

A sua genialidade se apresenta praticamente em cada plano, e levanta grandiosas e complexas ligações. Não se trata mais de uma sequência de ações, como numa “montagem horizontal” em que *performances* são colocadas lado a lado. Neste momento, Godard utiliza uma “montagem vertical”, as imagens se ligam através de camadas num único plano, figuras são apresentadas e redescobertas, criando-se

formas geniais, ainda não imaginadas. O clássico é revisto ao mesmo tempo em que o novo é reconhecido, como se existisse uma espécie de reciclagem.

Godard mantém o interesse crítico e engajado, ao mesmo tempo em que tem a abertura experimental para conhecer, conversar e redescobrir as coisas. Em seus filmes anteriores, Godard já utilizara a interrogação em cena, como em *Pierrot Le fou*, em que Jean-Paul Belmondo examina Samuel Fuller ou em *Vivre sa vie*, quando Anna Karina interroga Brice Parain, ou mesmo Anne Wiazemsky questionando Francis Jeanson, em *La chinoise*.

Suas personagens parecem, sempre, interessadas e curiosas com os mistérios da vida, entrando, muitas vezes, em discussões filosóficas. Além disto, há sequências em que as personagens de Godard são submetidas a lições. Descobertas acontecem não a partir de conversas, mas sob o discurso de um professor, como em *La Chinoise*, *Je vous salue Marie* e *Notre Musique*, onde o próprio Godard faz uma palestra a partir de fotografias.

Outro aspecto comum nos filmes de Godard à respeito da procura de redescobertas é a frequente presença de personagens como detetives e jornalistas. Eles estão sempre visitando e revisitando lugares e monumentos, para se aprofundar num determinado tema. Por exemplo, em *Alemagne anée 90 neuf zero* a personagem visita vários lugares na Alemanha, refletindo sobre o que mudou depois da queda do muro de Berlim. Neste caso, a personagem investigativa mergulha de tal maneira na temática que acaba se tornando o próprio enigma do filme, ainda não reconhecendo aonde ele quer chegar e o que espera encontrar.

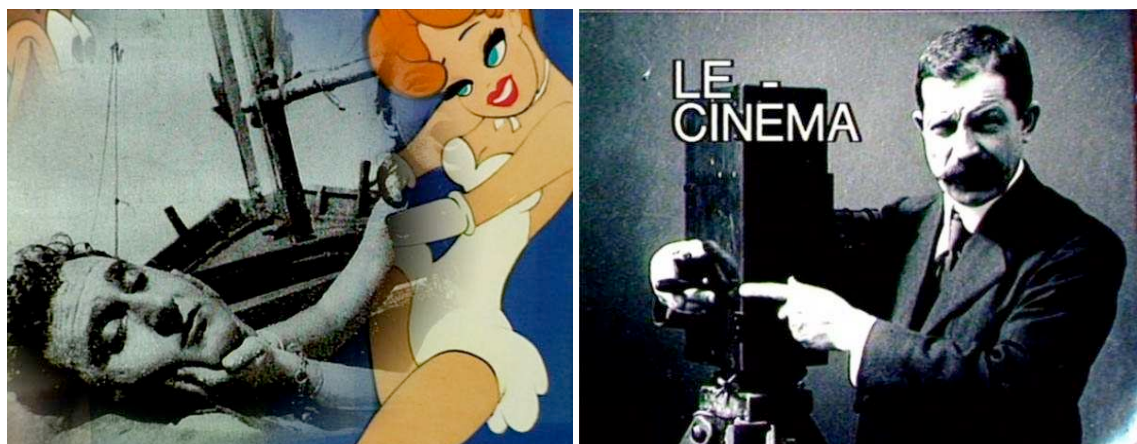


Allemagne année 90 neuf zero (1991)

De qualquer forma, os diálogos são, invariavelmente, a grande fonte de reflexão temática nos filmes de Godard. Às vezes, interferem na interpretação das imagens, mas com frequência vão além, na tentativa de revelar algo ainda não visível. Os diálogos possuem uma grande inspiração nos documentários do cinema- verdade francês.

