

Uma caligrafia extrema do mundo: outros modos de fazer cinema de Jean-Luc Godard

An extreme calligraphy of the world: other ways of making cinema by Jean-Luc Godard

Carolina Machado de Almeida⁵
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

No livro *Photomaton & Vox*, o poeta português Herberto Helder escreve que Rimbaud, poeta francês, “aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard” (HELDER, 2015, p. 140). Esta passagem se encontra no trecho intitulado “(memória, montagem)”, e é sobretudo através deste segundo movimento – uma técnica do cinema que é lida aqui também como uma técnica de escrita e um modo de operação – que começo a ler o cinema de Jean-Luc Godard, um cinema, também, de poesia. Chamá-lo de autor passa pelo hibridismo de sua produção artística, que abarca todo um trabalho com o texto mas também a referência à política dos autores pensada pelos cineastas da Nouvelle Vague, grupo do qual o cineasta fez parte. Naquele momento, em que os jovens turcos eram críticos da *Cahiers du Cinéma*, Godard considera que já fazia cinema enquanto escrevia sobre cinema. Ele diz que o tempo em que passou lendo, assistindo a filmes e fazendo críticas cinematográficas foram dez anos de cinema que, na verdade, não foram dez anos de cinema, mas já eram dez anos de cinema (GODARD, 1985, p. 25). Em uma conferência ministrada no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em 1978, e publicada em livro sob o título “Introdução a uma verdadeira história do cinema”, o próprio Godard compara o seu modo de trabalho ao de um romancista, “mas um romancista que precisa dispor de uma biblioteca – para saber o que se fez, para acolher outros livros, para ler não apenas seus próprios livros – e, ao mesmo tempo, de uma biblioteca que seja também uma máquina impressora, para poder saber o que é imprimir; e, para mim, um ateliê, um estúdio de cinema é ao mesmo tempo uma biblioteca e uma máquina impressora para um romancista.” (GODARD, 1985, p. 25).

O estilo textual e fílmico de Godard rompe com a narrativa clássica, sempre em conjunto com um exercício de montagem e de pensamento acerca do modo como os

⁵ Mestranda em Memória Social no PPGMS e bacharela em Letras – Língua Portuguesa/Literaturas pela UNIRIO, Rio de Janeiro – RJ. E-mail: carolina.machadoalmeida@gmail.com
Qorpus 30 jul/out 2019 ISSN 2237-0617

espectadores veem o mundo. O filme *Ici et ailleurs*, de 1976, trata, inicialmente, de uma viagem realizada para filmar a resistência palestina, em 1970, mas que, seis anos depois, no reconhecimento do cineasta de sua dificuldade em ouvir – e ler – os palestinos, tornou-se um exercício de montagem, junto a Anne-Marie Méville. Nesse exercício, remontam as imagens da Palestina com imagens de uma família francesa assistindo TV, entre colagens que ironizam a realidade com imagens de Hitler, Robert Nixon e Golda Meir. Assim, Godard desenvolve um pensamento horizontal sobre problemáticas que geralmente são vistas e pensadas como ambivalentes e que, para ele, também em um exercício de montagem, precisam ser pensadas pelo corte. No texto “Aprendizagem do descontínuo”, Ruy Gardnier escreve: “Ensina-se pelo corte. Não A + B, mas a fissura que existe entre A e B e que problematiza, coloca em perspectiva, inscreve a relação entre eles” (GARDNIER, 2015). É no próprio filme, em voz off, que Godard desenvolve esta ideia: “Aqui e lá. Revolução Francesa e Revolução Árabe. Revolução Árabe e Revolução Francesa. Aqui e lá. Vitória e derrota. Estrangeiro e nacional. Depressa e devagar. Em todo lugar e lugar nenhum. Ser e ter. Espaço e tempo. Pergunta e resposta. Entrada e saída. Ordem e desordem. Interior e exterior. Preto e branco. Ainda e já. Sonho e realidade.” (Fragmento do filme *Ici et Ailleurs*: Jean-Luc Godard, 1970).

O pensamento ambivalente de Godard, apesar de *ensinar pelo corte*, apresenta também uma perspectiva horizontal: *ler ao lado de*. Nesse sentido, comunica, e através dessa leitura é preciso ter em vista suas ideias, frequentemente mencionadas e elaboradas nas conferências no Conservatório de Montreal, sobre a expressão e a impressão. Em um primeiro momento, é falando sobre os meios de comunicação e sobre como as pessoas têm deixado de se comunicar que o cineasta, diferenciando expressão e impressão, diz que “o que permite comunicar-se é ‘repor para fora’ algo que está ‘reposto para dentro’” (GODARD, 1985, p. 36), a mostrar que a necessidade das pessoas em se expressar indica, na verdade, uma falta de cuidado com o outro, que muitas vezes não compreende o que é colocado. Isto passa pelo papel da linguagem nas relações sociais e pelas implicações políticas da forma como absorvemos e respondemos ao mundo.

