



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

O ensaio como forma no cinema de Godard

Pedro Duarte de Andrade

Como citar: ANDRADE, P. D. de. O ensaio como forma no cinema de Godard. *In:* VACCARI, U. R. (org.). **Arte & Estética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 87-102.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p87-102>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

O ENSAIO COMO FORMA NO CINEMA DE GODARD

Pedro Duarte

Para o Camillo e o Patrick, pela experiência de “sinfilosofar” sobre Godard.

“Considero-me um ensaísta” (Jean-Luc Godard).

O sistema é a regra e o ensaio é a exceção. Na filosofia, o sistema encadeia seus pontos como se entre eles houvesse uma relação imperativa de necessidade. Exige completude e totalidade: seja de conceitos e pensamentos, seja de ideias e de imagens. Não solta. Solda. Pretende trazer tudo em si mesmo e pouco ou nada deixar para o outro. Predomina. Normatiza. Tudo se organiza a partir de uma lei. O ensaio, por sua vez, associa os seus pontos como apenas uma possibilidade das diversas existentes. Nada lhe é mandatório. Incompleto, acolhe os fragmentos: de ideias ou de imagens. Não solda. Solta. Mais sugere que define. So-

<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p87-102>

licita do outro a sua participação ativa. Descola. Cria. Tudo se organiza a partir do desejo.

Era o cineasta Jean-Luc Godard quem dizia: “a cultura é a regra e a arte é a exceção”. No filme de 1993 *Eu saúdo você, Sarajevo*, no qual a sentença aparece, a cultura é cigarro, computador, camisetas, televisão, turismo e guerra. Cultura é o sistema de funcionamento das sociedades capitalistas modernas, desde os seus pequenos produtos como o cigarro até os seus grandes horrores como a guerra. Nada foge à regra que regula a lógica de todos esses elementos. Há um padrão. E a arte, por seu turno, é o que escapa. Ela é experimentação e ensaio: escrita por Dostoievski, composta por Mozart, pintada por Cézanne, filmada por Antonioni.

O problema, entretanto, é que não são só duas séries paralelas que podem conviver: a da regra e a da exceção. Muito ao contrário, segundo afirma Godard, “a regra quer a morte da exceção”. É que, para a regra, a mera existência de uma exceção já é sua derrota. Isso porque a regra é um sistema, ou seja, advém de sua própria natureza a procura de totalização, mas a exceção é o que nunca se deixa sistematizar pois desobedece a qualquer lei prévia ou universal. Nesse sentido, a arte já é, enquanto exceção, resistência política à regra da cultura. E o mesmo se poderia dizer no âmbito da filosofia sobre o ensaio em relação ao sistema. Isso a tal ponto que Theodor Adorno chegou a falar de um “tabu” (ADORNO, 2003, p. 26) na filosofia diante do gênero de escrita do ensaio, uma vez que ela teria sido governada no decorrer de sua história majoritariamente pelas pretensões sistemáticas.

Essa analogia entre o sistema como regra e o ensaio como exceção, de um lado, e a cultura como regra e a arte como exceção, de um outro lado, encontrou nos filmes de Jean-Luc Godard a sua mais perfeita tradução. Se o enfrentamento da regra pela criação artística da exceção é o princípio de seu cinema, fica clara a coerência que tem este cinema ao ganhar, por vezes, caráter mais experimental e ensaístico do que narrativo e sistemático. Na verdade, foi o próprio Godard quem confessou a certa altura: “sempre pensei que fazia filosofia, e que o cinema é feito para fazer filosofia” (ALBÉRA, 1989, p. 82–90).

Restaria completar, porém, que essa filosofia em filmes que Godard fazia tinha um estilo ensaístico, e não sistemático. Seu experimentalismo de vanguarda, presente desde a década de 1960 até os anos 2000 sem descanso, corresponde a essa forma eminentemente ensaística dos seus filmes.