São comuns, nos filmes de Godard, conversas como a de Jean Rouch e Edgar Morin (*Chronique d'un été*). Outro exemplo é o documentário realizado a partir do encontro de Jean-Luc Godard e Woody Allen em *Metting WA*. O estilo cinema-verdade guarda semelhanças com os filmes *Un film comme les autres*, *Pravda*, *France/tour/détour/deux/enfants*, *Autoportrait by JLG* e *Hard and Soft*.

A imagem de Godard surge inicialmente como uma grande questão e, gradativamente, vai se configurando numa espécie de crítica com relação àquela temática. Primeiro, a sua imagem constata algo corriqueiro como se apenas indicasse qualquer coisa sem tanta importância ao espectador. Depois, ela se mostra como uma passagem à outra imagem, que, provavelmente estaria distante para o espectador, mas a montagem vertical de Godard a torna muito próxima e íntima. A ligação entre as imagens não está numa narrativa clássica, aqui denominada “montagem horizontal”, cujas imagens são ordenadas a partir das ações de personagens e de uma continuação temática. O que acontece em seus filmes pós-grupo *Dziga Vertov* é que as ligações se dão entre traços sutis, que são ressaltados pelo som, formas e memória.



Histoire(s) du Cinéma (1998)

Um bom exemplo para essa nova montagem está no filme *Old Place*. Godard primeiro nos mostra um desenho da época dos homens das cavernas, e faz uma fusão para um desenho bastante parecido, mas que pertence ao consagrado pintor Paul Klee. O encontro de diferentes momentos, culturas e costumes são mantidos nas imagens. Godard consegue, pelo cinema, tornar presente a memória de uma civilização. Esse é apenas um de muitos possíveis exemplos na obra contemporânea do cineasta, que é rica em encontros inimagináveis, assim como no recente filme *Socialisme*, cujo *trailer* é analisado neste capítulo. Isto acaba nos levando à reflexão de que mesmo com toda

história da evolução humana, foram preservados traços comuns, que conectam as várias civilizações.



The old place (1998)

Esta forma de redescobrir e questionar as imagens também é analisada no capítulo “The forms of the question”, do livro *For ever Godard* (2004), cujo autor, Raymonde Carasco assume que a “imagem questão” está presente em quase toda a filmografia do cineasta.

O cinema de Godard acaba se aproximando da definição de filosofia para Merleau-Ponty: “O interesse de realizar através da destruição, o trágico, mas não sério” (CARASCO, 2004, p. 177). Ele também identifica uma mudança visível na “imagem questão” de Godard, pois antes era uma imagem de hipóteses (em que se arriscava determinar os mistérios através de explorações não conclusivas).

Num segundo momento, a sua “imagem questão” traz uma “realidade que talvez não possa emergir para nenhum olhar” (diálogo de Kirilov no filme *La Chinoise*), ou seja, trazendo respostas equivocadas e radicais, na forma estética e política (caso do grupo Dziga Vertov), com as quais poucos se identificariam (nenhum olhar).

Finalmente, a sua “imagem questão” se traduz numa síntese da cultura contemporânea, como na cena de *Notre Musique* em que Godard é provocado com a

seguinte questão: “As pequenas câmeras digitais salvarão o cinema?”. A resposta de Godard é o silêncio.

3.2 O défilé na *Mise-en-scène* de Jean-Luc Godard



For ever Mozart (1996)



Sauve qui peut (la vie) (1980)

O uso do *défilé* já existe desde o início da história do cinema, em que havia uma série de “desfiles” de pessoas que passavam em frente às antigas câmeras cinematográficas (como na chegada do trem dos irmãos *Lumière*, ou a saída dos operários da fábrica). A imagem cinematográfica também se apresenta como uma forma de desfile, em que séries de imagens são projetadas em sequência, assim como a passagem das figuras humanas é realizada como projeções.

O cinema de Godard, que volta às origens, relê e recicla as primeiras formas de registro de imagens cinematográficas. Lembramos, por exemplo, de Abbas Kiarostami e Manoel de Oliveira, que também fazem um trabalho bastante semelhante de releitura sobre um cinema de origem. Isto é notado na forma de compor a *mise-en-scène* de seus filmes, onde cada plano representa uma síntese de reflexões. Não há exageros, apenas o uso máximo dos elementos dentro de cada plano.