Tendo em vista que tal exercício é pensado por Godard com relação à comunicação entre as pessoas, suas ações e a recepção às ações externas, interessa pensar o papel comunicativo do cinema, nesse sentido, e como a estrutura narrativa do filme abrange essa função.

A questão da montagem aparece também como dispositivo do exercício da comunicação que se dá em tal relação entre interior e exterior, se pensarmos, com Godard,

que a novidade do cinema que propiciou seu sucesso foi a técnica de montagem, por ser “algo que não filmava as coisas, mas que filmava as relações entre as coisas. Ou seja, as pessoas viam relações; viam primeiro uma relação com elas mesmas” (GODARD, 1985, p. 164). O cinema estabelece, assim, uma relação com o espectador que era até então desconhecida, uma vez que o romance e a pintura proporcionavam uma relação única com as pessoas. Porém, Godard se refere à passagem entre cinema mudo e cinema falado, já que dar a ver as relações através da montagem, característica única do cinema, era fazer com que as pessoas vissem de outro modo, pois “a montagem permitia ver as coisas, e não mais dizê-las, essa era a novidade” (GODARD, 1985, p. 165).

Trazer para este trabalho o pensamento sobre a montagem através da passagem do cinema mudo para o cinema falado importa pela mudança realizada no cinema, pois para Jean-Luc Godard é no cinema e através do cinema que uma mudança de mundo pode ser pensada e realizada. “Com efeito, minha opinião é que, se o cinema muda, tudo muda, e é o lugar onde é mais fácil mudar, e por isso é o único que não muda, é o único lugar em que se pode mudar alguma coisa, mas, se se muda ali, tudo se encadeia, porque se muda o nosso modo de ver, e até as crianças, a princípio são mais ensinadas a dizer que a ver.” (GODARD, 1985, p. 165).

Enxergar-se na tela do cinema estabelece outra relação do espectador com si mesmo e com o mundo, em que ver não é mais reconhecer-se, mas refletir no sentido do pensamento, como um exercício. Para Godard, a imagem é uma ferramenta de formação e construção, e é através dela que deveríamos pensar. Ainda que o cineasta proponha outros jogos com as palavras em seus filmes, sua resistência a esse sistema de linguagem é enorme, por ser um sistema autoritário, devido às leis e às imposições que traz. Godard explica, na conferência sobre o filme *La Chinoise* (1967), que seu interesse não é dizer algo, mas fazer com que se pense em algo, e isto se dá através da imagem: não é preciso explicar, com palavras, o que é mostrado. Ele diz preferir “justamente o sistema das imagens, em que há palavras e sons e... que o sistema só de palavras, que impede à língua a mudança das formas” (GODARD, 1985, p. 203).

Acompanhar o percurso de Godard através de sua própria formulação de como se construiu seu pensamento, como é possível através destas conferências em Montreal, torna evidente que sua formação como cineasta se deu através do constante exercício de leitura e escrita. Nesse sentido, é possível aproximar seu pensamento da formulação da também cineasta e escritora Marguerite Duras, que em crônica na *Cahiers du Cinéma* – mesmo caderno onde Godard publicou suas primeiras críticas e onde, segundo ele, começou a

fazer cinema em forma textual – escreve: “Falo da escrita. Falo também da escrita até quando dou a impressão de estar falando de cinema. Não sei falar de outra coisa. Quando faço cinema escrevo, escrevo sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre minhas dúvidas quanto a sua natureza. Escrevo sobre o sentido que a imagem deveria ter. A escolha da imagem, feita em seguida, é uma consequência dessa escrita. A escrita do filme – para mim – é o cinema. Em princípio um roteiro é feito para um ‘depois’. Um texto, não. Aqui, quanto a mim, é o oposto.” (DURAS, 1988, p. 91).

Mesmo reconhecendo que foi a partir e através da escrita que começou a fazer cinema sem fazê-lo, vemos que em momentos seguintes de seus trabalhos Godard vê o texto como nada mais que uma legenda para o fato, que está posto através da imagem. Pensar em outros deslocamentos possíveis para as palavras e através delas é como sugerir se as palavras pudessem fazer cinema. E podem. A aproximação entre essas duas possibilidades de pensamento, expressão e arte aparece em outra crônica de Marguerite Duras, em que ela escreve: “cinema como quem dissesse: música”. Essa expressão aparece também no filme de Godard “Salve-se que puder (a vida)”, de 1979, no qual Marguerite Duras faz uma participação apenas como sua voz em off e representada em uma cena, numa sala de aula, em que o personagem chamado Paul Godard teria um encontro com a diretora de cinema e escritora.

