

ACOSSADO E O PROBLEMA DA LINGUAGEM

BREATHLESS AND THE PROBLEM OF LANGUAGE

João Victor Andrade¹

DOI: 10.5281/zenodo.15974381

RESUMO: O presente trabalho tenta argumentar sobre uma certa atualidade do filme de 1960 de Jean-Luc Godard, *Acossado*. Tal atualidade se evidencia, defendemos, nas radicais meditações sobre as possibilidades da linguagem cinematográfica que a obra propõe. Como ponto de partida, propomos uma recapitulação do contexto histórico do filme, bem como um comentário de dois textos essenciais para o movimento da *Nouvelle Vague*, Astruc (1948) e Truffaut (1954). A partir disso, analisamos o filme com um peculiar enfoque nas relações entre imagem e palavra, e como tais relações são entendidas como “uma esquizofrenia da carne e da alma”, a partir de Sontag (2015), situando-as no núcleo do problema da linguagem na obra godardiana.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem, imagem, Godard.

ABSTRACT: The following essay tries to defend a certain actuality of 1960 Jean-Luc Godard's *Breathless*. This actuality, we argue, is evident in the radical meditation about the possibilities of the cinematographic language that the work advances. As a starting point, we propose a summary of the film's historical context, as well as a commentary on two essential texts of the French New Wave, Astruc (1948) and Truffaut (1954). From that we analyze the film regarding the relations between image and word, and how those relations are understood as a “schizophrenia of the flesh and the soul”, as defended by Sontag (2015), situating these relations at the core of the problem of language in Godard's work.

KEY-WORDS: Language, image, Godard.

¹ Graduando em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista do PET-Filosofia/FNDE.

INTRODUÇÃO

Falar de Godard, dois anos após sua morte, parece exigir que se faça um balanço de sua obra, algo como “o que está vivo e o que está morto” na prolífica obra do diretor francês – seria esta a postura mais adequada? Enquanto adiamos a resposta para tal pergunta, reconhecemos que a escolha de revisitar seu primeiro filme parece trazer consigo certas questões: por que *Acossado*, o primeiro filme de Godard, de 1960? Qual é a relevância desse filme para nós, *hoje*? Suas inovações já foram completamente assimiladas? Godard se tornou um clássico? O que significa tratar Godard como um clássico? Tais perguntas admitem múltiplas respostas.

Talvez seja verdadeiro que as sequências iniciais do filme, com seus caóticos *jump-cuts*, sua quebra da quarta parede e ritmo frenético não produzam o mesmo estranhamento ou choque quanto em seus primeiros espectadores. De fato, tais procedimentos já foram utilizados até a exaustão tanto no cinema quanto em outras mídias (pensemos hoje em vídeos no YouTube e TikTok). *Choque* é uma palavra que já foi utilizada também até à exaustão para descrever os filmes de Godard. Susan Sontag, em seu excelente ensaio *Godard*, de 1968, escreve: “[...] seus filmes *ainda* não são vistos como embalsamados, imortais, inegável e meramente ‘belos’. Eles *ainda* retêm seu poder jovial de ofender, de parecerem “feios”, irresponsáveis, frívolos, pretensiosos e vazios” (Sontag, 2015, p. 156, grifos nossos). *Acossado* pode, *ainda* hoje, nos ofender? Sua “atualidade” reside em seu valor de choque? Talvez seja prudente responder negativamente. As inovações técnicas que são introduzidas a partir desse filme quase não nos afetam *por si só*. Entretanto, seria ingênuo pensar que o único valor de um filme estaria no quanto ele é capaz de nos desorientar, ou mesmo no valor histórico de suas inovações.

Onde, então? A questão é que quebra de “regras” não estão na fita ao acaso, ou por um puro prazer iconoclasta. Claro, há muito de iconoclasta na atitude de Godard, mas a destruição não se sustenta sozinha. Pode-se dizer que sua obra é alimentada por uma rigorosa ironia. Tal procedimento não perdoa nada nem ninguém — Godard devora textos culturais, das mais diversas tradições, “alta” e “baixa” cultura. Em *Acossado*, Picasso e Faulkner estão “igualados” aos conhecimentos automobilísticos enciclopédicos de Michel. Há uma absoluta falta de preconceitos; pode-se dizer que os próprios preconceitos são consumidos pelo filme. Nunca se sabe quando uma citação deve ser levada a sério ou ser desconsiderada — eis o movimento da ironia godardiana: não escolher. Tudo deve ser filmado, pois, ao ser registrado na película, tudo é transformado. De fato, muitos anos depois de *Acossado*, Godard ainda escreve: “por acaso ou não/ o único/ grande problema/ do cinema/ parece ser para mim/ onde e por que/ começar um plano/ e onde e porque/ terminá-lo” (Godard, 2022, p. 134). Já que tudo deve ser filmado, uma escolha é tão boa quanto qualquer outra — o filme se torna um infindável questionamento sobre

si mesmo.