No caso de Kiarostami, cita-se o filme “Dez”, constituído por longos planos sequências (planos sem cortes), em que a câmera fica apenas dentro de um carro, ora

filmando a motorista e ora o passageiro. Este uso, inicialmente ingênuo, nos remete à origem do cinema com o estilo “cinema de atrações”, em que a câmera se posicionava num ponto fixo, enquadramento aberto, como se fosse apenas a quarta parede de um espetáculo teatral. Naquele momento, a única coisa que importava era a ‘atração’ frente às câmeras, e não o modo de manipular o equipamento cinematográfico.



Thomas Edison, Anabelle Dance



Georges Méliés, Viagem a Lua

É interessante notar que o uso de ‘atrações’ frente à câmera se tornou uma especialidade de Godard, principalmente se pensarmos no termo “*défile*”. Isso porque os seus filmes expõem um desfile de personagens e elementos frente à câmera, assim como no início da história do cinema.

Porém, mesmo havendo essa semelhança, há uma grande diferença no contexto do uso desses elementos. Pois, no início do cinema, a ênfase estava no movimento das coisas, a importância recaía sobre uma ação. Criava-se um espetáculo de acontecimentos. Mas a evolução do cinema permite o desenvolvimento de outro propósito da posição e da movimentação dos elementos frente à câmera. No caso de Godard, estes elementos são colocados em posições e ações que propiciam ao espectador um significado maior que a própria ação em si.

Godard chegou a fazer alguns trabalhos que, de certa forma, são análises sobre o “*défile*” no cinema. Por exemplo, *France/Tour/Détour/Deux/Enfants*, *Ici et Ailleurs*, *Slow Motion*, *Tout va bien* e “*Grandeur et décadence d’un petit commerce de cinema*”. Um dos métodos usados por Godard, para analisar o movimento frente à câmera, consiste em ‘jogar’ com a velocidade de projeção das imagens em seus filmes: acelerar, diminuir, destacar fotogramas.

Uma das estratégias de Godard, ‘pausar’ momentos variados de uma imagem em “*défile*”, é nitidamente observável no filme “*Grandeza e decadência*”, na cena que mostra uma fila de pretendentes a atores, que devem se apresentar individualmente em frente à câmera (algo muito parecido com a sequência de *Ici et Ailleurs*). Nesse filme, Godard enfatiza determinados *frames* da sequência, levantando impressões estranhas sobre aquelas ações.

Cabe, aqui, uma comparação com o filme “O homem com a câmera”, de Dziga Vertov, no qual uma carroça em movimento é interrompida pela estratégia de “pausar”. Vertov, naquele momento, intencionara distanciar o espectador da ilusão do movimento e da própria existência daquela imagem, objetivando cativar a atenção para o dispositivo cinematográfico em si.

No caso de Godard, este atributo não se relaciona apenas com o desejo de destacar a ferramenta cinematográfica, mas também com a proposta de distanciar o

espectador de certa “normalidade” das imagens. Essa possibilidade se concretiza quando o procedimento de “pausar” revela aspectos novos, não tão naturais como pareciam à primeira mirada. Tal técnica é mais uma forma que Godard utiliza para redescobrir a realidade e lê-la de maneira inovadora.

Um processo bastante interessante de “*slow motion*” se nota em outra obra sua: *Sauve qui peut (La vie)*. Aqui, as imagens também são desconstruídas e, assim, abrem-se a olhares transversais. Trata-se de ações simples, como andar de bicicleta, jogar futebol ou mesmo a relação entre um casal.

Quanto às imagens do casal, o emprego do “*slow motion*” faz com que os gestos de ambos, em alguns momentos, sugiram certa violência e até mesmo uma briga e, em outros, sugerem uma relação apaixonada. Palavras de Godard em “*Lettre à Freddy Buache*”: “O que me interessa é encontrar no movimento dessas pessoas um ritmo, ponto inicial para a ficção”.