Herberto Helder, poeta mencionado no início deste texto, sugere uma proposição do corpo como última e verdadeira escrita, e a partir daí escreve que “(Os conteúdos de um poema não são ideológicos ou mentais. O poema assenta numa experiência do mundo. A experiência é uma memória em estado de actualidade sensível)” (HELDER, 2015, p. 135). Me parece que, na obra de Jean-Luc Godard, a escrita passa pelo corpo no sentido do corpo diante do mundo, em um enfiamento com o mundo, de forma que o conteúdo do poema – ou seja, do processo de escrita – se dá também por um viés ideológico. “Uma ideia é uma parte do corpo, tão real quanto ele. Quando mexo a mão, quando um operário o faz para apertar um parafuso num Ford, para acariciar o ombro de sua namorada ou para assinar um cheque, tudo isso é movimento. Muitas vezes tento antes pensar em meu corpo como algo exterior a mim; como se meu corpo fosse tudo o que há de exterior e o mundo antes um envoltório. Um envoltório é uma fronteira, e em seu interior o corpo pode estar dentro ou fora, ou ambas as coisas. Ora, puseram em nossa cabeça que o que se chama nosso corpo é o que está dentro, e que o que está fora não faz parte dele. Tanto faz parte, que a gente só se move em relação a tudo o que está fora; e que consideramos nosso interior mais nosso que o exterior, se quiserem. [...] Uma ideia não é algo material, mas um momento do

corpo, como o corpo é um momento de uma ideia. Uma criança, ao nascer, é a expressão de uma ideia que antes só existia como ideia, e não vejo em que é metafísico ter filhos ou não tê-los” (GODARD, 1985, p. 42).

Diante disso, me parece que Godard não dissocia sua forma de pensar da realidade, por exemplo, de um operário da Ford. Em seus textos e seus filmes, é neste *colocar-se no mundo* colocando-se no lugar do outro que o caráter político é traço característico. Essa política atrelada ao corpo é o que indica ou mesmo suscita o movimento, levando ainda à ideia de ver todo o trabalho de Godard como um grande corpo que caberia em seu próprio nome, em seu exercício constante de pensar o lugar do outro e seus lugares no mundo.

Em entrevista a *Cahiers du Cinéma*, intitulada “Três questões sobre ‘Seis vezes dois’ (Godard)”, o filósofo Gilles Deleuze diz que: “[...] ter uma ideia não é ideologia, é a prática. Godard tem uma bela fórmula: não uma imagem justa, justo uma imagem. Os filósofos também deveriam dizê-lo, e conseguir fazer: não ideias justas, justo ideias. Porque ideias justas são sempre ideias conformes a significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas, são sempre ideias que verificam algo, mesmo se esse algo está por vir, mesmo se é o porvir da revolução. Enquanto que ‘justo ideias’ é próprio do devir-presente, é a gagueira nas ideias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas. Ou mostrar algo simples, que quebra todas as demonstrações” (DELEUZE, 1996, p. 53). É também Deleuze quem, na conferência “O ato de criação”, proferida em 1987, discorre sobre a diferença entre ter uma ideia em filosofia e ter uma ideia no cinema, apontando que o cineasta pensa através de blocos de movimento/duração, ao invés de criar conceitos. A diferenciação também aparece diante da ideia em romance que, segundo ele, poderia produzir um eco que despertaria a ideia, na vontade de adaptação do cineasta, promovendo assim *os grandes encontros*. É possível pensar Godard com esta palestra de Deleuze também a respeito da obra de arte como ato de resistência, e apenas dessa forma a obra estaria ligada à comunicação e à informação. É justamente por esse viés que é apresentada aqui a ideia de comunicação que se dá com a mudança do cinema e no cinema, proposta por Godard. Deleuze também aponta que uma ideia cinematográfica é a distinção entre ver e dizer, muito presente nos pensamentos do cineasta francês.

Maurício Salles Vasconcelos, a propósito do filme *JLG/JLG: autorretrato de dezembro* (1994), trabalha o modo como Godard vê a cultura, mostrando como o cineasta consegue “dizer-se e ser mais do que um dito, um eu” e “conceber-se para além de uma imagem de si” (VASCONCELOS, 2015, p. 133). Mesmo neste trabalho, apresentado em

forma de poema e em forma de filme, em que é seu próprio nome que dá título à obra, este se impõe como um apagamento do nome, sobretudo do *nome próprio*.

Se, para Herberto Helder, Godard aparece como discípulo ancestral de Rimbaud, não se pode perder de vista que, também para o cineasta, “Eu é um o outro”, frase do jovem poeta que é frequentemente citada em seus filmes⁶. Esse olhar para o outro evidencia também como a escrita de si se dilui e passa a ser uma escrita do mundo, ou vice-versa. É importante, nesse sentido, o título escolhido para a retrospectiva completa da obra de Jean-Luc Godard realizada nos Centros Culturais do Banco do Brasil, em 2015: *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*, como mais uma forma de enxergar todo o seu *corpo* e seu *corpus* como uma matéria só, instrumento da escrita que, por sua vez, como já pensado aqui, é instrumento de comunicação entre interior e exterior, individual e social etc, ponto em que o pensamento se reaproxima de Herberto Helder e sua ideia de que o corpo é sempre a última e verdadeira escrita.