Dessa forma, pode-se arriscar dizer que a “atualidade” (se é que se trata de pensar em tais termos) de *Acoissado* está nas suas radicais meditações sobre as possibilidades da *linguagem* cinematográfica (ideia já expressa, de certa forma, por Sontag, 2010, p. 160): aqui reside seu caráter “clássico”, com toda a ambiguidade que carrega tal expressão. Nesse sentido, *Acoissado* ainda permanece algo incompreensível, ofensivo. Não se trata de imitar Godard por ele ser um “clássico”, nem de apreciar seu frio cadáver à distância, mas de aprender. O credo godardiano é: não recusar nada, não repetir jamais, mas apropriar-se de *tudo*; tudo aquilo que o mundo nos oferece como linguagem. Com efeito, Alain Bergala afirma que “Godard pensa que pode se apropriar de tudo, que temos o direito de nos apropriarmos de tudo, se transformarmos essas coisas” (citado em Coutinho, 2010, p. 111). Afinal, se o cinema deseja ser a arte do real, ele deve proclamá-lo como seu mais digno adversário, em uma trágica tentativa de esgotá-lo — esta seria a interpretação de Godard sobre o que seria o “respeito pelo real”.

Nesse sentido, gostaríamos de propor neste artigo uma rápida introdução à *Nouvelle Vague* francesa, movimento que é, de certa forma, inaugurado por *Acoissado*. Então, discorreremos sobre o filme com o particular enfoque em como Godard se utiliza da literatura, da pintura, bem como de outras artes, para desenvolver um certo problema da linguagem que o acompanhou durante toda a sua obra.

O QUE FOI A NOUVELLE VAGUE?

A figura de Godard, bem como a fama de *Acoissado*, é rondada pela célebre *Nouvelle Vague* francesa e pelos anos dourados da *Cahiers du Cinéma*. Por mais que possamos criticar a abordagem da história do cinema por meio dos seus movimentos, um certo clima intelectual muito peculiar pode ser localizado nas páginas das diversas revistas sobre cinema na França durante os anos 50 e 60 — o crítico francês Michel Marie (2011, p. 31) chega a defender que “a Nouvelle Vague é uma das escolas mais afirmadas e mais coerentes da história do cinema”. Entre tais revistas, encontramos a *Cahiers du Cinéma*, fundada em 1951 por André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, que serviu como um polo de debates, brigas e manifestos sobre o cinema moderno. Mário Alves Coutinho aponta uma de suas peculiaridades:

Cahiers du Cinéma foi uma revista diferente: seu tema era o cinema, mas quase não citava os teóricos franceses (ou de outras nacionalidades) mais importantes desta arte. [...] As autoridades nas quais todos os redatores da revista se apoiavam eram, na sua maior parte, filósofos e romancistas (Coutinho, 2010, p. 52).

Dessa maneira, todos os diretores que são considerados como parte do movimento da *Nouvelle Vague* foram, antes de dirigirem seus primeiros filmes, críticos de cinema; mais

especificamente, críticos com uma pretensão literária, tanto em suas referências como em questões estilísticas. Estes incluem François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard, que ficaram apelidados de “hitchcock-hawksianos” pela predileção em relação ao cinema comercial norte-americano (Alfred Hitchcock e Howard Hawks, que foram enfaticamente defendidos na chamada “política dos autores”). Tal gosto pela crítica, a busca pela “bela frase” (Coutinho, 2013, p. 12), e um conhecimento enciclopédico sobre o cinema marcaram profundamente as obras dos jovens cineastas — como tentaremos mostrar com o caso de *Acossado*. O próprio Godard apontou diversas vezes para a continuidade entre sua atividade crítica e seu trabalho de cineasta: “Todos nós nos considerávamos nos *Cahiers* como futuros diretores. Frequentar os cineclubes já era pensar cinema e pensar no cinema. Escrever já era fazer cinema, pois, entre escrever e filmar, há uma diferença quantitativa, não qualitativa” (citado em Marie, 2011, p. 29).

