

GODARD CONTRA A ADAPTAÇÃO

Carmem e outras histórias do cinema

Anita Leandro
UFRJ

RESUMO

Através do estudo da obra cinematográfica de Jean-Luc Godard e de seus escritos sobre o cinema, esse texto procura colocar em relevo certos aspectos do pensamento do cineasta que constituem uma verdadeira teoria da adaptação. Privilegia-se a análise de seu filme *Prénom Carmen* (1983), uma adaptação livre do conto homônimo de Prosper Mérimée.

PALAVRAS-CHAVE

adaptação literária, roteiro, imagem e texto, Godard

Para mim a grande história é a história do cinema. Ela é maior do que as outras porque ela se projeta.

Godard, *Histoire(s) du cinéma*

Porque Godard, cineasta sem roteiro, ou do roteiro improvisado, construído em *bric-à-brac* ao longo das filmagens, decide adaptar uma história tão conhecida como a de Carmem, de encadeamento previsível, um percurso narrativo de amor e de morte transformado em estereótipo, amplamente difundido através de um conto (*Carmen*, Prosper Mérimée, 1845), de uma ópera (*Carmen*, Georges Bizet, 1875) e de mais de cem de filmes? Uma só resposta: com *Prénom Carmen* (1983), adaptação livre do conto de Mérimée, Godard vai dar ao texto literário o mesmo tratamento que sempre deu aos mitos: contextualiza-os no mundo contemporâneo, substituindo a trama romanesca e os clichês que participam das narrativas míticas por reflexões sobre o próprio cinema.

Ainda que possamos localizar em *Prénom Carmen* todos os temas básicos do texto de inspiração do roteiro (a sedução, o amor fatal, a liberdade, a morte), esses temas são transpostos para o cinema inteiramente desvinculados do peso cultural e narrativo que recai sobre o mito de Carmem. Eles apenas pontuam a narrativa fílmica, aparecendo cá e lá em seqüências autônomas, independentes umas das outras, insinuando-se na forma de imagens quase abstratas, puramente sonoras ou visuais, simples variações em torno de uma música (Beethoven, em vez de Bizet) ou de uma cor (o amarelo, em vez do vermelho), por exemplo. A ruptura sistemática do encadeamento narrativo apaga, como diria Blanchot, o texto literário de referência. A nova escrita daí resultante, a escrita cinematográfica que substitui o texto, encoraja o espectador para a associação livre de idéias, permitindo-lhe abstrair, a partir do texto de Mérimée, a ressonância de outras histórias: a do cinema primitivo, a do encontro do cinema com o vídeo e a dos filmes de Godard e de outros cineastas.

Através de um mito trágico, Godard vai falar nesse filme da própria sucessão de tragédias que constitui, na sua concepção, a história da arte cinematográfica. Sua abordagem da literatura em *Prénom Carmen* passa sempre pela atualização do texto do passado no tempo e no espaço: é pela celebração do presente e da matéria-prima que se encontra diante da câmera que o filme assinala um método de adaptação, ou, como prefere Roppars, uma “reescrita”.¹ Adaptar, aqui, não é contar de novo, mas contar de outro jeito, fazendo da estória, história, ao inscrever um texto do século XIX no momento das filmagens, e fazendo da literatura, cinema, ao transformar um percurso narrativo em blocos de som e de luz ou, como diria Deleuze, em “situações óticas e sonoras puras”.

Na verdade, essa abordagem da adaptação, que consiste EM escrever de novo, numa outra língua, acontece em toda a obra de Godard. Seus filmes sempre se apoiaram na literatura, seja por meio da adaptação propriamente dita do conteúdo narrativo, seja na forma de citações sonoras (voz em *off*, nos diálogos) ou mesmo visuais (a onipresença material dos livros em seus filmes, manuseados pelos personagens ou utilizados como objetos de decoração). Em *Une femme est une femme* (1961), por exemplo, Godard chega ao ponto de substituir a fala dos protagonistas por imagens de capas de livros, num diálogo silencioso, apenas visível: os personagens vão retirando da estante vários livros cujos títulos, colocados um ao lado do outro, dão as réplicas para o diálogo mudo. Mas, ao contrário do modo de adaptação predominante no cinema, tradicionalmente marcado pela subserviência ao texto e pelo gosto da ilustração, o método godardiano estabelece com a literatura uma relação diferenciada de forças, que pode passar tanto pela valorização do texto literário quanto pela própria traição a esse texto. Desde seus primeiros filmes, Godard não parou de atualizar os textos da literatura, da Bíblia ao romance policial. Mas adaptar, de acordo com seu método, é reescrever com os meios do cinematógrafo.