Não por acaso, o crítico Philippe Dubois associou a descoberta por Godard do vídeo ao caráter ensaístico de seu cinema. Sua tese é que o vídeo, mesmo que na prática só seja adotado programaticamente por Godard a partir de 1973, está no âmago de toda sua relação existencial com o cinema, servindo de instrumento para a análise crítica do próprio cinema, que perdeu o antigo monopólio sobre as imagens em movimento. O “Godard fundamentalmente ensaísta”, como ele diz, é o mesmo que, através da velocidade técnica pela qual o vídeo permite lidar com a imagem, olha e pensa o cinema (DUBOIS, 2004, p. 289). Para Dubois, o vídeo pensa o que o cinema cria, e é justamente esse também o papel que teria o ensaio na produção e elaboração das imagens por Godard. Ora, na medida em que, a rigor, Godard nunca em toda sua obra dispensou totalmente essa espécie de reflexividade crítica, o vídeo seria menos uma técnica usada em um momento do seu itinerário do que uma forma geral do seu trabalho, que contudo talvez fosse melhor designada simplesmente como ensaio, a fim de evitar confusões, já que este pode ou não ser em vídeo. Foi o próprio Dubois, também, quem sublinhou que a importância das palavras e dos textos na obra de Godard corresponde a esse impulso ensaístico: pessoas leem e escrevem incessantemente, há filmes que são cartas, capas de livros são exibidas, mas também há cartazes, jornais, panfletos, letreiros ou mesmo quadros negros (DUBOIS, 2004, p. 260). É como se Godard quisesse escrever com as imagens, ou seja, mexer com elas no ritmo de “aqui e agora” que possui um texto, indo e voltando, corrigindo e depois refazendo, somando e subtraindo. Daí que o vídeo lhe caia bem. Para ele, a forma é sempre o que se busca pela experimentação, nunca está dada de antemão.

Godard pensa sobre a imagem pelas imagens. Não é tarefa fácil, por isso mesmo os espectadores são, muitas vezes, tomados pelo sentimento de que estão diante de filmes estranhos, senão complicados.

É que aquilo que assistem já não tem mais a ver com a regra a que estão acostumados quando vão ao cinema, com o sistema da indústria cultural (a não ser negativa e ironicamente, que é o modo pelo qual Godard critica tal sistema a partir da exceção). O que assistem é cinema ainda, mas é um cinema atípico: é um cinema de ensaio, ou seja, que reflete sobre o próprio cinema ao fazer cinema, pensa sobre as imagens através das imagens. Com Godard, a ingenuidade foi definitivamente morta na arte cinematográfica, e junto o pacto de ilusão prazerosa entre a regra do sistema e os nossos olhos.

Cronologicamente, a obra de Godard poderia, nesse sentido, ser dividida em duas partes. Inicialmente, há os filmes nos quais seu encanto com as imagens é motivo para infundáveis e geniais brincadeiras com a linguagem do cinema, que é dominada por ele com precisão. Nossos olhos ainda podem desfrutá-los, como se a quebra com o sistema fosse feita sem traumas ou dificuldades. Não há travo: o enredo, mesmo quando parece estagnado, flui como um rio. O humor dá o tom. É o que ocorre no filme de estreia, *Acossado*, de 1957, e em *O desprezo*, de 1963. São obras de indisfarçável alegria e júbilo com o cinema, com o manejo dos seus artifícios para criar personagens que, embora perdidos, são cheios de charme. O mundo é sedutor: o assaltante fugitivo vivendo um amor no quarto da namorada americana enquanto discute a morte ou o diretor de cinema angustiado entre a convicção artística e as pressões do mercado ao lado de Brigitte Bardot.

Esse foi um período glorioso do cinema de Godard, que o fez famoso com a *Nouvelle Vague*. Ele e a sua geração, todos cinéfilos, passaram da paixão de ver à paixão de fazer imagens. Depois de escreverem muitas críticas sobre o cinema, era hora de criar cinema. Só que o amor pelas imagens permanecia impregnando os filmes. Sua cultura cinematográfica é acachapante, revelada desde o emprego das técnicas, como os planos e a montagem, até as citações explícitas da história desta arte. Era um momento no qual a autoconsciência reflexiva podia alimentar a produção inteligente de novas imagens. Era a “nova onda”, afinal. O espírito de juventude da época grita em cada momento, uma espécie de rebelião feliz. Toda a crítica era temperada pelo humor, toda a reflexão

era uma aventura. Entretanto, a trajetória de Godard experimentalista era uma inflexão no final dos anos 1960.