Em sua obra *Cinefilia*, Antoine de Baecque pinta um retrato comovente do clima intelectual da revista, que passou por uma “aprendizagem do olhar”: “a cinefilia ‘inventou’ um cinema que ela amou, às vezes até à loucura, que ela defendeu, às vezes inclusive até a cegueira; também ‘inventou’, no mesmo movimento criador, seu próprio cinema do futuro” (De Baecque, p. 47). De forma apaixonada, os jovens cinéfilos se posicionaram contra a estagnação estética do cinema francês do pós-guerra, reivindicando o lugar do cinema como arte legítima, ao lado do teatro e da literatura; Hitchcock ao lado de Racine e Flaubert. Michel Marie (2011, p.27) descreve a situação monótona que originou tal reação: “Em 1958, o cinema francês se tornou plenamente uma indústria, mesmo que a produção dependesse, em termos estritamente econômicos, de certa forma de artesanato: trata-se de fabricar espetáculos para distrair e de acumular lucro distraindo”.

Para compreendermos melhor a tomada de posição dos jovens cinéfilos diante do cinema tradicional francês, bem como o que foi a *Nouvelle Vague*, gostaríamos de analisar dois artigos: o primeiro, mais antigo, serviu como profecia estética para os críticos-diretores da *Cahiers*; o segundo, escrito pelo próprio Truffaut, marca o “verdadeiro ponto de partida da ‘política dos autores’ e, portanto, das teses fundadoras da Nouvelle Vague” (Marie, 2011, p. 35).

Alexandre Astruc, escritor, crítico, diretor e amigo próximo de André Bazin, já era um personagem conhecido na cena intelectual francesa quando publicou, em 1948 na revista *L'écran français*, o texto *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo* (Astruc, 1948). Tal artigo será profundamente influente nos jovens diretores por defender uma ideia que eles serão responsáveis por levar a cabo de forma radical: “A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (Astruc, 1948). De fato, a proposta de Astruc de uma “proximidade/cumplicidade/colaboração” (Coutinho, 2010, p.43) entre o cinema e a escrita (ensaio, romance) apelou fortemente à geração da Nouvelle Vague. Tratava-se de reivindicar

a liberdade criativa do autor (o diretor não deve se submeter ao roteirista; o diretor deve ser o roteirista) bem como a potência de “uma pesada carga de conceituação explícita” (Sontag, 2015, p. 164) da imagem. Ademais, Astruc postula que o cinema chegou em um certo ponto de sua história em que ele está se tornando uma *linguagem*, argumento significativo para nosso estudo da obra godardiana:

Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele [o cinema] se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance (Astruc, 1948).

Com efeito, é interessante notar a defesa de uma nova maneira de abordar a literatura no cinema: não se trata de simplesmente de filmar uma adaptação do enredo de um clássico da literatura (argumento que será retomado por Truffaut em seu ataque ao cinema comercial), mas de se inspirar na plasticidade da *linguagem* literária, nas suas potencialidades e experimentações. Astruc (1948) diz claramente: “Haverá cinemas como hoje há literaturas, pois o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento”. É difícil analisar a extensão da influência que tal texto exerceu no jovem Godard, mas Mário Alves Coutinho (2010, p. 13) defende que “ao fazer cinema, [Godard] concomitantemente fez literatura, através de todo um processo de ‘experimentação dos ‘possíveis da linguagem’” — algo que nos parece fiel ao espírito do manifesto de Astruc.

Outro artigo incontornável para entender a *Nouvelle Vague* é “Uma certa tendência do cinema francês” de François Truffaut (1954), que ditou o tom atrevido e insolente do movimento. Se o texto de Astruc poderia parecer longínquo de *Acochado*, “Uma certa tendência...” já se mostra mais próximo, publicado na *Cahiers* seis anos antes do lançamento do filme, escrito por um (na época) amigo de Godard. Devemos nos esforçar para compreender o alcance de tais páginas: Antoine de Baecque (2010, p. 161) aponta que Truffaut escreveu “provavelmente o texto crítico a empreender a mais vigorosa ruptura na história de uma arte”.