A relação do corpo com o mundo já está presente no poeta português também no primeiro texto de *Photomaton & Vox*, intitulado “(photomaton)”, em que ele pensa “a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal” (HELDER, 2015, p. 10), o que se encaixa como definição precisa do exercício de escrita e pensamento de Godard.

É ainda Helder quem pensa, na série “Antropofagias”, o corpo e suas incursões caligráficas, e a imagem como maquinação do universo. Em um trecho do poema, ele escreve: “e o prazer de maquinar o universo numa restrita/ organização de linhas vividas em ‘iminência’/de imagem em imagem se transfere o corpo [...]”. (HELDER, 2006, p. 281). Nesse texto se evidencia a relação entre caligrafia, corpo e plano, trazendo agora a ideia de *maquinar o universo*, o que me remete novamente ao prefácio de Jair Tadeu da Fonseca ao livro *História(s) da literature*, em que ele aponta que o barulho da máquina de escrever ao fundo do filme *JLG/JLG* relaciona “máquina de escrever, máquina cinematográfica e máquina do mundo, inclusive a máquina de guerra que marcou o século do cinema, objeto da(s) história(s) de Godard” (FONSECA apud VASCONCELOS, 2015).

A proposição entre as máquinas – de escrever, de filmar, e do mundo – aparece também como mais um indicativo da inscrição do cinema na história. Ainda nas conferências em Montreal, Godard diz pensar que “uma câmera, com suas manivelas, pode assemelhar-se a um material um pouco antigo de defesa anti-aérea” (GODARD, 1985, p.

⁶ Os versos do poeta aparecem em filmes de todas as fases de Godard, como *Vivre sa vie* (1962) e *Elogie de l’amour* (2001).

283). A constante relação da máquina de filmar como ferramenta para mudança de mundo, além da reconhecida importância das máquinas na história moderna, reforçam a recorrente proposição de uma história do cinema como uma outra história social.

Para Godard, mesmo a geografia e a geologia estão contidas na história do cinema e, Segundo ele, isto permanece invisível. “Dizem que é preciso não o mostrar. E acho que vou passar o resto de minha vida, ou de meu trabalho no cinema, tentando vê-lo, e antes de tudo vê-lo para mim; inclusive para ver onde eu mesmo me situo nos filmes que fiz” (GODARD, 1985, p. 12).

Se há uma geologia e uma geografia presentes no cinema, o espaço de contágio entre as disciplinas promove a possibilidade de abertura das artes, que podem então incorporar em si toda uma sorte de ideias que passa a produzir outra leitura de mundo, quando tudo se move e se remonta através e a partir da arte. Nesse sentido, a citação acima indica também o pensamento de Godard acerca do que é preciso ser mostrado e de como as coisas devem ser vistas, em um exercício de ver que pode ser pensado também pela tarefa política do cinema, com Deleuze, e por uma sabedoria do olhar, pensada por Herberto Helder.

Gilles Deleuze encerra a conferência mencionada anteriormente pensando uma falta do povo que representa que a “afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE, 1987)”. A presença do povo aparece, para Deleuze, pelo ato de resistência ser um ato de resistência à morte, seja como obra de arte ou como luta entre os homens (DELEUZE, 1987). Essa relação proposta pelo filósofo vai de encontro ao pensamento de Herberto Helder no texto “Cinemas”, no qual o poeta começa a pensar nos espectadores como uma “comunidade das pequenas salas de cinema”, onde se constitui uma “assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando” (HELDER, 1998). É no mesmo texto que o poema chega à ideia de uma sabedoria de ver, estabelecida desde o ensinamento de uma sabedoria do olhar. “Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria do olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos de eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou

se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.” (HELDER, 1998).

Em relação à cumplicidade com o mundo e à imagem do mundo em frases, retomo Jean-Luc Godard e sua posição de enfretamento *com* o mundo. No sentido em que esta imagem aparece, agora, em Herberto Helder, proponho uma leitura junto a Pier Paolo Pasolini quando, no texto “O cinema de poesia”, ele escreve: “Godard não se colocou perante qualquer imperativo moral: não sente nem a normatividade do empenhamento marxista (roupa velha) nem má consciência acadêmica (roupa provinciana). A sua vitalidade não tem obstáculos, pudores, ou crepúsculos. Reconstitui, em si própria, o mundo: e é assim cínica também para consigo própria. A poética de Godard é ontológica, chama-se cinema. O seu formalismo é, por isso, um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade” (PASOLINI, 1965, p. 148-149).