O fôlego ininterrupto da primeira década de produções de Godard sente a falta de ar em 1968. Na França e em boa parte do mundo moderno ocidental, era a própria cultura – e a cultura das imagens – que sofria uma profunda crítica em sua capacidade de alimentar o sistema, ao invés de constituir uma exceção, posto que tal sistema, descobria-se agora, tornara-se fundamentalmente um produtor de imagens. “No Maio de 68, Godard confirmou uma suspeita que tinha: de que a sala de cinema era, em todos os sentidos da palavra, um ‘lugar errado’, ao mesmo tempo imoral e inadequado”, observou Serge Daney, “espaço de histeria fácil, de imunda paquera do olhar, do voyeurismo e da magia” (DANEY, 2007, p. 107).

Em outras palavras, era a descoberta, por parte de uma geração apaixonada por imagens, de que elas eram, antes de tudo, um problema por terem se tornado a paixão de todos.

Em seu belo livro sobre a cinefilia, Antoine de Baecque também apontou seu desaparecimento virtual em 1968, ao mesmo tempo que indicou a mudança estética dos filmes de Godard nesse instante, quando ele suprime as transições e multiplica os congelamentos das imagens, portanto “cabe ao espectador, a partir desse momento em diante, ir em direção ao filme, entrar por onde bem entende numa narrativa desestruturada” (BAECQUE, 2010, p. 419). Fazendo-lhe uma pequena correção, podemos dizer que o espectador não está diante de uma narrativa desestruturada, mas só ensaística e não sistemática, fragmentada e não totalizante. Embora os enredos de Godard nunca tivessem sido assim tão lineares, o que neles ainda resistia de procedimentos cúmplices do espectador se tornará cada vez mais raro.

Fundamentalmente, os dois pilares tradicionais pelos quais a obra de arte ligava-se ao seu espectador – e que de algum modo, mesmo que transformados e deformados, ainda estavam no cinema de Godard – serão destruídos: de um lado, a identificação com um personagem; de um outro lado, a trama. Desde a *Poética* grega de Aristóteles, esses artifícios estruturavam as tragédias no teatro, e foram eles que permaneceram

dando forma ao cinema: a empatia e o mito. Precisamos nos enxergar nos heróis e entender o desenvolvimento com início, meio e fim da narrativa, que deve ser encadeada causalmente, e não ao acaso (ARISTÓTELES, 1993, p. 47). Esses princípios da narrativa clássica puderam ainda sobreviver, mesmo que autoconscientes de si próprios e por vezes ironizados, nos filmes de Godard até 1967. Na verdade, *A chinesa* já é uma espécie de transição para o que viria depois: a problematização ensaística do uso e do estatuto das imagens na modernidade midiática.

Mais especificamente: após aquela primeira década de encantamento do olhar de Godard, este mesmo olhar agora percebia o que Guy Débord chamou de “sociedade do espetáculo”, em 1967. Para nós, meio século depois, o diagnóstico pode parecer trivial. Não era. Tratava da transformação pela qual as imagens, até então com importância secundária no mundo moderno, tornaram-se o epicentro deste mundo. O espetáculo, para se manter espetacular, demanda uma produção incessante de imagens, a ponto de não podermos mais compreendê-las ou pensá-las: ver se torna uma prática débil. É que “as imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum”, diagnosticava Débord, para ainda completar que, se é assim, “a especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada” (DEBORD, 1992, p. 13). Ora, o cinema é parte desse mundo novo, ele é parte do problema. É parte do sistema no qual a profusão de imagens tira delas a conotação de exceção. Tornam-se a regra. Parece que Godard precisou acirrar, aí, a sua crítica das imagens pelas imagens. Precisou, assim, dar conotação ainda mais ensaística e reflexiva aos seus filmes, frente ao encantamento anterior.