Percorre a teoria da adaptação de Godard um acerto de contas com o texto escrito, que, historicamente, precedeu a imagem e veio determinar, na sua opinião, a ruína da arte cinematográfica. Em *Scénario du film “Passion”* (1981), Godard recusa esse texto, que, tendo nascido primeiro, impôs-se ao cinema como uma lei, atribuindo à imagem um discurso decidido de antemão na forma do roteiro de filmagem. O cineasta evoca nesse filme a aventura do cinema primitivo e seus filmes sem roteiro, improvisados com uma pequena equipe, entre amigos, bem cedo substituída por um modo de produção em que não cabiam riscos. Mas esse mesmo roteiro, criado para assegurar a rentabilidade do empreendimento econômico no qual se transformou o filme, encarregou-se também de coibir a aventura visionária dos pioneiros: doravante se escreverá primeiro para ver depois.

O cinema, arte da contemplação, mais próxima da pintura do que do teatro, pelo seu dispositivo e mesmo pela sua vocação, vê sua narrativa sendo aos poucos sobrecarregada por um estilo alienado da técnica e, o que é pior, da realidade: a imagem, que é “revelação”, como diz Bellour,² reduz-se à ilustração, à fotografia em movimento; e, mais tarde, a voz, que é som, dará lugar à fala, à tagarelice do discurso. O resultado estético dessa substituição da escrita cinematográfica pelo texto foi o mimetismo estéril da literatura, que produziu, como diz Bazin, uma espécie de “teatro filmado”.³ Adaptar,

¹ ROPPARS. *Loubli du texte*, p.11.

² BELLOUR. *L'entre-images 2*, p.114.

³ BAZIN. *Qu'est-ce que le cinéma?*, p.82.

para Godard, é, pois, inserir-se nessa tradição de pensamento que busca uma ontologia da imagem cinematográfica e que remonta aos primórdios dos *Cahiers du cinéma*: “Para mim, a imagem é a vida e o texto é a morte. É preciso os dois: eu não sou contra a morte. Mas eu não sou pela morte da vida a esse ponto, sobretudo num tempo em que ela deve ser vivida”.⁴

CINEMA E VÍDEO

Reescrever um texto para o cinema é, então, uma atividade que exige de Godard muita vigilância. Ele está sempre se colocando a serviço da sobrevivência da arte cinematográfica, ameaçada, entre outros, pelo próprio texto. A morte do cinema é um tema presente não só em seus filmes, mas também em seus escritos e depoimentos, principalmente a partir do advento do vídeo, no início dos anos setenta. Na época, a expectativa era de que essa nova tecnologia, pela sua agilidade, pelas suas potencialidades estéticas e pelo caráter econômico, viesse dar um suporte à pesquisa no campo da arte cinematográfica, libertando-a do texto escrito, ao tornar finalmente possível a escrita de roteiros com imagens e sons, em vez de palavras (é o que propõe Godard em *Scénario du film “Passion”*, de 1981). Mas, ao contrário do que se esperava, a tradição do texto do roteiro não chegou a ser questionada. Muitos vão se apropriar do vídeo como meio de produção de um excedente de imagens. Godard critica, por exemplo, Coppola, que, em *One from the Heart (Perto do coração selvagem, 1982)*, apesar de filmar em formatos leves (vídeo, 8mm e 16mm) antes de passar ao 35mm, obtém como resultado a mera acumulação de imagens similares — é verdade que produzidas em diferentes formatos —, mas todas elas submetidas a uma mesma ordem narrativa e representativa, já estabelecida por um roteiro previamente escrito. Ou seja, a mesma tecnologia que acena com promessas de revolução na escrita cinematográfica deixa-se dominar pela supremacia, aparentemente consensual, do texto. Registra-se em vídeo o que vai ser filmado depois em 35mm, perpetuando a obediência ao texto preliminar.

O fio condutor dos diferentes segmentos narrativos que estruturam *Prénom Carmen* é a crítica godardiana do audiovisual. É com esse argumento central (cinema *versus* vídeo) que a narrativa mítica deixa a literatura romântica para entrar no cinema moderno, subentendendo-se aí a existência de um método de adaptação (cinema *versus* texto). A história de fundo é a de um grupo terrorista (o bando de Carmen) que, fazendo-se passar por uma equipe de filmagem, põe em prática um plano de assalto a um banco e de seqüestro de um rico industrial. Uma locadora de vídeos pornográficos serve de fachada às atividades clandestinas do grupo. Durante todo o filme, vemos os falsos cineastas às voltas com câmeras de vídeo, fitas pornôis, revólveres e dinheiro, muito dinheiro. Um mundo de “profissionais”, como não se cansa de repetir o chefe do bando: “não se preocupe, a gente é profissional”.