O trabalho de Jean-Luc Godard é atravessado pela função política desde o momento em que é feito – a começar pelo momento em que é pensado – até o momento em que chega aos espectadores, ou seja, à *comunidade das salas de cinema*. É ainda nas conferências de Montreal que o cineasta relaciona uma história do cinema com, também, uma *sabedoria de ver*. “Antes de produzir uma história do cinema, seria preciso produzir a visão dos filmes, e produzir a visão dos filmes não consiste – eu duvidada um pouco, mas agora estou convencido disso –, não consiste simplesmente em vê-los e depois falar deles; *consiste talvez em saber ver* [grifo meu]. Talvez fosse preciso mostrar... a história da visão que o cinema que mostra as coisas desenvolveu, e a história da cegueira que engendrou” (GODARD, 1985, p. 155).

O que interessa a Godard é mais o que – e como – será ouvido do que aquilo que é dito. Isto vem desde suas críticas na *Cahiers du Cinéma* junto aos colegas da Nouvelle Vague, para quem “fazer-se ouvir significava fazer cinema”. O cineasta não via diferença entre fazer um filme e falar dele, pois o filme era um modo de comunicação, uma estação de encontro (GODARD, 1985, p. 28). “Mas, para nós, fazer-se ouvir significava fazer cinema. Acho que a diferença entre mim e os outros é que, na época, quando escrevi críticas, para mim não era mais que... nunca diferenciei entre falar de um filme e fazer um filme; por isso, em meus filmes, não hesitei em falar deles também ou em falar de outra coisa. E hoje esta ainda é uma maneira de me fazer ouvir no cinema, pois meus filmes são muito pouco vistos... e eu os faço para me comunicar, e depois vejo que me comunico ainda menos. Quando se mostra um filme, há um silêncio completo, e isso me espanta um

Qorpus 30 jul/out 2019 ISSN 2237-0617 63

pouco. [...] Eu navego lá dentro [da sala de cinema], faço-me perguntas... Fazer filmes e trazer respostas...” (GODARD, 1985, p. 28).

Adentrar o encontro que se dá na sala de cinema, esta comunicação, exige um exercício de ver, muito estimulado pelo modo como se dá a construção dos filmes de Godard – a quebra da linearidade narrativa, os efeitos de montagem e o tom crítico que exige que o espectador pense sobre o filme, antes de pensar sobre si mesmo. Ou, ainda, com os rastros biográficos e referências filmicas de sua própria obra, embutir neste exercício também uma maneira de demonstrar que a formação de um pensamento crítico se dá também pela forma como o mundo afeta uma pessoa – muitas vezes, aquela mesma que faz o filme, fala sobre o filme, e assiste ao filme.

A *sabedoria de ver*, pensada com Godard, se afasta muito de uma ideia fechada de *leitura*. É por fazer-se ouvir mais que pela importância de dizer que, para ele, as pessoas precisam pensar pelas imagens: olhar. Em suas conferências, o cineasta critica que, naquele momento – ou até hoje, se expandirmos e trouxermos a ideia para o momento atual – só se sabe ler, e não ver. “Ora, a ciência consiste unicamente em ver, e os cientistas servem-se dos olhos e conseguem ver alguma coisa. O que já não funciona é depois, quando o traduzem, quando tentam dizer o que viram; em vez de fazer filmes ou imagens (utilizam imagens quando veem o mundo)... mas em vez de tentar fazer cinema, quando já pegaram uma câmara que se chama telescópio ou quando viram um certo número de coisas, ou uma câmara que se chama microscópio, através da qual viram um certo número de coisas... fazem um texto enorme e a imagem só aparece para provar que viram aquilo. Mas então a imagem já não serve, há apenas palavras... enfim... esta é a minha opinião, já desenvolvi aqui: Einstein demorou muito para descobrir a relatividade simplesmente porque se utilizava de palavras; poderia tê-lo descoberto muito antes, como tantas coisas... Mas as palavras se imiscuíram para complicar, discutir. Discutiu-se... Antes, opunha-se o determinismo ou sei lá o que à liberdade. Hoje, quando se veem as coisas, quando se contempla como vive um operário russo, como vive um operário americano, vê-se... Se fizéssemos filmes, se olhássemos em vez de dizer, bem, então veríamos coisas... Então veríamos o que se pode conservar e o que não se pode conservar. Mas, nesse momento, tudo mudaria de tal modo... Mas custa trabalho... muito trabalho, e, efetivamente, prefere-se usar os olhos para o prazer a usá-los para trabalhar.” (GODARD, 1985, p. 204).

Seguindo esta linha de pensamento, *dizer* não dispara uma reflexão do mundo e com o mundo. Tal reflexão pode ser impulsionada pelo ato de ver, no cinema, que por sua vez pode ser relacionado ao ato de resistência da obra de arte pensado por Deleuze.