Evidentemente, o caráter ensaístico na obra de Godard encontrava-se em curso já nos anos 1960. Ismail Xavier apontou com precisão o modo pelo qual os filmes *Viver a vida*, de 1962, e *Duas ou três coisas que eu sei dela*, de 1967, traziam a dimensão ensaística para seu cinema (XAVIER, 2013, p. 123–124). Nesses casos, sentimos a posição crítica tateante do que se observa, a reflexividade operante a cada minuto e a disposição de investigar sem método ou regra prévia que são típicas do ensaio. Mesmo uma abundância discursiva em vários filmes de Godard

é a resposta a essa exigência de que as imagens possam ser tensionadas com o que os personagens dizem. Eles às vezes não param de falar, ainda que suas falas nem sempre se conectem de forma causal e racional umas às outras ou às imagens. Sua função é divergir, não apenas divertir. Seja como for, o que se explicita é que uma tendência ao ensaio aparecia desde a juventude de Godard, mas a realização do ensaio com radicalidade viria só mais tarde, a partir do fim dos anos 1960. É quando a dimensão problemática das imagens se torna insuportável para ele, a força da sociedade do espetáculo o obriga a ensaiar uma reflexão sobre o próprio modo de produção e recepção das imagens mais contundente. Na cinematografia de Godard, este é o momento em que ele participa do coletivo de cineastas politizados do Grupo Dziga Vertov e no qual trabalhou em contato muito próximo com Jean-Pierre Gorin.

O último filme produzido nesse contexto, *Carta a Jane*, de 1972, foi talvez a mais radical expressão de um ensaio no cinema feito por Godard. O filme é uma análise ensaística sobre uma foto de Jane Fonda – publicada em revista ilustrada de grande circulação – quando ela viajou ao Vietnã a fim de pedir paz, por causa da guerra travada lá pelos Estados Unidos. Não há uma imagem sequer no filme que tenha sido filmada para ele por Godard ou Gorin. Eles trabalham apenas com imagens já existentes, especialmente a foto de Jane Fonda, investigada através de uma câmera que escrutina todos os seus detalhes enquanto uma narração em off dos diretores comenta os possíveis significados, pontos cegos e problemas que se encontram ali. Tratava-se de uma atitude tipicamente ensaística, pois tal gênero de pensamento caracteriza-se não por criar algo novo a partir do nada, mas sim por se debruçar sobre objetos culturais pré-formados, como observou o filósofo Georg Lukács em um texto pioneiro sobre o ensaio no começo do século XX, aliás também ele na origem – como o filme de Godard – uma carta: “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”, que abre o livro *Alma e as formas* (LUKÁCS, 2015, p. 40).

De certo modo, Godard voltava, com *Carta a Jane*, a fazer crítica, não mais escrita e sobre um filme, mas agora através de um filme e sobre uma fotografia – que servia à sociedade do espetáculo. Não é de se

estranhar essa operação, pois o ensaio costuma não se dirigir diretamente à vida, mas ao modo como ela aparece em uma forma dada. Ora, uma fotografia é justamente isso: forma de um instante da vida, não mais a vida mesma, e sim aquilo em que ela se transformou já depois de receber um tratamento intencional através da cultura. É sobre esta forma que Godard aplicará a sua crítica. Nisso, fazia do filme um ensaio reflexivo sobre um objeto cultural – nem mais, nem menos. Não é a realidade imediata da visita de Jane Fonda que está em jogo, a não ser indiretamente. É, sim, o resultado estético e político que essa visita representou para o funcionamento do sistema cultural moderno. O filme interroga então a ingenuidade de Jane Fonda sobre a circulação midiática de sua foto, cuja construção formal seria politicamente reacionária. Na perspectiva de Susan Sontag, este “filme é também uma lição exemplar de como ler qualquer foto, como decifrar a natureza não inocente do enquadramento, do ângulo, do foco de uma foto” (SONTAG, 2004, p. 124). Nesse sentido, *Carta a Jane* retirava a imagem da atriz do fluxo comum da sociedade do espetáculo, questionando sua legenda: que descrevia um diálogo, muito embora Jane Fonda estivesse de boca fechada.

Não foi arbitrariamente que Godard escolheu endereçar a carta-filme para Jane Fonda. Ele acabara de dirigi-la em *Tudo vai bem*, um filme também de 1972. Nele, a atriz norte-americana interpreta uma jornalista casada com um cineasta que desiste da arte para se dedicar ao mercado. Tudo se passa, comicamente, em uma greve na qual o casal se vê envolvido enquanto o patrão da empresa é feito prisioneiro pelos trabalhadores, que declamam suas reivindicações diretamente para a câmera, num estilo que lembra muito certas estratégias do teatro político de Bertolt Brecht. O filme se perguntava, segundo Godard dirá, a mesma questão de *Carta a Jane*: qual o papel dos intelectuais na revolução? Ou, em termos mais gerais, qual a relação que podem entreter a arte e a política?