Assim é mostrado o mundo do audiovisual, rico e sem escrúpulos, lugar da pornografia no sentido amplo da palavra, ou seja, da solução fácil e lucrativa. A crítica de uma tal abordagem da realidade é extensiva, no filme de Godard, ao mundo do cinema industrial, capaz de produzir ilustrações literárias, reconstituições de época pretensamente fiéis ao texto do passado, em suma, *peplums* tardios. “Podemos ganhar rios de dinheiro”,

⁴ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p.415-6.

diz o chefe do bando ao tentar convencer um velho cineasta independente a fazer parte de sua superprodução. O cineasta em questão é o próprio Jean-Luc Godard no papel do tio de Carmen, um personagem meio louco, Monsieur Godard ou “Oncle Jean”, como ele é chamado no filme. Pobre e desempregado, esse sobrevivente do cinema de pesquisa usa um casaco rasgado e mora num hospital psiquiátrico, onde passa o seu tempo fabricando câmeras artesanais. “Eu fui demitido do cinema, do cinematógrafo”, diz ele. Por trás da narrativa do conflito amoroso entre Carmen, a assaltante, e Joseph, o guarda do banco, *Prénom Carmen* tece, assim, a história da relação muitas vezes conflituosa entre o mundo do vídeo e o do cinema, entre a escrita literária e a escrita cinematográfica.

Se o surgimento do vídeo nos anos setenta abre para Godard novos horizontes de pesquisa, ele traz igualmente uma inquietude quanto ao futuro do cinema. E, talvez por isso, a modernidade do vídeo nesse filme seja apenas uma referência de conteúdo, um tema de atualidade destinado a introduzir fatos da história contemporânea no texto original adaptado. Já do ponto de vista formal, *Prénom Carmen* não deve nada ao vídeo. O filme é, muito pelo contrário, uma elegia ao que persiste de artesanal na imagem cinematográfica.

É o caso do tratamento dado à banda sonora, por exemplo. Embora a plástica sonora nos faça pensar numa mixagem sofisticada, em que haveria o cruzamento de quatro ou mais pistas de som, Godard trabalha nesse filme com apenas duas bandas. Na maioria das seqüências, há pelo menos três sons diferentes que se superpõem (música, barulho do mar e diálogos; mar, gaivotas e música; tiros, música e monólogos; barulho de carro, de metrô e gaivotas). Os sons do mundo contemporâneo mesclam-se à sonoridade atemporal da natureza e à música de Beethoven. Esse material complexo é trabalhado pela *mise en scène* e pela montagem, substituindo a matéria narrativa que compõe o texto literário de origem. Num mesmo plano, podemos ouvir simultaneamente a música diegética de Beethoven sendo interpretada pelo Quatuor Prat, uma canção de Tom Waits fora de campo e a voz dos atores — tudo isso reunido em apenas duas bandas. Esse é um tipo de mixagem que Godard faz a partir de 1979, ou seja, desde o início de sua pesquisa com o vídeo, como ele conta em entrevista à revista *Cinématographe*: “Desde *Sauve qui peut (la vie)*, todos os meus filmes têm apenas duas bandas (...). Eu não sou contra colocar um galo, se eventualmente estamos perto de uma fazenda, mas, comigo, todos os sons são reunidos, não há quase nenhum lugar nas duas bandas sonoras”.⁵

O que significa optar por apenas duas bandas de som justamente num momento em que vários cineastas (entre eles, Coppola, mas também Greenaway, Wenders) começam a se deslumbrar com os recursos de mixagem oferecidos pelas novas técnicas audiovisuais? Trata-se, aparentemente, de um princípio de Godard, que concebe o cinema como, antes de tudo, uma arte do documentário e eminentemente manual. É o que ele diz na mesma entrevista sobre a montagem do som em *Prénom Carmen*: “Eu utilizo duas pistas porque a gente tem duas mãos. Se eu só tivesse uma mão, eu filmaria com uma mão e só registraria uma pista sonora”.⁶ Aproveitar-se da possibilidade oferecida pelo vídeo de multiplicação de pistas ao infinito equivaleria a produzir uma mais valia sonora que, no contexto dessa

⁵ GODARD. Godard à Venise, p.5.

⁶ GODARD. Godard à Venise, p.5.

adaptação, em nada contribuiria com a escrita cinematográfica. Godard evita esse tipo de sofisticação técnica que o distanciaria da sonoridade real e que continuaria servindo a um texto sonoro alheio ao mundo sensível.

Então, ao mesmo tempo em que as novidades do audiovisual trazem ao cinema godardiano a ocasião de experimentação com uma nova linguagem, elas inauguram também uma reflexão crítica em torno dessa mesma linguagem. Assim, Godard traz o vídeo para dentro do filme, abrindo um debate em defesa da arte cinematográfica, contra a adaptação fiel ao texto e infiel à realidade. Daí vem a incansável busca de um som essencial em *Prénom Carmen*. No lugar da ópera de Bizet e seus *leitmotiv* evocando o tema do destino, escutamos a escala das notas musicais de base, tocadas no piano: “dó, ré, mi, fá, sol, lá...”. Essa introdução sonora resume o pensamento que vai ser desenvolvido ao longo do filme: adaptar é retornar ao início (os mitos — Carmem, o cinema primitivo —, mas também o som primordial, que não precisa de mais do que duas pistas para se fazer ouvir); é voltar às origens do texto de referência, seja ele literário, musical ou pictural, para começar de novo o trabalho de escrita sobre valores do passado, sob um modo documentário.