3.3 Interpretação



À bout de souffle (1959)



Le petit soldat (1960)

Na *Nouvelle Vague*, Godard apresentava suas personagens como tendências da moda. Elas desfilam não com roupas, mas com comportamentos exagerados, à flor da pele. Para a apresentação de comportamentos, os atores e suas *performances* são o foco de atenção do diretor e sua câmera. O que se deve fazer é, apenas, seguir estes atores, que, por sua vez, não precisam priorizar o ponto de vista da câmera. Portanto suas ações, muitas vezes, fogem do espaço planejado pelo enquadramento.

Nos trabalhos do grupo *Dziga Vertov*, os atores apresentavam posicionamentos politizados e críticos, os enquadramentos tinham como foco de interesse a temática política. Godard sempre se interessou pelo uso de colagens de diversas formas, misturando materiais de arquivo e cenários. Os atores se tornaram mais um dos elementos utilizados nesta ‘colagem’ cinematográfica intensamente ligada aos posicionamentos dos elementos de cena. Tal opção proporciona uma espécie de leitura que não se realiza somente pela ordem consequente e temporal, mas também pela justaposição dentro da *mise-en-scène*.

A montagem comum, temporal, também denominada “horizontal” ganha, a partir do grupo, uma forma mais “vertical” com a sobreposição ou ‘colagem’ dos elementos do plano. Sob esse aspecto, podemos ver o parentesco do grupo de Godard com o cinema do cineasta russo Dziga Vertov.

Vertov enfatizava a importância desta montagem “vertical” no cinema, defendendo que o critério de ligação entre imagens ultrapassava o ato de contar histórias, devido ao seu potencial para desvelar ritmos e formas do cotidiano.



Lotte in Itália (1979)



Ici et ailleurs (1976)

3.4 Montagem e mudança do discurso



Notre musique (2004)

No decorrer do período da *Nouvelle Vague*, foram usados textos retirados de obras importantes de literatura. Já na fase do grupo Dziga Vertov as falas foram retiradas de verdadeiros discursos políticos, muitas dessas ações são notadas como autênticos discursos.

O som, nos filmes de Godard, representa outro elemento que também possui sua função no contexto desta “montagem vertical”. O som distancia o espectador do pensamento simples relativo àquela situação apresentada. Traz elementos históricos que despertam sentimentos mais coletivos e universais. No filme-roteiro *Passion* Godard confessa que o som é o elemento condutor do espectador, pois revela o que deve ser olhado e, mais que isso, o modo de olhar uma imagem.

É muito comum encontrar nos enquadramentos de Godard imagens que não são diretamente correspondentes ao som audível. Isto acaba se afirmando como uma estratégia. Atualmente, Godard apresenta personagens contemporâneas e comuns, mas os discursos, falas e trilhas sonoras induzem impressões de conflitos épicos. Vale notar esta característica no filme *King Lear*.



King Lear (1987)

Após o grupo, Godard deixou de lado os interesses políticos e voltou-se para o estudo cinematográfico e histórico, com novidades técnicas na montagem do vídeo.

Godard se aprofunda no “*slow motion*” e nas possibilidades de incrustações dentro de um mesmo plano. Um filme inteiro foi dedicado ao “*slow motion*”: *Sauve qui peut (La vie)*. Nele, fatos corriqueiros como a caminhada de uma pessoa ou uma criança jogando futebol podem ser notados de formas alternadas a partir da ênfase em momentos específicos.

Outro fator que salienta o objetivo épico da contextualização das imagens de Godard, a partir da montagem “vertical”, refere-se ao uso de materiais de arquivo. O emprego desses materiais permite criar encontros entre elementos distantes espacial e temporalmente. As imagens distanciadas se encontram nas colagens de Jean-Luc Godard, e provocam novas interpretações sobre uma história conhecida. O peso factual das imagens em arquivo, encontradas por Godard, mescla-se às imagens de seus filmes, trazendo um peso maior, assim como a responsabilidade do discurso exibido.

Um exemplo deste exercício, relativo à ligação de imagens separadas espacial e temporalmente, está no filme *Ici et Ailleurs*. Nele, imagens do líder nazista aparecem seguidas de imagens de outro líder político. A única semelhança está no modo como as duas figuras acenam para o público. A partir desse gesto que ambos compartilham, Godard relaciona imagens antagônicas, revelando similaridades a partir da análise do mero ato de acenar. O mesmo ocorre na atuação de Jane Fonda em *Letter to Jane*.