O “panfleto” é uma denúncia cáustica de uma “tendência” que vigorava no cinema francês, recebendo prêmios regularmente nos festivais internacionais, que foi nomeada “tradição de qualidade” pelo crítico Jean-Pierre Bardot (De Baecque, 2010, p. 163). Tal denominação buscava expressar um lugar honroso para tal cinema francês do pós-guerra, dirigido por nomes como Jean Delannoy, Claude Autant-Lara e René Clément; cinema esse que Truffaut (e Godard) cresceu assistindo. Toda a questão de Truffaut em relação a tais filmes gira em torno da adaptação: a “tradição de qualidade” no mais das vezes produzia adaptações de romances, clássicos ou contemporâneos, “e devem grande parte de seu prestígio a essa origem” (Marie, 2011, p. 36). Dessa forma, os alvos de Truffaut não são tanto os diretores como os roteiristas, responsáveis pela adaptação das obras literárias para as telas. Entre tais roteiristas temos Jean Aurenche e Pierre Bost:

O procedimento conhecido como “equivalência” é a pedra angular da adaptação tal como Aurenche e Bost a praticam. Esse procedimento supõe a existência, no romance adaptado, de cenas filmáveis e não filmáveis, e recomenda, em lugar de suprimir estas últimas (como se fazia antes), inventar cenas equivalentes, isto é, como se o autor do romance as tivesse escrito para o cinema. “Inventar sem trair”, eis a palavra de ordem que Aurenche e Bost gostam de citar, esquecendo-se de que também se pode trabalhar por omissão (Truffaut, 1954).

Para além da infidelidade de tal procedimento às obras originais (critério que era valorizado pelos críticos favoráveis à “tradição”), filmando temas — e não somente cenas “equivalentes” — que estavam ausentes das páginas, Truffaut denuncia como tal abordagem da literatura no cinema é limitadora; mais ainda, ele acusa os roteiristas de não serem “homens do cinema”, de serem literatos, de desprezarem essa arte ao subestimá-la. Tratam-se de “filmes de roteiristas”: “Depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos... e, infelizmente, isso é verdade!” (Truffaut, 1948). Ademais, a “tradição de qualidade” parecia ter encontrado a fórmula do sucesso na sua monótona maneira de adaptar:

os filmes resultantes de obras de Stendhal e Victor Hugo, por exemplo, se pareciam mais entre si do que com as obras literárias dos quais eram originários: ‘a adaptação não é mais do que uma técnica cujas receitas são aplicáveis a qualquer romance, suscetível de produzir sempre o mesmo filme’ (Coutinho, 2010, p. 54-55).

Deve-se enfatizar que não é contra toda e qualquer adaptação que Truffaut (1954) se coloca; ele afirma: “não concebo adaptação válida senão escrita por um homem de cinema”. Com efeito, Robert Bresson e sua adaptação de *Diário de um pároco de aldeia* são amplamente elogiados no texto; tal filme é tido, de certa forma, como um exemplo de adaptação. Portanto, para Truffaut não há dúvidas: Bresson é um “homem de cinema”, logo, um *autor* que, ao adaptar uma obra literária (neste caso, Georges Bernanos, mas ele ainda levaria Tolstoi e Dostoiévski para as telas), produz uma obra cinematográfica que é de fato “fiel” ao livro. Aqui vemos a famosa “política dos autores” em jogo, baseada, como mostra Michel Marie (2011, p. 42), no aforismo de Jean Giraudoux “Não há obras, só há autores”. Nessa política, que faria escola com a *Cahiers*, o roteiro é deixado em segundo plano — o que conta é o olhar individual do diretor que assume a postura de autor “único” da obra, “a *mise en scène* como critério absoluto de juízo estético dos filmes” (Oliveira, 2013, p. 33).

Por fim, há algo a ser dito sobre a verve moralista de Truffaut (1954), que conclui seu texto com a frase: “Admito de bom grado que o exame aqui empreendido de uma certa tendência do cinema francês deriva em muito da *paixão* e até mesmo de alguns pressupostos” (grifo nosso). Tal paixão crítica foi um forte componente no sucesso do artigo: não se tratavam de “meras” discussões estéticas; havia um sentimento de dever em relação ao futuro do cinema francês. De Baecque (2010, p. 179) enfatiza o “objetivo ético a alcançar” com o artigo, isto é, “pôr em evidência o caráter infame desse ‘cinema do desprezo’, ou seja: ‘Delannoy, Autant-Lara,

Christian-Jacque, Aurenche não são apenas charlatães, como também impostores e patifes”. Godard, assim como os outros “hitchcock-hawksianos”, partilhava também desse sentido ético da *mise en scène*, como atesta a sua famosa fórmula “os *travellings* são um caso de moral” (citado em Marie, 2011, p. 43). Aqui vale a pena citar o famoso artigo de André Bazin que, apesar de não concordar inteiramente com os jovens críticos, destilou o essencial de seus textos:

Mas, se eles valorizam a esse ponto a *mise en scène*, é porque distinguem nela, em larga medida, a própria matéria do filme, uma organização dos seres e das coisas que é, por si só, seu sentido, quero dizer tanto moral como estético... Toda técnica remete a uma metafísica (citado em Marie, 2011, p. 43).