Os primeiros minutos de *Carta a Jane* enunciam esse seu contexto, ou seja, anunciam ao espectador que ali se tratará de colocar para a atriz de *Tudo vai bem* a questão central do filme em que ela atuara, só que agora a partir de sua foto no Vietnã: qual o papel do intelectual

na revolução, qual o significado da arte para a política? Rigorosamente falando, porém, a questão será colocada para a atriz não como pessoa empírica, e sim como personagem que ela é do sistema de estrelato da sociedade do espetáculo. Nos termos de Godard, o filme vai fazer perguntas à foto, mais do que a Jane Fonda propriamente dita, embora seu nome seja, a todo momento, repetido como interlocutora para as referidas perguntas. O interesse é explicitar as determinações políticas em jogo no uso da sua imagem.

Godard procede a uma análise da imagem. Repara que Jane Fonda está no primeiro plano em foco, enquanto o vietnamita que aparece está ao fundo fora de foco. Mais ainda: a foto é tirada ligeiramente de baixo para cima. Mostra o olhar, e não o que é olhado: Jane, e não o Vietnã. Resumidamente, o ensaio chama nossa atenção para a estrutura formal da foto que, no entanto, pretende desaparecer ao ser olhada por nós. Karl Marx talvez chamasse isso de ideologia. Godard, em uma frase famosa, já dissera que “o *travelling* é questão de moral”, indicando que toda opção estética – uma maneira de filmar, como o *travelling* – não é apenas escolha visual inocente ou neutra, mas significado e, por consequência, moral e política. É o que fica evidente na análise ensaística de *Carta a Jane*, como se Godard ali não tolerasse mais a imagem integrada sem pensamento no sistema do espetáculo e precisasse então submetê-la a uma discussão sobre seu funcionamento nele.

O que Godard faz é submeter a foto a uma série de perguntas, o que dá ao seu filme um tom ensaístico, na medida em que esse gênero origina-se menos de certezas do que de questões – que nos tirem do óbvio. O que vemos nessa foto? O que nossos olhos percebem nela? São essas as indagações de Godard. Trata-se de um desvio pelo que pode parecer um detalhe para, indiretamente, aproximar-se da questão central: qual o papel político da arte. Mais uma vez, é uma estratégia muito comum ao ensaio. Parte-se de uma observação aparentemente marginal e não fundamental, para insidiosamente fazer aquela desembocar nesta. No início do filme, Godard avisa que fará um “detour” para tratar de sua questão. Ora, esse é um dos princípios do ensaio. O crítico Walter Ben-

jamin, mestre e teórico desse gênero, dizia precisamente que “método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50).

Portanto, o tratamento da relação entre arte e política através de um filme que é ensaio, por Godard, será feito a partir de um acontecimento supostamente periférico: a foto de uma atriz conhecida em visita militante ao Vietnã. Com isso, busca-se atar conceito e coisa, ideia e fenômeno, universal e particular. Não será nas nuvens especulativas apenas que será tratado o significado político da arte, e sim a partir de um caso concreto e bem definido, de uma reflexão que toma para si a tarefa de pensar a foto de Jane Fonda no Vietnã e, mais ainda, de através dela questionar até o próprio filme em que ela atuara e que Godard dirigira, *Tudo vai bem*. Godard dobra-se sobre si mesmo, pensa o filme que fez, o discute em outro filme, que tem por isso mesmo o feitiço de um ensaio analítico.