Filme-roteiro *Je Vous Salue Marie* (1989)

A relação entre as imagens produzidas por Godard e aquelas de arquivo não radica apenas na temática. Algumas vezes, o que junta essas duas imagens, na verdade, são os traços comuns a elas: gestos, posições e ritmos. Em seu filme-roteiro *Passion*, Godard descreve a analogia entre várias pinturas famosas e alguns planos de seu filme. A semelhança é observável em pequenos detalhes e, por esta razão, o encontro entre eles torna-se mais intenso e profundo.

Segundo Godard, neste filme-roteiro suas imagens apropriam movimentos e formas existentes em pinturas. *Passion* é constituído por releituras de importantes pinturas da história. Neste filme, há um ator que representa um diretor numa rede televisiva, configurando-se como *alter* ego de Jean-Luc Godard. Nos estúdios dessa TV estão sendo recriadas cenas retiradas de famosas pinturas. Esses atores não apenas posam numa posição estática, imitando a pintura, mas se movimentam como se Godard sugerisse aonde e como ocorrem seus movimentos.



Passion (1982)



Passion (1982)

Além dessas interferências provocadas por Godard, também ocorre o encontro entre as pinturas, produzidos a partir das movimentações das personagens que saem das cenas (pinturas) e entram em outras. Desse modo, Godard promove uma grande aproximação entre as próprias pinturas. Essa fase revela um Godard muito mais experiente, capaz de manipular os elementos da *mise-en-scène* com sutileza e profundidade, gerando outros questionamentos estéticos e filosóficos para o cinema.

Os movimentos e diálogos das personagens de seus filmes são muito mais potencializados, observando-se o distanciando cada vez mais enfático do objetivo de contar histórias, simplesmente. É como se considerasse que a ficção e a História já estivessem presentes na imagem, antes mesmo do discurso, dispensando a necessidade de pensar neste objetivo. O principal interesse está na forma de contextualizá-las e ligá-las entre si.

Com esta proposta, Godard percorre todas as novidades e acontecimentos históricos, agregando-os à sua obra. Seus filmes refletem o peso das palavras e das imagens sobre uma sociedade, num dado momento histórico.

Em *Histoire(s) Du Cinéma* a atriz Julie Delpy diz esta frase: “O mundo é muito grande, mas através da memória torna-se pequeno”. Assim, Godard afirma o seu interesse pela presença da memória nas imagens cinematográficas. Principalmente em seus últimos trabalhos, como *Film Socialisme* (2010), ele utiliza a memória para ligar e contextualizar seus planos. Desse modo, o cineasta ‘brinca’ com o conhecimento do espectador (sua memória prévia) e o desafia à releitura de imagens banais, que, agora, podem ser novas imagens.



Film Socialisme (2010)

A análise do *trailer* de seu mais recente filme, *Film Socialisme*, permite observar essa possibilidade. O filme, cujo título traduzido é “Filme Socialismo”, foi produzido a partir de um cruzeiro no qual Godard, junto com o elenco e equipe reduzida, visita vários países do mediterrâneo. O *trailer*, disponível na Internet, exhibe Godard revisitando certos locais. A visita a esses lugares talvez permita uma releitura: é como

se o cineasta trouxesse para junto de si a História e Memória do Cinema e, por que não? Da própria humanidade.

Um destes lugares visitados por Godard é a escadaria de Odessa, na Rússia. Ali, fora realizada a cena inesquecível do filme “Encouraçado Potemkim”, de Sergei Eisenstein. Godard, de forma aparentemente despretensiosa, captura imagens atuais da escadaria. Primeiro, desvela-se a imagem acima: uma estátua próxima à escadaria. A estátua ‘discursa’ sobre o valor clássico do belo, mas o enquadramento não é de conjunto, o que facultaria a contemplação da escultura por inteira, como num catálogo oficial de obras. Ao invés disso, Godard faz um plano próximo, que foca o rosto, ou melhor, o olhar da estátua.

A estátua surge, então, como personagem. Porém, o que mais chama a atenção, é a iluminação dura sobre seu rosto, que divide sua face, realçando um de seus olhos.