A confrontação do cinema, arte manual, com a eletrônica está presente também no tratamento dado à imagem em *Prénom Carmen*. Um plano fechado mostra uma televisão ligada, fora do ar, com chuvisco azul. A tela da TV ocupa todo o quadro. A cena se passa dentro da suíte de um luxuoso hotel parisiense, o Intercontinental, e evoca a solidão de Joseph (Jacques Bonaffé), abandonado por Carmen (Marushka Detmers). Começamos a ouvir a canção de Tom Waits (*Ruby's arms*). Joseph debruça-se sobre o aparelho de TV e sua mão acaricia longa e lentamente a tela. O gesto do ator adota o mesmo ritmo da canção melancólica de Tom Waits, cujos versos, por sua vez, encontram um eco no conteúdo da cena: “*to move his arms... morning light, was your face... everything is turning blue... as I say goodbye to Ruby's arms...*”. Não há iluminação sobre a mão de Joseph, o que produz o efeito de uma silhueta escura superposta ao fundo iluminado da televisão acesa. Temos a perfeita ilusão de uma montagem em vídeo de dois planos, em fusão total, quando, na verdade, trata-se apenas de um simples claro-escuro obtido sem nenhum truque. É a mão do personagem que se sobrepõe à tela da televisão, numa *mise en scène* dos corpos, dos sons e dos objetos. Além do aparelho de televisão, que aparece aceso e fora do ar em várias cenas no interior do quarto, o efeito de superposição evocado pela silhueta da mão sobre a tela remete-nos às técnicas experimentais de montagem em vídeo, tão em voga naquela época. O texto original encontra-se resumido a um tema que pode agora ser trabalhado enquanto matéria fílmica (televisão, ator, luminosidade do quarto), e não mais como estória de fundo. Libertando-se do texto, o filme projeta na tela do cinema uma outra narrativa, de valor documentário, que seria a do encontro do cinema com o vídeo.

No plano seguinte, aberto, vemos que o corpo inteiro do personagem, sem iluminação direta, forma uma grande silhueta, recortada pelas duas únicas fontes de luz de toda a cena: o azul da tela da televisão e o amarelo da luz do dia ao amanhecer, que atravessa as cortinas da janela atrás de Joseph. Da mesma forma que o som, a iluminação também recebe um tratamento artesanal, minimalista, bem próximo da luminosidade de um documentário. Ao longo de todo o filme vão predominar essas duas tonalidades de luz: uma azul, à direita do quadro, e uma amarela, à esquerda. As cenas de interior são

sempre iluminadas por um abajur amarelo ou, então, pela luz do dia que entra pela janela, enquanto nas cenas de exterior as tonalidades do nascente e do poente alternam-se. A cor fria (a noite) e a cor quente (a aurora) consubstanciam na matéria diegética (abajur, nascer e pôr do sol) o tema da ambigüidade extraído do texto original. Mas se, por um lado, a convivência dessas duas cores distintas num mesmo plano pode fazer um apelo direto ao conflito que habita o mito de Carmem, por outro, o amarelo e o azul são concretamente apresentados como matéria-prima da iluminação artesanal da fotografia de Raoul Coutard. As mesmas cores facilmente narrativizadas pela onipresença do texto literário, pelo tema de Carmem, encontram na *mise en scène* a ocasião de se transfigurarem em pigmentação pura, em claro-escuro, em contraste estritamente visual, por meio de uma técnica de iluminação simples e econômica, manual, na qual pressentimos a influência da pintura, bem mais do que a do vídeo ou a da literatura.

Referindo-se a van Gogh, Godard vai trabalhar, ao longo de todo o filme, a cor amarela, um amarelo pictural, que se acorda à violência do tema literário adaptado e aos movimentos bruscos dos corpos dos atores. O amarelo é a cor dos roupões, echarpes, paredes, portas, cortinas e, principalmente, da iluminação. As cenas à beira-mar são iluminadas pelo amarelo pálido e frio de um sol de inverno, cujos raios contrastam com o céu acinzentado da praia de Trouville, na Normandia (vale lembrar que Godard registra esse espetáculo da natureza na mesma praia cuja luminosidade difusa atraiu os impressionistas, evitando a luz contrastante do Sul, facilmente associada à paisagem do conto de Mérimée). As cenas internas, ao contrário, têm uma tonalidade amarelo quente. Os diálogos evocam o amarelo do Midi da França, onde van Gogh morava: “Ah! Se van Gogh tivesse visto todo esse amarelo”, diz Monsieur Godard, apalpando os roupões de banho amarelos que vestem Carmen e o chefe do bando. O personagem de Godard aparece como uma espécie de guardião dessa vocação pictural da arte cinematográfica que o bando de Carmen, às voltas com o vídeo, e o cinema, subjugado pelo texto, ignoram. O amarelo violento de van Gogh é mostrado como matéria sensível, palpável. Em vez de ilustrar o tema da violência, como fizeram tantas adaptações precedentes, fiéis ao texto, Godard contextualiza-o através de uma cor que se expande no espaço real e toma conta de todo o quadro, impondo-se como uma narrativa à parte (*Prénom Carmen* poderia ser resumido como um filme sobre a cor amarela).