Após tais breves comentários em relação aos dois artigos, podemos esboçar algumas características “unificadoras” da *Nouvelle Vague*, que surgiu definitivamente alguns anos depois do texto de Truffaut (este que ganhou o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes de 1959, por seu primeiro longa *Os Incompreendidos*). A soberania do autor-realizador talvez seja um ideal que module os diversos desentendimentos entre aqueles que “participaram” do movimento. De fato, tal ideia está presente tanto no texto de Astruc como no de Truffaut, bem como em inúmeras outras críticas de Rivette, Godard e Rohmer. Marie (2011, p. 69), analisando como tal ideal se concretizou nas obras, conclui que não houve uma ruptura definitiva com a figura do roteirista, e que “é Godard quem leva mais longe essa concepção do realizador autor de seu próprio material narrativo, pois, com ele, a noção clássica de roteiro vai perder cada vez mais seu sentido primeiro [...]”. Assim, pode-se afirmar que não é necessariamente o roteiro que fica obsoleto, mas uma certa maneira de utilizá-lo.

Marie (2011, p. 71) cita a contraposição de Francis Vanoye entre o “roteiro-programa” e o “roteiro-dispositivo”. Por mais que o primeiro, mais clássico, não tenha sido abandonado, as inovações mais interessantes da *Nouvelle Vague* surgiram com o desenvolvimento do último. Tal “roteiro-dispositivo” é característico do procedimento godardiano desde seu primeiro filme: um roteiro “aberto aos acasos das filmagens, dos encontros, das ideias do autor surgindo no aqui e agora” (Marie, 2011, p. 71). Com efeito, Godard famosamente retrabalhava o roteiro de *Acochado* a cada dia de filmagem, modificando-o conforme às circunstâncias e as suas ideias. O procedimento foi levado a tal ponto que, nos últimos dias de filmagem, Godard ainda não tinha certeza do final, como narra o assistente de filmagem, Marc Pierret: “A morte de Belmondo não é certa. Godard a espera para os últimos dias de filmagem. Talvez então ele a sinta inelutável?” (citado em Marie, 2011, p. 158).

O baixo orçamento dos filmes, a filmagem nas ruas, o uso de atores amadores e a adoção de técnicas de “guerrilha” são também fatores-chaves da *Nouvelle Vague*. Por mais que estes tenham levado à uma certa estética “amadora”, de filmes feitos às pressas, a razão é primariamente pragmática: os filmes “canônicos” do movimento foram filmes de estreia de jovens diretores desconhecidos, logo, não tinham um grande orçamento. Tal fato, ao invés de ser visto como

limitante, foi abraçado pelos cineastas como libertador e, pode-se argumentar, levou a boa parte das inovações do movimento — a produção de *Acoissado* sendo um dos maiores exemplos. Não é por acaso que Rogério Sganzerla escreveu em seu manifesto “Cinema fora da lei” que “Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço” (Sganzerla, 1968).

A LINGUAGEM DE ACOSSADO

O filme abre com uma dedicatória à produtora norte-americana Monogram Pictures, conhecida pela distribuição de filmes *noir* B - entre eles, *Mortalmente Perigosa*, filme que será “citado” por Godard mais adiante (Andrew, 1998, p. 14). Esse detalhe, talvez ínfimo, prefigura uma característica marcante do cinema de Godard: trata-se de um “cinema que devora cinema” (Sontag, 2015, p. 181) e, nesse sentido, “uma concepção altamente alienada de sua arte” (Sontag, 2015, p. 181). “Alienada”, pois os filmes de Godard parecem “presos” dentro do cinema, refletindo a todo momento sobre seu próprio estatuto enquanto filmes, apontando a cada momento seu próprio meio. A primeira sequência do filme, do roubo do automóvel e do assassinato do policial, é instrutiva nesse sentido. Os *jump-cuts*, para além de uma função rítmica, apontam para a fragmentação material da própria película. A cena em que Michel mata o policial, famosa por sua potência de desorientação, “cita explicitamente o enquadramento de armas em *Outubro* [...]” (Marie, 2011, p. 191). Trata-se, parafraseando Sontag, do “cinema dentro do cinema”, que se vê a si mesmo como estranho e, por isso, deve afirmar sua própria independência na incorporação de si próprio como um outro: a “arte do real”, o “cinema total” deve negar todo o real para se afirmar e, paradoxalmente, deve negar a si mesmo enquanto parte do real: nesse sentido, talvez Godard brade junto com Bazin que “o cinema ainda não foi inventado!” (Bazin, 2018, p. 41)