Nesse sentido, podemos pensar com o cineasta português Pedro Costa, que também pensa a relação do filme com o espectador. Ele diz, em entrevista: “Acredito que hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: ‘entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência’, mas no final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. Você não vê o filme, você vê a si mesmo. Ficção no cinema é exatamente isto: você ver a si mesmo numa tela. Você não vê nada mais, não vê o filme, não vê o trabalho, não vê pessoas que fazem coisas, você vê a si mesmo, e toda Hollywood se baseia nisso. É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme, está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: ‘Não entre’. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver um filme, mas quando digo ‘ver’ é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê filmes, você vê a si mesmo. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece. Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada.” (COSTA, 2004).

Sabendo que um dos movimentos políticos possíveis de se pensar em Jean-Luc Godard é uma certa revolução no autobiográfico, apagando o nome próprio na construção de um conjunto de coisas do (seu) mundo, se torna mais precisa a forma como isto poderia se refletir no espectador. Enquanto, segundo Pedro Costa, o espectador das ficções hollywoodianas não mais vê o trabalho e as pessoas que fazem as coisas, segundo Godard o exercício de ver consiste justamente em contemplar, por exemplo, os operários, em um movimento em que o não dizer e o trabalho de ver acarretariam uma mudança. Novamente, aparece uma ideia do cinema como mudança possível no mundo.

A questão é que o espaço comunitário que é a sala de cinema é também, através dos filmes de Godard, uma sala de aula. Serge Daney desenvolve a ideia de uma *pedagogia godardiana* em um texto publicado na *Cahiers du Cinéma* na década de 1970. Para o crítico, o essencial em comum entre esses espaços da sala de aula, a sala de cinema – que também é transposta para cenas em apartamentos de família assistindo TV, em alguns filmes de Godard – é que são as pessoas que fazem a lição (DANEY, 2007, p. 108).

Daney aponta ainda que o cineasta francês nunca questiona o discurso do outro, e sim propõe oposições entre discursos *dos outros*. Está aí a preocupação que o próprio

Godard comenta em suas conferências, quando lembra que desde os tempos da Nouvelle Vague a questão é *fazer ouvir*, mais do que dizer.

Uma das funções políticas de seus filmes está em dar voz ao outro, despertando a escuta de um outro ainda, em uma ação que demonstra também certa ruptura com a falta de comunicação cada vez mais exposta no cinema. Se o trabalho de Godard se cumpre, o espectador, como pensado por Pedro Costa, passa por uma experiência do cinema que já não é reflexo, mas reflexão. Se o cineasta português pensa que “se ele [o espectador] pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas” (COSTA, 2004), vale agora voltar a Herberto Helder, quando pensa o espectador como projetor do filme, em um esforço de criação do mundo – como aparece, neste trabalho, sua tarefa e a de Godard. O poeta escreve que “O filme projecta-se em nós, os projectors” (HELDER, 2015, p. 141-142). Uma vez entendido que não é mais o espectador que se deve refletir no filme, mas o movimento contrário, a pedagogia de Godard se explica através do próprio cineasta.

Ainda nas conferências de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard vai e volta várias vezes na questão da aprendizagem do ver. Para ele, “cinema não se ensina, porque cinema não se aprende, como a literatura” (GODARD, 1985, p. 32). A construção de uma história do cinema, que como já indicado consistiria também em saber ver, careceria ainda de outra forma de pesquisar e trabalhar está história.

Godard diz, ainda: “Um historiador como Sadoul pesquisou; fez uma série de coisas, viu coisas; mas, a partir do momento em que começou a dizer o que tinha visto, dado o que se tornou o dizer e a literatura hoje em dia, enfim, o fato de escrever, se quiserem, não se pode dizer o que se viu, não é possível dizê-lo e isto não tem relação com o ver.” (GODARD, 1985, p. 101). Reaparece, assim, como o exercício de ver está, de certa forma, afastado da aprendizagem pela leitura e do que é a literatura. A potência do cinema de Jean-Luc Godard vem também de uma ideia de que a imagem não é perigosa, enquanto as palavras são.

Pela já mencionada resistência a certo sistema de palavras, ocorre uma remontagem do texto em conjunto com a imagem, tornando potente, então, esse conjunto que envolve o mundo do artista, o mundo exterior, texto e imagem, potencializando o trabalho político do cineasta em vários níveis. O próprio Godard fala, em uma de suas conferências: “[...] ora, à vista do sistema econômico em que ele [o cinema] se encontra, é o sistema econômico que dita sua lei, mas o que se faz hoje para ditar leis? Escreve-se. Quando se carimba em nosso passaporte “Proibido entrar na Rússia”, não é uma imagem que faz isso, isso não se faz por

imagens porque a imagem é liberdade, as palavras são uma prisão; a imagem é forçosamente liberdade, uma imagem não proíbe nada, não permite nada, porque é um conjunto, é outra coisa. Efetivamente, em nosso passaporte, poder-se-ia dizer que, se o cinema tivesse influência hoje, em vez de ‘Proibido entrar na Rússia’ haveria a palavra Rússia e haveria uma mão significando isso; e depois se carimbaria ‘Soviet’, depois haveria uma foto nossa e o agente russo saberia que isto quer dizer que não temos o direito de entrar na Rússia; mas o que há não é isso, há palavras, esses carimbos, ‘este cidadão é indesejável’; não há uma foto que expresse esse ‘indesejável’.” (GODARD, 1985, p. 112).

A mudança de mundo, tão mais possível pelo cinema, estaria também, portanto, nessa remontagem não só das formas artísticas como também do sistema de linguagem do mundo. Assim, o aprendizado que se dá socialmente, durante a vida real, se daria de outra maneira em um sistema em que se aprende pela visão, e não pelo que nos é dito desde sempre, ou seja, pelo que nos é ensinado. É por isso que Godard nos ensina que “não se trata da destruição do cinema, mas da destruição das formas”, e “portanto, efetivamente, como dizia Gorin⁷ na época, é preciso voltar a zero, mas ver que o zero se mexeu, e que também já não é zero. E depois... bem, sei lá... conhecer melhor a si mesmo” (GODARD, 1985, p. 278).

O pensamento de Godard aparece como tarefa política no sentido em que é desde a destruição da forma do cinema que a experiência de realização do filme e do momento de *assembleia das comunidades das salas de cinema* – para retomar Herberto Helder – que o trabalho opera.

Em um dos fragmentos/poemas intercalados entre as conferências de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard escreve: “montagem: ver apenas aquilo que/pode ser visto/(não dito/não escrito)”. Mais uma vez, nos deparamos com a remontagem das formas, a aprendizagem pela visão – não pela escuta da fala autoritária, tampouco pela literatura como é vista geralmente. Dessa maneira podemos voltar à pedagogia godardiana e como a sala de cinema transformada em sala de aula opera de forma autêntica e, posso dizer, revolucionária. Ruy Gardnier nos lembra que o que Godard ensina não é o resultado, mas o processo do pensamento (GARDNIER, 2015), e que a forma como o cineasta opera, na fase militante pós-maio de 68, é pela “pedagogia da forma, não didatismo do conteúdo” (GARDNIER, 2015).

Me parece que, para além das fases que atravessam a obra cinematográfica de

⁷ Jean-Pierre Gorin, cineasta francês.
Qorpus 30 jul/out 2019 ISSN 2237-0617

Godard, seja a fase militante dos fins da década de 1960, seja em seus mais recentes filmes, como *Adieu au Langage* (2014), o que o cineasta busca passar ao espectador é uma pedagogia do rompimento com a forma, da abertura total da forma artística que requer também uma abertura do espectador. Expandindo a ideia do cinema como sala de aula, é possível pensar até mesmo em uma formação de um espectador que, acompanhando a filmografia de Jean-Luc Godard, iria desde o quadro negro na sala de aula de *La Chinoise* (1967) até o esgotamento do texto, o esgotamento do nome – através justamente da utilização radical das referências – que vem sobretudo da década de 1990 até hoje. Busco mostrar, assim, que toda sua obra pode ser pensada como um só corpo em que todo o movimento do cinema e das formas artísticas embutidas neste *mais-um*⁸ das outras artes estão atrelados à mudança da função do artista e da função do homem no mundo.

Já no fim de suas conferências em Montreal, Godard diz: “Essa é minha própria história: se alguém se sente atraído por alguma coisa que o queima ou o destrói, é preciso aprender a construir, a não se deixar destruir e, também, a mudar” (GODARD, 1985, p. 294).

A história de Jean-Luc Godard já não pode ser desvencilhada da história do cinema, filmada e escrita por suas próprias mãos. Ele diz ainda que tudo o que se verifica “é que a história do cinema é a única que poderia ter sua própria história, já que é a única que deixa suas próprias pegadas: fazem-se imagens, restam imagens. Pois bem, é impossível, já que a forma como se conservam as imagens é organizada pela indústria de tal modo que é impossível contar a sua história”. (GODARD, 1985, p. 284). Mesmo com também um esforço incansável da indústria, sempre no movimento contrário às suas operações, Godard será sempre o modelo do não modelo. Seu *modus operandi*, sua tarefa política, se inscrevem na história do cinema: revolucionam-se as imagens, restam as imagens e a revolução.