“Ai, ai, ai, que podridão, esses jovens, eles não inventaram nada, não inventaram o cigarro, não inventaram o *blue jeans*, nada”, diz Monsieur Godard ao falso cineasta (Christophe Odent), que tenta ainda se defender: “Eles inventaram o desemprego”. Réplica de Monsieur Godard: “Não, pelo menos, eles não procuraram... É preciso procurar... Van Gogh procurou um pouco de amarelo, quando o sol desapareceu. É preciso procurar, meu rapaz, é preciso procurar”.

No cinema, como na pintura, é preciso procurar, pesquisar, inventar sempre. Mas as novas gerações, de costas para Méliès e de frente para Hollywood, perderam, segundo o personagem de Oncle Jean, o dom da procura e da invenção. O bar onde se desenrolam algumas das cenas de *Prénom Carmen* é o ponto de encontro de um cinema em vias de desaparecimento com uma nova geração de fabricantes de imagem que, não tendo inventado nada, referendam invenções inúteis: “As máquinas começaram a produzir bens que não correspondem a nenhuma necessidade, da bomba atômica ao copo de plástico”,

diz Uncle Jean. Cinema e economia — esse é um casal inseparável nos filmes de Godard, pois não se faz filme sem dinheiro. Daí a crítica de Uncle Jean aos jovens cineastas: a que preço podemos vender nossa força de trabalho? Ao preço do sacrifício da própria arte cinematográfica, em nome das novas tecnologias e do texto?

MORTE DO CINEMA

Como todos os filmes oriundos da reflexão sobre o vídeo, *Prénom Carmen* retoma a discussão sobre algumas questões filosóficas já existentes na obra de Godard desde os seus primeiros filmes. Trata-se da morte do cinema e do aspecto sagrado da imagem que poderia renascer desse contexto. O cinema está morrendo, vítima da supremacia do texto e das novas tecnologias, em suma, do esquecimento. E para registrar a tragédia desse momento histórico, Godard vai buscar percursos narrativos fundadores do pensamento ocidental, igualmente esquecidos: a Bíblia (*Je vous salue, Marie!*, 1983; *Passion*, 1981), a mitologia grega (*Le mépris*, 1963; *Hélas pour moi*, 1993), o mito popular (*King Lear*, 1987; *Prénom Carmen*, 1982), a própria história do cinema (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998).

Graças ao conteúdo da narrativa, Carmem passou a funcionar como os grandes mitos: o personagem atualiza uma situação não-resolvida, na qual o mundo contemporâneo ainda se projeta. A lenda, diz Godard em *Avant-Scène Cinéma*, na época do lançamento de *Prénom Carmen*, “é uma forma de se aproximar da verdade que se perdeu”.⁷ Por isso, Carmem, personagem imortalizado por seus atributos espanhóis, é evocada no filme de Godard sem nenhum dos ornamentos do romantismo francês. O conto adaptado vale pelo tema do desafio à morte e do desaparecimento de uma verdade fundadora, tema que o interesse pelo estereótipo havia legado ao esquecimento. Fazendo da versão de *Carmen* um ensaio contra a adaptação de tradição ilustrativa, Godard resgata o mito do domínio do folclore. E esse resgate é feito sob o signo da projeção: o cinema projeta a história de Carmem, projetando nela sua própria história.

Godard filma um conflito de amor e morte, que é também o conflito de um cineasta amoroso por um cinema em fase de desaparecimento. Na entrevista à revista *Cinématographe*, ele diz que “contar histórias é mostrar o que se passou”.⁸ E o que se passou foi uma guerra de sexos, que nos remete a uma guerra atual, a capitalista, que põe em risco a arte cinematográfica. O cinema está ausentando-se, ficando raro; por isso, Godard, o pedagogo, como diz Daney (1966), faz sempre a chamada em seus filmes. Méliès? Presente. Buster Keaton, Hitchcock, Preminger, Duvivier, Mocky? Presentes. O cinema tem encontro marcado em *Prénom Carmen* para velar sua própria morte.

O filme começa com uma seqüência de três planos fechados do Leão de Veneza. A voz de Godard, em *off*, informa: “Este filme obteve o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1983 e um prêmio especial pelo valor técnico da imagem e do som”. *Prénom Carmen* é um metafilme, (auto)reflexivo, sem nenhuma referência ao texto original na sua ficha técnica, um filme que poderia se chamar *Prénom Jean-Luc* e fazer parte de um tríptico autobiográfico, junto com *JLG/JLG* (1994) e *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Interpretando em *Prénom Carmen* o papel principal, o cineasta faz seu auto-retrato reflexivo ao se referir ao cinema dos primeiros tempos, ao cinema clássico hollywoodiano e, é claro, aos seus próprios filmes (*Le petit soldat*, 1960; *Une femme mariée*, 1964). O filme é todo ele

⁷ GODARD. *Les signes du mal à vivre*, p.3.