Apontar para o meio cinematográfico quer dizer destacar tanto seu material, como sua história — se é que tal diferenciação faz sentido, visto que Godard utiliza a própria história do cinema como matéria-prima. O próprio Michel Poiccard é, tanto em seus trejeitos como em seus ideais, uma tentativa de encarnação de um herói *noir* — o que é explicitado em seu encontro com a foto de Humphrey Bogart na entrada de um cinema (Smith, 1993, p. 72, faz uma leitura da relação entre Michel e Patrícia de acordo com o comportamento de cada um em relação ao gênero *noir*). No fim das contas, Godard parece querer afirmar a cada cena que “jamais seria possível penetrar no veio final e experimentar o cinema sem a mediação do cinema” (Sontag, 2015, p. 180).

Ainda, tal procedimento metalinguístico, de apontar o próprio meio cinematográfico de forma consciente enquanto possibilitador do próprio “apontar”, não se limita ao cinema e a sua história. Ou melhor, o cinema parece querer ultrapassar suas próprias fronteiras e englobar a totalidade do real, por mais que permaneça, em última instância, tragicamente “preso”. Talvez a tentativa de toda a obra de Godard possa ser descrita por estes versos: “é vivendo/ a combinação/

de todas as forças/ do corpo/ que a vida cessa/ de questionar/ a si mesma/ e se admite/ como/ pura resposta” (Godard, 2022, pp. 135-136, grifos nossos). Para experimentar “a combinação de todas as forças do corpo”, Godard proclama o cinema como arte fundamentalmente impura, aberta a tudo, sem elemento “essencial”; aquilo que definiria o cinema não seria mais o realismo (como teorizou Bazin), mas o tempo radicalmente *presente* (Oliveira, 2013, p. 88), único tempo que seria capaz da evidência e plasticidade necessárias à verdade. Sontag analisa as implicações de tal privilégio temporal:

A fim de que o filme possa explorar sua liberdade natural é necessário que tenha um compromisso mais solto, menos literal, com o contar uma ‘história’. A história no sentido tradicional - algo que já aconteceu - é substituída por uma situação fragmentada onde a supressão de certos vínculos explicativos entre as cenas cria a ideia de uma ação que é continuamente renovada, e se desenrola sempre no tempo presente (Sontag, 2015, p. 190).

Por mais que tal processo fosse se intensificar ao longo da carreira de Godard, podemos ver já em *Acoissado* diversas supressões de “vínculos explicativos”, o uso de elipses e a fragmentação da narrativa. Um exemplo simples mas sintomático é quando Michel vai visitar sua primeira namorada: mal vemos ele entrando na fachada do prédio e abruptamente o filme corta para a mulher atendendo a porta — não há nenhuma “cena de aclimatação” como, por exemplo, Michel subindo às escadas ou batendo na porta. Com efeito, basta atentar-se à estrutura do filme, tríptica (Marie, 2011, p. 173), em que a primeira e a última sequência acontecem em um ritmo alucinatório, mais “tradicional” para um filme *noir* (pensemos em *À beira do abismo* de Hawks), enquanto a sequência do quarto de hotel acontece em um ritmo completamente diferente, em que o tempo se dilata na conversa hipnótica do casal, e praticamente não avança o *plot*. Talvez aqui já esteja presente esse “compromisso mais solto, menos literal, com o contar uma ‘história’” (Sontag, 2015, p. 190). Mais ainda, tais dispositivos são utilizados, embora não de forma sistemática, para mudar a “perspectiva” ou o “ponto de vista” da obra (Sontag, 2015, p. 182). O confronto da abordagem documental (a cena da Champs-Élysées sendo um dos maiores exemplos) com a ficcional, a descontinuidade temporal, os textos colocados na imagem, estão sempre tentando passar uma visão explicitamente heterogênea do cinema e do tempo *presente* para o espectador. “Uma película é concebida como um organismo vivo: não tanto um objeto, mas uma presença ou um encontro — um evento plenamente histórico ou contemporâneo, cujo destino é ser transcendido pelos fatos futuros” (Sontag, 2015, p. 188).