O procedimento de Godard isola a foto de Jane Fonda, a retira do contexto original. Mas, e eis aqui o que importa, explicita tal operação, ao contrário do que fez, por exemplo, a revista ilustrada *L'Express*. Não há imagem sem contexto, logo o que se pode fazer é mostrá-lo. Ou seja, no cinema que se quer crítico não basta mostrar, é necessário mostrar o mostrar. “Podem nos criticar por termos isolado e descontextualizado esta foto de outras, mas a tragédia é que ela foi apresentada desde sempre de modo isolado e descontextualizado”, comenta Godard no filme. O comentário garante a ruptura com a ilusão de neutralidade. O problema estaria não em descontextualizar uma imagem, mas em fingir que não se o faz. Uma vez mostrado o procedimento de mostrar, a condição política da estética encontra-se satisfeita, graças a essa dobra reflexiva da arte sobre a própria arte.

Em certo sentido, Godard surpreendia, ali, a superioridade sistemática do “lugar de fala” de Jane Fonda, do qual a sua foto não abdica, ao contrário, apenas reforça através do que permanece em foco – ela própria – e do que é deixado fora de foco – o vietnamita. É como se Godard estivesse perguntando ali, como faria a teórica indiana Gayatri Spivak em um ensaio famoso (SPIVAK, 2010): pode o subalterno falar? O modo pelo qual a foto de Jane Fonda é enformada responde: não. O

subalterno, que neste caso é o vietnamita, não pode falar. O único modo para ser visto é pelos olhos de Jane Fonda. Ele não fala. Ele é falado. Jane Fonda diz que quer a paz para o Vietnã. Godard, por sua vez, observa: não se trata de procurar a paz no Vietnã, mas de perguntar aos vietnamitas o que é que eles entendem por paz. Ou seja, é preciso deixar o subalterno falar, ao invés de falar por ele, em nome dele.

Por isso, Godard critica que, até onde sabemos, Jane Fonda não conversou com atrizes vietnamitas durante a sua visita, ou seja, não procurou compreender quais as condições materiais do trabalho que ela teria em comum com mulheres daquele lugar. Manteve-se, assim, na posição de estrela ativista, sem retroagir até o que constituiria concretamente um possível laço seu, pelo trabalho, com o país para o qual viajara. Manteve-se, enfim, como elemento de sustentação do sistema da sociedade do espetáculo, do modo ingênuo. Godard, por sua vez, formula uma exigência de que o autor – mas também, no caso, o ator – materialmente coloque-se na posição de produtor, como Walter Benjamin escreveu na década de 1930 (BENJAMIN, 1984, p. 125–126), e não só solidário aos subalternos por suas convicções, sejam eles os proletários na luta de classes ou os vietnamitas na guerra com os Estados Unidos.

Empregando o artifício usual em seus filmes de justapor imagens, Godard apresenta uma sequência de frames de atores do cinema norte-americano onde veríamos exatamente aquele mesmo tipo de olhar que Jane Fonda na foto dirige aos vietnamitas. Pelo paralelismo, sugerido de forma ensaística, Godard produz uma identificação do olhar da foto com o olhar posado e decodificado há décadas no sistema espetacular do cinema comercial. Não deixa de ser um olhar no qual a emoção predominante é a condescendência, não a curiosidade e a crítica. Mesmo sem filmar cenas só para *Carta a Jane*, sua combinação de imagens já existentes – montada por Godard – é nova, incluindo-se aí, a título de exemplo, a justaposição da foto em torno da qual o filme orbita e de imagens de arquivo com as quais ela é comparada (ainda que a comparação às vezes possa soar forçada).

Como bons ensaios escritos, o novo surge no ensaio imagético através da forma pela qual aquilo que já existe é articulado por um ângu-

lo diferente. Nesse sentido, *Carta a Jane* é somente um exemplo, embora radical, do que se tornaria uma prática constante do cinema de Godard com viés ensaístico: usar materiais já existentes, sejam citações de livros, sejam citações de filmes. Não se tratava, no entanto, de citar como argumento de autoridade ou por fidelidade àquilo que se cita, mas sim pela possibilidade de explorar a potência significativa do que vem a ser citado em um novo contexto. Tanto assim que, não raro, Godard empregou o que Benjamin chamava de “arte de citar sem aspas”, ou seja, não dava os créditos do que usava. Frases e imagens de outros aparecem sem que saibamos localizá-las. Pense-se, por exemplo, na personagem de *Dois ou três coisas que eu sei dela*, que afirma que “a linguagem é casa onde o homem habita”. Ela diz a frase sem a referência, apenas os filósofos identificarão que ela é proveniente da *Carta sobre o humanismo*, escrita por Martin Heidegger em 1936. Pois o que interessa é o seu funcionamento dentro do contexto do filme de Godard. É uma citação sem aspas, sem nota, sem rodapé. Isso fará de Godard uma espécie de curador e historiador das imagens, o que atinge seu ponto máximo, entre 1988 e 1998, no emocionante projeto das *História(s) do cinema*. Nessa grandiosa série, o cinema transforma-se no personagem central de Godard – talvez sempre tenha sido – e será contado a partir de suas próprias imagens, só que montadas por ele como um conjunto de fragmentos sem totalização ou como uma série de citações em que, literalmente, a história se explica apenas no mesmo movimento em que se mostra.