⁸ GODARD. *Godard à Venise*, p.5.

uma homenagem a estilos que desaparecem, a estéticas que marcaram a evolução da arte cinematográfica, mostrando sua independência em relação ao teatro e à literatura.

Prénom Carmen termina com uma dedicatória: “in memoriam small movies”. O epitáfio, escrito em branco sobre fundo preto, é uma chave para a compreensão da obra, que deve muito mais ao contexto histórico do momento da filmagem do que ao texto adaptado. Como diz Antoine de Baecque, Godard desperta em nossa memória a lembrança de um cinema independente, de “um ser que não é mais — o filmete, fitas mudas que ritmaram os primeiros tempos, quer dizer, metaforicamente, o cinema na sua juventude”.⁹ Com efeito, cada seqüência de *Prénom Carmen* compõe um filmete à parte, que pode ser apreciado separadamente do todo que constitui o filme.

A infância de uma arte, sua morte precoce e a ressurreição da imagem — esse encadeamento de idéias percorre a maioria dos filmes de Godard, *Prénom Carmen* em especial, devido à forte presença do vídeo na diegese. Godard queria personagens adolescentes para esse filme. Aliás, o primeiro título que ele tinha imaginado para o filme foi *Avant le nom, avant le langage (Des enfants jouent à Carmen)*: [Antes do nome, antes da linguagem (Crianças brincam de Carmem)]. Por razões comerciais, o título, grande demais, foi descartado pela distribuidora. A juventude quase infantil da atriz no papel de Carmen (Marushka Detmers tem 21 anos na época) assinala, no entanto, essa procura da infância. Numa seqüência no apartamento de Trouville, depois do amor, Carmen e Joseph, sentados na cama, entregam-se a uma brincadeira do tipo “João Teimoso”, em que o torso nu de Joseph, empurrado para trás por Carmen, volta sempre à posição inicial. Carmen lê revistas em quadrinhos e inspira-se em Dillinger para organizar o assalto a banco, fazendo de conta que está rodando um filme. O lúdico e o cômico surgem lado a lado com o trágico, gerando cenas próximas do que Deleuze chama de “blocos de infância”. Em vez do estereótipo da sensualidade infantil, Godard torna visíveis os “devires-criança do presente”, as “sensações presentes” que o cinema potencializa.¹⁰ Godard interpreta um personagem igualmente infantil: um cineasta que finge estar doente para ser aceito num hospital psiquiátrico. A gestualidade mecânica, o semblante imperturbável, a inteligência das gagues ? toda a composição do personagem de Uncle Jean evoca os grandes atores cômicos. Godard nunca ri nesse papel, o que faz pensar especialmente em Buster Keaton (numa cena ele aparece com um livro sobre Keaton na mão).

Esse mesmo personagem que faz rir é também o que anuncia a morte. Na última seqüência, vemos os músicos do quarteto Prat no salão do hotel. Eles começam a interpretar um movimento lento e melancólico, próximo da marcha fúnebre, o Quatuor n° 16 de Beethoven, *Grave ma non troppo tratto*, que o compositor intitulou “Der Schzergefaste Entschub” (“A resolução dificilmente tomada”). Cabeça baixa, ar grave, andando no ritmo da música, como num enterro, Uncle Jean entra no salão, seguido por sua *script-girl*. Mas a gravidade da cena é logo quebrada quando percebemos, debaixo do braço de Godard, um aparelho de som portátil que ele chama de “minha nova câmera”, uma câmera que faz música (“*Au clair de la lune*”, “dó, ré, mi fá”) e que foi, segundo ele, construída com os operários da cozinha do hospital. De novo, o artesanato. E, mais uma vez, o discurso metafílmico introduzindo fissuras na narrativa original: a “câmera” em

⁹ DE BAECQUE. Tout Godard (*Prénom Carmen*), p.124.

¹⁰ DELEUZE, GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p.158.

questão é uma alusão a uma outra câmera, verdadeira, a Aatom 35, que Godard mandou construir especialmente para as filmagens de *Prénom Carmen*, uma síntese da leveza do Super-8 e da precisão do 35mm. É por isso que Youssef Ishaghpour pode dizer que “todos os filmes de Godard são filmes de atualidade, sobre o presente da imagem”.¹¹

Nessa mesma seqüência, os fuzis tomam o lugar da câmera: o bando de Carmen finge filmar o salão do hotel enquanto prepara o seqüestro do importante homem de negócios ali hospedado. Um falso *cameraman* aparece com uma câmera de verdade em punho. O chefe do grupo grita: “a câmera não, imbecil, o fuzil!”. O cinema de Godard lança sempre mão dessa comparação entre a câmera e o fuzil para falar da vida e da morte das imagens, pelas imagens, através delas. Em *Scénario du film “Passion”*, na reconstituição de uma cena de fuzilamento (*O 3 de maio*, de Goya), um *travelling* mostra os fuzis dos soldados apontados para os prisioneiros, enquanto uma câmera sobre trilhos entra no quadro, apontando na mesma direção que os fuzis. Ao contrário do fuzil, que envia, a câmera recebe. É a imagem, a luz, que se imprime na película. Tudo o que a câmera sabe fazer é captar o real para depois restituí-lo ao mundo em forma de matéria cinematográfica. *Prénom Carmen* restitui a idéia do cinema como uma história de dádiva, a idéia da tela como um Santo Sudário que recebe a imagem ofertada pelo real.