Assim, para tentar capturar o presente, nada deve ser poupado. Esse é o sentido do procedimento de “colagem”, como o chamou Louis Aragon (1965), na obra de Godard: todo livro, canção, quadro, evento, filme, cartaz, sejam estes de cultura erudita ou popular, são compostos em um mosaico de citações, que é, ao mesmo tempo, altamente idiossincrático e sintomático de sua época. O poeta diz: “eu amo a linguagem e é por isso que amo Godard que é todo linguagem”

(Aragon, 1965, tradução nossa²).

Aqui, Aragon entende algo essencial do gosto de citação de Godard: trata-se de um brincar com a linguagem (Coutinho, 2010, p. 13), tanto verbal quanto não verbal, até que tal distinção seja ultrapassada. Ao deslocar fragmentos de diversas obras e reorganizá-los, Godard cria algo novo que não pode ser localizado especificamente em nenhuma de suas fontes — as colagens não são “adições” ao filme, mas sua matéria mesma (Aragon, 1965). Não seria adequado tentar entender as citações de forma usual, tentando buscar a relação, por exemplo, do quadro de Picasso de dois amantes com o casal Michel e Patrícia (Andrew, 1998, p. 18). A citação, em Godard, funciona como um modulador de tom, como meio de introduzir distância emocional no espectador por meio de *ideias*.

A cena que representa melhor o funcionamento da colagem em *Acosado* é o encontro de Michel e Patrícia no quarto de hotel. Como já foi mencionado, a sequência inteira é uma “anomalia rítmica” no filme; mas, para além disso, ela apresenta uma intensa variação de tom no seu próprio interior, na mistura de imagem e palavra. Aqui, a câmera transita no pequeno quarto com fluidez, acentuando cada gesto das personagens, de forma a seduzir o espectador. Ao invés de cortes rápidos e fragmentados, sem uma lógica tradicional, Godard privilegia a continuidade das imagens. No lugar de planos amplos, cobrindo as personagens da cabeça aos pés, somos apresentados a fragmentos de seus corpos enquadrados em primeiros planos ou em close. “Patrícia: ‘Eu queria saber o que é que existe por trás do seu rosto’. É disso que a câmera se esforça por se aproximar, por meio de uma descrição analítica dos gestos, dos olhares, das relações entre expressões, mímicas e tom dos diálogos” (Marie, 2011, pp. 212-213). Entretanto, tal ambientação sensual é cortada por cartazes de Renoir, Picasso e Klee, uma “discussão” sobre o romance *Palmeiras Selvagens* de William Faulkner, uma foto da própria Jean Seberg colada na parede, entre outros “textos”. Com efeito, a maior parte dos cortes acontece justamente quando um “texto” é inserido, seja um quadro, uma revista ou uma fotografia — isto é, os textos perturbam a sequência. Para além da proveniência, qual é o efeito buscado pelo uso de tais citações? Qual o sentido delas?

Outro detalhe notável é que “a representação do corpo passa pela verbalização” (Marie, 2011, p. 213). Patrícia pergunta se Michel prefere seus olhos, sua boca ou seus ombros; Michel diz que os dedos do pé são muito importantes para uma mulher. Há todo um ritual de fetichização e fragmentação da carne pela palavra, pelo texto. Há um momento em que Patrícia se compara com uma pintura de Renoir; em outro ela se coloca ao lado de uma fotografia de si mesma (da atriz Jean Seberg nas filmagens de um filme de Otto Preminger). Revelador de tal fragmentação é que o sexo (de certa forma, o ápice esperado da sequência) é tratado de forma irônica (o espectador é “deixado de fora”, enquanto ouve trocadilhos e a música do rádio) e a nudez,

2 A citação no original: “[...] j’aime le langage et c’est pour ça que j’aime Godard qui est tout langage” (Aragon, 1965)

evitada — é sintomático que só haja a ocorrência de nudez na revista pornográfica que Michel folheia enquanto profere um comentário misógino. Sontag (2015, p. 196) nota que “raramente se vê cenas de sexo [nos filmes de Godard], e quando isso ocorre o que interessa a Godard não é a comunhão sensual, mas aquilo que o sexo revela ‘sobre os hiatos entre as pessoas’”.