Film Socialisme (2010)

A legenda “Odessa” permanece na tela, mas agora aparece outra imagem: um fotograma da cena do “Encouraçado Potemkim”, na mesma escadaria. Ao manter a

legenda, a sequência pede que o espectador ligue tais imagens e encontre laços entre elas.

Uma especificidade desta cena de “Encouraçado Potemkim” está no uso da luz e da sombra, como no momento em que os soldados estão prestes a descer a escadaria, massacrando e passando por cima dos civis. O recurso usado para mostrar a pressão dos militares sobre a população se constitui na enorme sombra de seus corpos, que se expande sobre as pessoas.

Porém, o que Godard almeja é que o espectador se conscientize dos fatos ocorridos naquele lugar. Ele busca expressar a importância histórica e dramática e, justamente essa provocação, favorece que suas imagens supostamente despretensiosas adquiram outro valor.

Aquela mesma estátua fora cúmplice daqueles acontecimentos trágicos, portanto não se trata mais de mera escultura, cuja finalidade é embelezar o espaço público. Ela apela à subjetividade das imagens: uma lembrança de si própria, da escadaria, do cinema, do mundo!

Essa nova construção pode ser denominada “pensamento das imagens”. Ou seja, delineia-se a possibilidade de as imagens se descolarem do sentido objetivo e concreto de suas presenças, gerando percepções escondidas ou ignoradas. Perceber¹⁷ e não apenas ver.

Godard não só contribuiu para o surgimento do cinema moderno com a *Nouvelle Vague*, mas ainda continua, nos dias de hoje, influenciando novas formas de fazer e ver cinema. O cineasta insere no cinema possibilidades de um pensamento nascido das próprias imagens, como se elas pensassem e não apenas servissem, para ilustrar objetivos pré-definidos.

¹⁷ Na acepção original do termo: *percipere*, do latim. Que significa apossar-se de algo, compreender algo por meio dos sentidos, ver mais longe, mais profundamente (DICIONÁRIO DE FILOLOGIA, 1977).

Abaixo, a imagem da escadaria de Odessa na atualidade, segundo o enquadramento de Godard.



Film Socialisme (2010)

O encontro entre presente e passado, a partir da montagem cinematográfica, potencializa o interesse do espectador, no sentido de buscar e relacionar as heranças de uma época ou de um pensamento. O próprio título do filme, “Filme Socialismo”, pode ser mais uma evidência de que Godard procura traços do passado (com intenções ideológicas) no contexto do contemporâneo.

Com essa proposta, Godard se coloca como um artista ainda engajado, e não apenas com o interesse de distrair o público com uma história e personagens inventados. Na verdade, a própria realidade é “ficção”. A realidade e sua História são a matéria prima da emoção passível de ser encontrada no cotidiano.

Nada mais banal do que estar numa escadaria, na Rússia. Mas esse ato é transformado num fato épico, pois se trata da “escadaria de Odessa”, e não de outra qualquer.



Film Socialisme (2010)

A figura acima traz outro momento do *trailer* do filme “Socialismo”. Observa-se que a personagem do fundo, que porta a câmera, se aproxima e se afasta da moça em primeiro plano. Desse modo, ela ora entra no foco da luz, ora fica no escuro. O que remete a outro filme recente de Godard, “*Notre Musique*”, no qual o cineasta discursa que o trabalho cinematográfico consiste em saber o que revelar com a luz e o que esconder no escuro.

Ocorre o mesmo com relação ao jogo de memórias sobre a escadaria de Odessa, pois o cineasta nos apresenta o presente e o passado a partir de seu recorte. Ele escolhe o que mostrar e o que ocultar. Assim, no mesmo *trailer*, Godard também faz uma montagem com o termo “Palestina”, mostrando imagens de diferentes meios e épocas, o que levanta diferentes aspectos sobre a Palestina.

Godard busca imagens reveladoras, imagens que, em si, possuem um conflito épico, mas ao mesmo tempo são imagens simples, compostas por ações banais de

atores, que, ao se encaixarem no espaço do enquadramento, acabam induzindo a um discurso maior.