Na ocasião do lançamento de *Allemagne neuf zéro* (1991), Godard lembrou, numa entrevista à televisão francesa, uma frase de São João Evangelista, segundo a qual a imagem há de vir no tempo da ressurreição. E, nesse sentido, concluía então Godard, o Cristo na cruz não seria ainda uma imagem, mas apenas o que na língua inglesa se chamaria de *picture*. A verdadeira imagem é uma imagem mental, a comunicação de um segredo (o segredo de um sofrimento, em *Hélas pour moi*), de uma solidão (a solidão de um povo, em *Allemagne neuf zéro*), de uma morte (a morte do cinema, em *Prénom Carmen*). A imagem é aqui abordada como um mistério que se desvenda diferentemente para cada espectador, e, por isso mesmo, não pode estar submetida a um único texto original. “O verdadeiro cinema é aquele que não se pode ver”, dirá Godard mais tarde em *Histoire(s) du cinéma*. E é talvez por isso que a Igreja Católica não tenha aceitado a representação da Virgem em *Je vous salue, Marie!* A Virgem encarnava, naquela adaptação, um sofrimento tão humano que o personagem aproximava-se da santidade. Godard tinha ido além da aparência, do texto aparente, da ilustração da Bíblia, da mera *picture* que a Igreja poderia suportar. Ele tinha tocado em algo invisível, num conceito, o da virgindade, instaurando, assim, o tempo cinematográfico da ressurreição, tempo do (re)conhecimento do texto sagrado consubstanciado em imagem sonora e visual, ou seja, em história contemporânea.

CINEMA: ONDE EU É UM OUTRO

Gilles Deleuze resumiu numa fórmula sucinta a reflexividade que Godard produz em seus filmes: “Ele procura tipos reflexivos que funcionam como intercessores, através dos quais EU é sempre um outro”.¹² Em *Prénom Carmen*, o outro com quem Godard não cessa de se confundir é o próprio cinema e não o texto a ser adaptado. O cinema é o pano de fundo de cada uma das 21 seqüências do filme, seja no conteúdo da narração

¹¹ ISHAGHPOUR. *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, p.26.

¹² DELEUZE. *Image-temps*, p.244.

(história de uma filmagem), seja na presença de Godard como ator principal ou até mesmo na escolha dos nomes de alguns personagens, nomes que pertencem ao universo cinematográfico: Monsieur Godard, Joseph Bonnaffé (sobrenome do ator Jacques Bonnaffé, no papel de Joseph), Jean-Pierre (nome do cineasta Jean-Pierre Mocky, no papel de um cineasta louco que grita sem parar uma frase que é o título de um de seus filmes: “*Y a-t-il un Français dans la salle?*”).

Prénom Carmen é um filme inteiramente reflexivo, no qual Godard lança mão também do estatuto reflexivo de vários gêneros cinematográficos. O burlesco (o personagem keatoniano de Monsieur Godard), o pornô (o comércio de fitas de vídeo), o filme *noir* (Carmen no balcão de um bar, vestida como Humphrey Bogart, com casaco de chuva, revólver no bolso e dose dupla de J&B na mão), o melodrama (trata-se, como num melodrama tradicional, de uma obra dramática acompanhada de música e permeada de episódios violentos), o filme de suspense (a violência da cena da ducha, desencadeada pela música de Beethoven, comparável a *Psicose*, de Hitchcock). Os diferentes gêneros são convidados a falar de cinema, muitas vezes simultaneamente, numa mesma seqüência.

Um dos principais intertextos reflexivos de *Prénom Carmen* é um filme de gênero, *Carmen Jones* (1954), musical de Otto Preminger. O musical parece ter sido não só a base do roteiro mas também a fonte de informação para várias soluções de *mise en scène*. Por exemplo, em *Prénom Carmen*, como no filme de Preminger, o casal dá-se as mãos, amarra-as uma na outra e foge num carro. A protagonista do filme de Godard veste-se exatamente como Carmen Jones (vestido bege envelope, luvas pretas) e os diálogos confirmam a filiação premingeriana (Carmen: — Você já esqueceu o que eu te disse? Joseph: — Não, o quê? Carmen: — Nesse filme americano, quando ela dizia: “*If I love you, that’s the end of you!*”). A frase em inglês é o estribilho da “Habanera” na versão da ópera de Bizet feita pela Broadway nos anos quarenta, na qual Preminger vai se inspirar.

Além da referência a *Carmen Jones*, a herança do gênero musical em *Prénom Carmen* manifesta-se na própria concepção corporal da música que o filme de Godard elabora. O argumento do filme, que, como o de *Passion* (1981), também foi concebido em vídeo, parte da música de Beethoven. Antes da filmagem, Godard enviou aos atores, músicos e técnicos uma fita na qual ele conta o filme na sua continuidade, com passagens dos quartetos 9, 10, 14, 15 e 16. Com a gravação das cenas sendo feita em som direto, os atores tiveram que interpretar seus papéis a partir de uma situação sonora existente dentro da cena. A música desencadeia toda a ação, materializando-se no corpo dos personagens, no movimento das ondas do mar, no canto das gaivotas, no barulho dos carros. Ela funde-se à matéria e ao ritmo do mundo, tomando-lhes emprestado uma corporalidade e dando-lhes em troca uma musicalidade. A música atribui aos personagens e objetos uma graça aérea que os liberta de qualquer determinismo narrativo.

Como nos musicais, a música ganha uma visibilidade. O Quatuor Prat forma um bloco de personagens à parte, que interpreta não só a música mas também o pensamento de Beethoven. Citações tiradas dos diários do compositor são declamadas por Claire (Miriam Roussel), violonista do quarteto: “Mostre o seu poder, Destino! Nós não somos nossos próprios mestres. O que tem de ser, será”. Os planos dos músicos ensaiando são freqüentemente intercalados por planos das ondas do mar, ou então por seqüências de

muita ação (assalto ao banco, embate corporal entre Carmen e Joseph). Os personagens não chegam a dançar, mas seus deslocamentos têm uma precisão cronométrica (o vai-e-vem apressado de Carmen e Joseph dentro do quatro) e até mesmo coreográfica (os passos largos de Joseph durante o assalto ao banco). Com essas variações de Beethoven, Godard constrói o que Deleuze chama de uma “música visual, massiva”.¹³

Se *Prénom Carmen* distancia-nos da literatura, é para desenvolver as potencialidades da arte cinematográfica. O tema das origens, presente no título do filme (o *prénom*, que, em francês, é o que vem antes do nome de família), nos diálogos (a pergunta insistente de Carmen: “O que é que vem antes do nome?”), na música (dó, ré, mi, fá...), na imagem metafórica do mar (21 planos), prepara o espectador para ver um tipo de filme que não se faz mais, o filme mudo, cuja pesquisa visual foi interrompida com o advento da fala. Há em *Prénom Carmen* várias cenas mudas, nas quais percebemos apenas o movimento labial dos personagens, sem que seja possível ouvir o que eles dizem. O rosto de Maruschka Detmers, enquadrado em plano fechado, como uma heroína de Griffith, às vezes evoca a tristeza, outras, a alegria, ou, ainda, a cólera. Antoine de Baecque (1983) fala da organização narrativa de *Prénom Carmen* como um seguimento de vários filmetes: a visita a Uncle Jean, o assalto, a estadia em Trouville, a filmagem-sequestro no grande hotel. *Prénom Carmen* é um filme composto de uma série de filmetes, uns cômicos, outros dramáticos, a eles dedicado, em nome da memória de uma arte que se projeta muito além do texto.

Como *Prénom Carmen*, todo o cinema de Godard procede a essa mesma abordagem da literatura, mantendo com ela uma relação de pura interdisciplinaridade. Não se trata de adaptar a literatura ao cinema, mas de formar com ela um par e, junto com ela, a partir dela, produzir uma escrita essencialmente cinematográfica, na qual, como diz Bazin,¹⁴ o cineasta possa, enfim, “se igualar ao romancista”.



¹³ DELEUZE. *Image-temps*, p.207.

¹⁴ BAZIN. *Qu'est-ce que le cinéma?*, p.80.

ABSTRACT

This study on Jean-Luc Godard's movies and cinematographic critical writings intends to emphasize some aspects of the movie director's thought that constitute a real theory of literary adaptation. We mainly analyse the film *Prénom Carmen* (Godard, 1983), a free adaptation of Prosper's Mérimée novel.

KEY-WORDS

literary adaptation, screen-play, image and texte, Godard

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* 2.ed. Paris: Les Editions du Cerf, 1994.
- BELLOUR, Raymond. *L'entre-images 2*. Paris: P.O.L. Trafic, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.
- DANEY, Serge. *La rampe*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.
- DE BAECQUE, Antoine. Tout Godard (*Prénom Carmen*). *Cahiers du cinéma*, Spécial Godard. Paris, ago. 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Image-temps*. Paris: Les Editions du Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Editions de Minuit, 1991.
- GODARD, Jean-Luc. Godard à Venise. *Cinématographe*. Paris, n.95, dez. 1983.
- GODARD, Jean-Luc. Les signes du mal à vivre. *Avant-scène cinéma*, Spécial Godard. Paris, n.223-224, mar. 1983.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1985. (Tomo 1).
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. (Tomo 2).
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998. (4 tomos).
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*. Paris: Editions de la Différence, 1986.
- ROPPARS-WILLEUMIER, Marie-Claire. L'oubli du texte. In: *Cinémas. Journal of Film Studies. Ecrit/Ecran*, v.4, n.1, 1993. p.11-22.