“A esquizofrenia da carne e da alma é a ameaça que inspira a preocupação de Godard com a linguagem, e lhe confere os termos dolorosos e autoindagadores de sua arte infatigável” (Sontag, 2015, pp. 199-200). Gostaríamos de argumentar que é justamente tal “esquizofrenia” que está em jogo na sequência do quarto do hotel. Parece haver durante toda a cena, em meio ao clima de sedução, uma constante dificuldade de se expressar, de saber o que o outro sente. “Cale-se, estou refletindo” é uma frase que ambos dizem em diferentes momentos. O filme parece refletir a todo momento sobre uma insuficiência da imagem — ou sobre sua extrema clareza. “É quase como se a imagem pictórica tivesse uma qualidade estática, demasiado próxima da ‘arte’, que Godard quer contaminar com a doença das palavras” (Sontag, 2015, p. 197). A imagem seria demasiada clara, evidente e cristalina, de forma que não leva em conta a ambiguidade da palavra, esta que é sempre condição de possibilidade da comunicação e fonte de enganos. Este é o drama que está a todo momento sabotando a relação de Michel e Patricia. Eles só conseguem se comunicar, se amar e se relacionar por meio da linguagem (a discussão sobre a frase final de *Palmeiras Selvagens* é reveladora nesse sentido); entretanto, essa linguagem lhes é alheia, visto que tal alienação é a condição de toda linguagem. Esse alheamento fica evidente na discussão final do casal, em que ambos disparam em monólogos simultâneos enquanto a câmera gira em círculos, como se eles falassem línguas distintas (as perguntas de Patrícia sobre os significados de diversas palavras, antes banais, ganham um significado cada vez mais trágico). Michel chega até a reconhecer tal frieza trágica da comunicação: “Falei sempre de mim e você de si mesma. Você devia ter falado de mim e eu de você”.

A presença radical da imagem deve se dilatar com a carga temporal da linguagem. Ao minar a imagem com a palavra, Godard não está renunciando à uma utopia artística, em que tudo seria simples, mas está forçando seus limites para dar conta do tempo presente que o cinema “resguarda” — a contaminação da imagem faz com que tudo seja linguagem. Dessa forma, o presente parece escapar a cada imagem, visto que a linguagem sempre carrega algo daquilo que já foi. O esforço godardiano, que nunca o deixou parar de trabalhar, foi, a cada novo filme, tentar reinventar a linguagem cinematográfica a partir de suas ruínas. Por isso o gesto de destruição iconoclasta é tão construtivo em Godard — é só a partir dele que o cinema consegue se manter nos rastros do tempo.

Talvez nossas reflexões sejam iluminadas pelos seguintes versos godardianos:

o cinema/ então não tinha nada/ a temer/ dos outros/ nem de si mesmo/ não estava/
resguardado/ do tempo/ era o lugar de resguardo/ do tempo/ sim, imagem/ é felicidade/ mas
por perto/ para o vazio/ e a imagem/ só pode se expressar/ em toda sua potência/ ao apelar
para o vazio// talvez seja preciso/ acrescentar ainda/ a imagem/ capaz de negar/ o vazio/ é

também o olhar/ do vazio sobre nós/ ela é leve/ e ele é/ extremamente pesado/ ela brilha/ e ele é/ de uma espessura difusa/ em que nada/ se mostra (Godard, 2022, pp. 152-153).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, James Dudley. *Breathless*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1998.
- ARAGON, Louis. Qu'est-ce que l'Art, Jean-Luc Godard? In: *Les Lettres françaises*, 1965. Disponível em: <https://derives.tv/qu-est-ce-que-l-art-jean-luc/>
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*. Tradução de Matheus Cartaxo. In: *L'Écran Français*, n. 144, 1948. Disponível em <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>
- BAZIN, André. *O que é cinema?*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- _____. *Godard, Cinema, Literatura*. Belo Horizonte: Crisálida: 2013
- DE BAECQUE, Antoine. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.
- MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011.
- OLIVEIRA, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- SGANZERLA, Rogério. Cinema fora da lei. 1968. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>
- SMITH, Steve. Godard and film noir: A reading of À bout de souffle. KING, Russel (org.). *French cinema*. Nottingham French Studies: v. 32.1, 1993.
- SONTAG, Susan. Godard. In: SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. *Cahiers du Cinéma*, n. 31, 1954.