Film Socialisme (2010)

Ao ver “*Notre Musique*”, o espectador é levado a três momentos, ou divisões, dentro do próprio filme: Inferno, Purgatório e Paraíso. No “inferno”, há mais uma prova do forte interesse relativo à memória das imagens, pois este capítulo do filme é totalmente constituído por cenas de arquivos de filmes e de jornalismo. Godard mostra momentos extremos, com cenas de guerra e de violência.

Nesta sua montagem não conseguimos distinguir, à primeira vista, quais são as imagens de arquivo e quais são as imagens dos filmes. Realidade e ficção se misturam para mostrar um mundo caótico, à beira do abismo. O encontro entre estas imagens é posto de modo natural, de forma que não percebemos suas origens, são imagens de épocas e formatos diferentes, mas que através de uma montagem rítmica se unem para agregar subjetividade.

Ali se concentra o passado de uma história da humanidade, apresentando emoções e percepções, como se Godard conduzisse os espectadores à consciência do

passado. Estas imagens deverão permanecer na mente do espectador ao ver as duas sequências seguintes: o “Purgatório” e o “Paraíso”.

O Purgatório, trata-se do presente em Sarajevo, revelando personagens que discutem a atual situação entre Palestina e Israel, e o passado entre índios e norte-americanos. A protagonista é uma jornalista, Olga, de origem judia, mas que reflete sobre o lado palestino.

No filme, há a presença do embaixador francês e de um poeta palestino, entrevistado e provocado pela atriz que interpreta Olga. Suas provocações trazem uma releitura sobre a imagem da palestina e dos palestinos. Olga articula que estes são apenas lembrados pela derrota para os judeus, e não apenas como quaisquer derrotados. A atenção não está sob eles, os derrotados, mas sob os judeus.

Em outro momento deste filme, numa cena de palestra do próprio Godard, são exibidas duas imagens de enquadramentos parecidos. Uma é a imagem de soldados israelenses, saindo de barcos numa praia (Israel indo em direção à terra prometida). A Segunda, é a imagem de palestinos, partindo em direção ao mar (Palestina em direção ao afogamento). Para Godard, a primeira imagem representa a ficção e a segunda o documentário.

Nesta mesma cena Godard também chama a atenção para a ilustração de um castelo. Afirma que a imagem em si é apenas de um castelo qualquer, mas se for pontuado que é o castelo de Hamlet, por exemplo, a imagem ganha outro significado.

Godard afirma que esta é a magia do cinema: trazer luz sob a escuridão. É um trabalho sobre certezas e incertezas, visão e imaginação. As constatações do próprio Godard conferem visibilidade à presença de uma memória e pensamento vindos da própria imagem. Essa memória traz consigo um passado iluminado pelo cinema e por sua montagem.



Prénon Carmen (1983)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central dessa pesquisa foi retratar o processo de mudança no cinema de Jean-Luc Godard, da *Nouvelle Vague* (1960-1968) para seus filmes do final dos anos 70 até hoje. No primeiro capítulo, analisou-se a introdução a esta mudança, a partir do que seria a montagem no contexto da *Nouvelle Vague*. Esse tema foi bastante estudado, pois está vinculado à fase de grande repercussão do cinema francês, do qual Godard também fez parte e despontou como cineasta. Porém, este não é o principal período cinematográfico analisado neste trabalho.

A mudança pós *Nouvelle Vague* é muito drástica e, paradoxalmente, pouco observada. Neste sentido, para abordar o caminho de transição de Godard, foram analisados no segundo capítulo todos os filmes do grupo Dziga Vertov. Assim, averiguando os elementos de suas composições audiovisuais, descobriu-se uma nova forma de conectar as imagens, criando alternativas para relacioná-las.

Esta alternativa de conexão pertence ao domínio da montagem cinematográfica, que sempre foi destaque na filmografia de Godard, desde a *Nouvelle Vague*. Naquele momento, a montagem já não era clássica (se lembrarmos da montagem paralela clássica instituída por David Griffith, que seguia o instinto da ação-reação). Contudo, a montagem da *Nouvelle Vague* mostrou-se inovadora por questionar a necessidade de o cinema apenas contar uma história e, assim, criar ritmos e sentimentos adversos à história, gerando um distanciamento.

Essa foi a marca registrada da *Nouvelle Vague*, consistindo numa espécie de característica autoral do diretor, que segundo Godard, Truffaut e Cia. é o verdadeiro autor da obra. Ou seja, tornou-se a época da política do autor, que defendia um individualismo estético a partir da montagem e enquadramento.

A pesquisa permitiu observar que, pós maio de 68, ao se juntar aos estudantes maoístas e fundar o grupo Dziga vertov, Godard experimentou novas formas de ligar as imagens, de montá-las. Sob o aspecto específico da experimentação, aponta-se que o principal destaque do período é o filme *Ici e Ailleurs*, exemplo de ruptura com o método da montagem tradicional, pois Godard ousou ligar suas imagens a partir de novos critérios, ultrapassando o viés meramente estético. Sua montagem buscava uma espécie de pensamento vindo das imagens.

Para ilustrar, vale citar a cena de *Notre Musique* (2004), na qual Godard mostra a figura de um castelo, afirmando, num primeiro momento, tratar-se apenas de um castelo qualquer. Mas, se Godard informasse ser aquele o castelo de Hamlet, o espectador transformaria sua interpretação da imagem.

Portanto, esta forma de conectar imagens, no lugar e tempo onde ocorreram as experiências do grupo Dziga vertov, revelam em que o cineasta já não se interessava apenas em entreter seu público com brincadeiras estéticas. Pode-se pontuar que Godard começou a imprimir seriedade ao discurso de suas imagens, ligando-as a grandes questões da humanidade, como a política. Neste trabalho, descreve-se esse tipo de montagem como “montagem vertical”.

No terceiro capítulo, a abordagem principal refere-se, justamente, à “montagem vertical”, que é analisada enquanto novo critério criado por Godard para relacionar suas imagens. Investigou-se a relação de sobreposição dos elementos (por isso, chamada montagem vertical), ao contrário do cinema convencional que os organizava um depois do outro, numa forma horizontal.

Enfatiza-se que, para criar essas sobreposições, Godard estabeleceu a importância da memória, no sentido de que através de imagens que se vinculam a outras imagens a partir de um detalhe inédito revelado, ou através do som usado na

específica imagem. Tais aspectos foram contextualizados ao longo da dissertação e aprofundados no terceiro capítulo.

Finalmente, o estudo proposto por este trabalho permite definir que os filmes de Jean-Luc Godard refletem acerca dos pensamentos próprios vindo de suas imagens, característicos delas. Uma de suas obras que mais se beneficiam desta composição é a *Histoire(s) Du Cinema*, que merece uma investigação mais detalhada e específica.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Jane. De (Org). **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: Witz edições, 2005. 116 p.

AUMONT, J. **O olho interminável (cinema e pintura)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 266 p.

BERGSON, H. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 238 p.

_____. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 323 p.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora brasiliense, 2005. 332 p.

GODARD, JL. **Les années Karina**. Paris: Champs Flammarion, 2007. 186 p.

_____. **Les années Cahiers**. Paris: Champs Flammarion, 2007. 252 p.

_____. **Les années Mao aux années 80**. Paris: Champs Flammarion, 2007. 183 p.

_____. **Histoire(s) du cinéma**. Paris : Gallimard, 2006. 314 p.

MACHADO, A. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2005. 303 p.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 662 p.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166 p.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 271 p.

MORELLET, F. **Jean-Luc Godard Documents**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006. 447 p.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido I Do lado de Swann**. Portugal : Publicações Europa-América, 2004. 357 p.

RICOEUR, P. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Edições Loyola, 2006. 279 p.

VALÉRY, P. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 205 p.

XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003. 483 p.

TEMPLE, M. **For ever Godard**. Londres: Black dog publishing, 2007. 461 p.

Bibliografia Consultada:

BUARQUE DE HOLANDA, A. **Novo Aurélio: século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Cd Rom.

FRANCO, M.L.P.B. Análise de Conteúdo. In: **Coleção Série Pesquisa**. Brasília: Liberlivro, 2005.

SAGGESE, A. J. **Imaginando a mulher: Pin-up, da *chérette* à *playmate***. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2009.

VENTURA, Z. **1968 – o que fizemos de nós**. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2008.