Numa tradição que talvez remonte ao cineasta russo Dziga Vertov, parece às vezes que Godard prefere montar a filmar. Ou seja, trabalhar somente com as citações, que no caso seriam as imagens já filmadas. “Se dirigir é um olhar”, dizia Godard, “montar é um batimento cardíaco” (GODARD, 1986, p. 39). Esse pulso é o que se torna, a cada vez, mais característico do cinema de Godard, como se ele pretendesse fazer, nas imagens, o que Walter Benjamin acalentou por tanto tempo como seu projeto de escrita: um livro só de citações, no qual ele atuaria exclusivamente pelo método da montagem literária. O resultado inacabado desse projeto é o que conhecemos como *Passagens*. Não seria de todo equivocado comparar a forma como buscou-se mostrar ali uma

imagem do século XIX pela escrita com a forma pela qual, por sua vez, Godard deu visibilidade às *História(s) do cinema*. Tudo com citações.

Citar é, no cinema do Godard, um modo de fazer história, ou seja, de lidar com aquilo que já foi, de sorte a fazer tais coisas falarem com o presente. Não é o passado em si que interessa, mas a relação crítica que se pode ensaiar dele com a atualidade. Por isso é que a forma de citar não pode obedecer ao rito acadêmico pelo qual deve-se “dar a César o que é de César”, quer dizer, respeitosamente dar a cada citação sua devida fonte, restituindo-lhe o autor e o contexto. Interessa, no mais das vezes, justamente descontextualizar o que é citado para que ele apareça sob nova luz. “Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho”, era o que escrevia Walter Benjamin, “que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção” (BENJAMIN, 1997, p. 61). O mesmo exatamente se poderia dizer do cinema de Godard. Nele, as citações são como esses ladrões que, ao invés de apenas corroborarem a tese, irrompem subitamente e nos tiram da cadeia linear ou causal em que estávamos. Não são progressivamente sequenciadas, mas fragmentariamente dispostas. Não constituem um sistema, mas sim um ensaio de pensamento. Citar não está mais a serviço da regra, e sim da exceção. É uma outra lógica da citação, pautada agora pela reflexividade moderna do ensaio, que se volta para o passado menos porque quer ser fiel a ele do que porque pretende mobilizá-lo no presente.

Recentemente, o teórico Georges Didi-Huberman escreveu precisamente sobre os *Passados citados por JLG* (DIDI-HUBERMAN, 2015). Na tentativa de explicar a lógica da citação no cinema de Godard, ele acaba concluindo que, na sua origem, estava o movimento do Romantismo alemão do fim do século XVIII – influência que, biograficamente, Godard assume ter vindo de sua mãe. Isso significa que dois aspectos essenciais o marcam: a potência da negação e a metalinguagem. O primeiro é certo espírito crítico de negar o que está dado, ou seja, o sistema: da sociedade, do mercado, do cinema. É um pensamento inconformado. Daí que suas citações devam irromper menos como confirmação que como provocação, menos numa série progressiva que como interrupção drástica. O segundo aspecto, referente à metalinguagem, é

a necessidade de fazer cinema do cinema. O cinema radicalmente auto-consciente do cinema é livre de ingenuidade na produção das imagens. Nas palavras de Didi-Huberman, é um “cinema de segundo grau”, que se pode ver mais politicamente em *Carta a Jane* ou mais esteticamente nas *História(s) do cinema*. “Não contente, pois, em citar os românticos, Godard começou a citar como romântico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 165), conclui Didi-Huberman sobre a força dessa filiação histórica e artística.