Ainda em “(memória, montagem)”, Herberto Helder propõe mais diretamente que a relação entre poema e filme passa, também, por uma história do mundo. Ele escreve: “Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração; ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, o pressentimento ao acontecimento, – tudo no mundo, na história. A poesia propõe a história do mundo. Temos então o filme, o tempo.” (HELDER, 1985, p. 144).

⁸ Me refiro aqui ao pensamento de Alain Badiou no livro “Pequeno manual de inestética”, em que o filósofo sugere que o cinema é não só a sétima arte, como também o mais-um das outras seis.

Nisso reaparece a biografia do corpo constituída e constitutiva dos objetos que compõem, também, o mundo; reaparece o jogo de montagens improváveis e espelhadas: o jogo das oposições; reaparece a poesia como história do mundo, e assim se dá o filme, o tempo. A imagem da morte, que atravessa *os cinemas* de Godard e Herberto Helder, pode ser articulada também no movimento pelo qual ambos operam suas máquinas – de escrever, de filmar. A escrita radical dos autores, entre as ferramentas (im)possíveis, cria um jogo entre a morte da literatura que reaparece, de outra forma, na criação cinematográfica, como a morte do cinema e no cinema, que se remonta através do texto. Assim, Herberto Helder e Jean-Luc Godard estão também diante de um jogo de espelhos, ambos *projectores dos filmes*. A sala de cinema é, nessa conversa, também uma sala de espelhos, com a produção da diferença que reconfigura noção narrativa e de técnica cinematográfica. Se, para Herberto Helder, Rimbaud aparece como discípulo ancestral de Godard, e se o cineasta francês sempre lembra a frase do jovem poeta, “Eu é um outro”, a sala de espelhos entre a poesia de Helder e o cinema de Godard, e vice-versa, é a imagem possível que atravessou todo este trabalho para esclarecer *o jogo para o entendimento de ver* constantemente pensado pelos dois artistas. O ato de deixar o nome tão às claras, como faz Godard, surge em busca do apagamento deste nome. Busquei demonstrar, na insistência pela tarefa política das artes, que o trabalho do cineasta se engrandece no limite entre o que é falar de si enquanto fala do outro e do mundo, sem que esteja nunca falando *pelo* outro. É Deleuze quem diz que: “Nos programas de TV, as perguntas que Godard faz sempre acertam em cheio. Elas nos perturbam, a nós que assistimos, mas não a quem são dirigidas. Ele conversa com delirantes de uma maneira que não é a de um psiquiatra, nem de um outro louco ou de alguém se fazendo de louco. Ele fala com os operários, e não é um patrão falando, nem um outro operário, nem um intelectual, nem um diretor com seus atores. E isso de modo algum por assumir todos os tons como faria alguém habilidoso, mas porque sua solidão lhe dá uma capacidade ampla, um grande povoamento. De certo modo, trata-se sempre de ser gago. Não ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem. Geralmente, só dá para ser estrangeiro numa outra língua. Aqui, a o contrário, trata-se de ser um estrangeiro em sua própria língua. Proust dizia que os belos livros forçosamente são escritos numa espécie de língua estrangeira. Acontece o mesmo nos programas de Godard; ele até aperfeiçoa seu sotaque suíço com essa finalidade. É essa gagueira criativa, essa solidão que faz de Godard uma força.” (DELEUZE, 1996, p. 51-52).

Aglaja Veteranyi, escritora romena, que passou a infância exilada, com os pais artistas de circo, escreve que “O ESTRANGEIRO NÃO NOS MODIFICA. EM TODOS

OS PAÍSES, COMEMOS COM A BOCA” (VETERANYI, 2004, p. 25).

Godard, nas conferências em Montreal, a respeito do alcance do público, lembra que um produtor lhe disse que os espectadores assistem filmes com a barriga. Entre o estrangeiro e a fome, reaparece o cinema como o mais democrático instrumento de arte, como já escrevia León Trótski, e a função política colocada em prática no modo de operação de Godard.

Como Marguerite Duras fala de um cinema como se fosse música, Godard fala do outro até quando da a impressão de estar falando de si. Voltamos, portanto, a uma conversa em sala de espelhos, em que a tarefa da obra de arte é cumprida porque é aberta, ampla, e democrática. Do contrário, seria pouco. Mas não será nunca o bastante.

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- COSTA, Pedro. Uma porta fechada que nos deixa a imaginar. Trad. Ana Carvalho. In: *O cinema de Pedro Costa*. Retrospectiva CCBB, 2010.
- DANEY, Serge. *A rampa*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *O ato de criação*. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo: 27 jun. 1999.
- DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HELDER, Herberto. “Cinemas”. In: *Relâmpago/3*, Fundação Luís Miguel Nava. Lisboa: 1998.
- _____. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.
- _____. *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Trótski: A paixão segundo a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Jean-Luc Godard: história(s) da literatura*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015.
- VETERANY, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Trad. Fabiana Macchi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.