De fato, no Romantismo alemão aparecia essa exigência moderna de que a arte se pensasse a si mesma. Nas palavras de Friedrich Schlegel, tratava-se então de “ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia” (SCHLEGEL, 1997, p. 89). Tal fórmula poderia, sem tirar nem pôr, ser aplicada aos filmes de Godard: ser, ao mesmo tempo, cinema e cinema do cinema. Daí a tendência ensaística que o atravessa. Foi a forma na qual Godard contemplou essa reflexividade. Ela aparece de diversas maneiras durante a sua filmografia: o ensaio romanceado, como *Duas ou três coisas que eu sei dela*, de 1967; o ensaio epistolar, como *Carta a Jane*, de 1972; o ensaio automeado, como *Aqui e alhures* ou *Número dois*, entre 1974 e 1978; o ensaio sobre os filmes que fizera, como *Scenário do film Passion* e *Petites notes à propos de Je vous salue Marie*, na virada dos anos 1970 para os anos 1980; ou o ensaio curatorial, como as *História(s) do cinema*, na virada dos anos 1980 para os anos 1990. Não se trata de uma lista exaustiva, é claro, mas apenas uma tipologia sugestiva para expor a diversidade da prática do filme-ensaio no cinema de Godard, em todos os casos a responder a exigência estética romântica de reflexividade. Daí que o exercício da metalinguagem tenha se tornado constante em Godard: suas imagens não são as imagens ingênuas do mundo, mas as imagens que já sabem que o mundo tornou-se, ele mesmo, imagem. São ensaios de imagens sobre as imagens.

Por isso, muitas vezes, como em *Carta a Jane*, é difícil definir com exatidão a natureza das imagens que ali estão através da dicotomia tradicional que divide o cinema entre o documentário e a ficção. O ensaio não é um e nem outra, ou será ambos ao mesmo tempo. Da mesma forma que na escrita, a forma do ensaio em imagens também corrompe

a pretensão de situar em campos claramente opostos a subjetividade e a objetividade. O uso das imagens não presume que elas sejam índices da realidade em si, mas tampouco fabulação narrativa a partir do nada. O uso é ensaístico, se acompanhamos a definição de Max Bense do gênero, segundo a qual na sua prosa convergem, unicamente, impulso criador e educador, estética e ética, invenção e teoria (BENSE, 2004, p. 171). Godard é um prosador desse tipo, mesmo que no seu caso essa prosa seja feita de verbo e imagem, palavra e cena. Por isso, ele assume as máscaras de crítico, curador, historiador, cineasta, intelectual. Muitas obras de sua produção são filmes-ensaios, alinhadas à tradição que, antes dele, já contava com cineastas como Chris Marker ou Agnès Varda, mas que remete, ao fim, até os pioneiros *Ensaio*s de Michel de Montaigne, ainda no século XVI.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Coleção Espírito Crítico). p. 15–46.
- ALBÉRA, F. “Cultivons notre jardin”: entretien avec Jean-Luc Godard. *CinémAction*, França, n. 52, p. 82–90, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAECQUE, A. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944–1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 120–136.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Quinquilharias. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Obras escolhidas, v. 2). p. 61.
- BENSE, M. O ensaio e sua prosa. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, IMS, n. 16, mar. 2004.
- DANEY, S. O terrorizado (Pedagogia godardiana). In: _____. *A rampa: cahiers du cinéma, 1970–1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Passés cités par JLG*. Paris: Minuit, 2015.

- DUBOIS, F. Jean-Luc Godard e a parte medita da escrita. In: _____. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 259–288.
- _____. Os ensaios em vídeo de Jean-Luc Godard: o vídeo pensa o que o cinema cria. In: _____. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 289–312.
- GODARD, J.-L. *Godard on Godard*. New York: De Capo Press, 1986.
- HEIDEGGER, M. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- LUKÁCS, G. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- XAVIER, I. O rosto em primeiro plano e a captura do instante: o filme-ensaio de Godard (1962–1966) e dois motivos canônicos do cinema. In: MARQUES, A.; MARQUEZ, A.; PAÏNI, D. (Org.). *Expo(r) Godard*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PARTE III:
ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA