

ESCREVER COM A CÂMERA

Mário Alves Coutinho

Esta intervenção é o resultado de uma pesquisa/projeto que está apenas começando. Várias afirmações que faço no estágio atual, poderão ser, no futuro, mantidas, qualificadas ou até mesmo alteradas. O maior conhecimento dos dados pertinentes poderá confirmar ou mudar as hipóteses iniciais.

No dia 30 de março de 1948, *L'Écran Français* publicou, no número 144, um texto intitulado *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta). O autor deste artigo/manifesto era Alexandre Astruc, nascido em 1923, crítico de cinema e de literatura, autor de um romance, *Les vacances* (45): antes de 48, fora assistente de direção do cineasta Marc Allegret. Num dos primeiros parágrafos do seu texto, Astruc afirmava: *depois de ter sido sucessivamente uma atração de feira, um divertimento análogo ao teatro de boulevard e um meio de conservar as imagens da época, ele [o cinema] se torna pouco a pouco uma linguagem. Uma linguagem, quer dizer, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que ele seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio e no romance. É por isso que chamo esta nova idade do cinema da câmera-caneta.*

Um pouco mais adiante, ele diz: (...) *o cinema gradualmente se livrará do que é visual, da imagem pela imagem, das imediatas e concretas demandas da narrativa, para se transformar num meio de escritura tão flexível e sutil como a linguagem.* Fala das possibilidades expressivas deste cinema,: *A mais filosófica meditação sobre a produção humana, psicologia, metafísica, idéias e paixões são perfeitamente cabíveis no cinema (...) idéias contemporâneas e filosofias de vida são tais que somente o cinema pode fazer justiça a elas.* Resumindo, ele diz que *breve será*

possível escrever idéias diretamente no filme (...). O diretor/autor escreverá com a câmera como um escritor escreve com sua caneta. Ao afirmar que este cinema ainda não existe, Astruc diz, com uma certeza espantosa: *os filmes virão, eles verão a luz do dia (...), mas conclui, pois embora saibamos o que queremos, não sabemos quando nem como será possível fazê-lo.*

Difícilmente superestimariamos este texto/manifesto se disséssemos que ele antecipa com exatidão o que será a **Nouvelle Vague** daí a dez anos. E que, por extensão, prevê, de maneira surpreendente, um certo cinema literário, que se desenhará a partir da **Nouvelle Vague**. Pouco depois de dizer que “não sabemos quando nem como será possível fazê-lo”, Astruc estava tentando praticar este cinema que defendia. Em 48 e 49, realizou dois curtas-metragens, *Allez et Retour* e *Ulysse ou les mauvaises rencontres*. Em 53, filmou o média-metragem *le Rideau Crimoisi*, baseado em Barbey d’Aurevilly. Em 55, dirige o longa *Les mauvaises rencontres*, baseado num romance de Cécil Saint-Laurent. Em 57, filmou *Une vie*, baseado em Guy de Maupassant. Estes filmes ele dirigiu antes das primeiras obras da **Nouvelle Vague**; *Une vie* foi contemporâneo dos primeiros filmes deste movimento. Em 61, filmaria seu único roteiro original, até então, *La proie pour l’ombre*. Em 62 dirigiria *L’Éducation sentimentale*, inspirado em Gustave Flaubert.

Ainda não consegui ver nenhum dos filmes realizados por Alexandre Astruc. De uma maneira geral, não foram lançados no Brasil, não existem em vídeo, nem são mostrados em TVs a cabo. O que direi em seguida tem a ver com o que li. Futuras visões de seus filmes provavelmente mudarão e certamente aprofundarão meus comentários.

Somente a relação dos filmes que Astruc fez, acoplados às obras que adaptou, dá uma sensação de estranhamento em relação ao que escreveu no seu manifesto: ao falar de câmera-caneta, Astruc certamente não estava se referindo à adaptação de obras literárias e sim a um cinema no qual imagens seriam produzidas pela escritura. Para alguns teóricos e diretores,

cinema literário acontecia através da narratividade – transplantada para o cinema – talvez o fenômeno literário menos importante. Como escreveu Autran Dourado, *não se filma um romance (...). O que se faz no cinema é passar para o filme a história de um romance, que é apenas um dos seus elementos, para alguns o menos importante deles.*

Em outubro de 64, no número 150 da revista italiana **Filmcritica**, Astruc dava um passo atrás em relação ao seu manifesto. Falando dos cineastas da **Nouvelle Vague**, ele dizia: *o que me surpreendeu é que me dei conta do fato de que o que interessava mais a estes jovens era o aspecto literário, não o profundamente cinematográfico.* Que cineastas se interessem mais pelo aspecto literário, é extremamente positivo: aumenta sua capacidade de compreender e criar novidade. Numa outra passagem da mesma entrevista, ele afirmava que no seu manifesto de 48 *ele dava a impressão que se poderia fazer um filme do mesmo modo que se escreve um livro; isto é falso; trata-se de duas artes completamente diferentes.* Elas certamente são diferentes; mas o que fazia a novidade do seu manifesto, era a proximidade/cumplicidade/ colaboração que ele estabelecia entre elas. Em 61, no número 116 do **Cahiers du Cinéma**, ele já havia dito que *o cinema é ainda uma arte clássica.* A passagem para a realização havia desradicalizado a concepção cinematográfica de Astruc

Em 1959, o cinema francês produziu *Hiroshima, meu amor*, roteiro da escritora Marguerite Duras; em 61, *O ano passado em Marienbad*, roteiro do romancista Alain Robbe-Grillet. Aqui, tínhamos dois dos melhores exemplos do que a união entre o cinema e a literatura podiam produzir: dois grandes escritores, dois roteiros belíssimos e um excepcional diretor, Alain Resnais, conseguiram urdir, entretecer e criar um cinema diretamente literário, ou uma literatura objetivamente cinematográfica: mas, certamente, literatura cinematograficamente oral. Tanto nos diálogos, como na narração em *off*, tínhamos verdadeiros poemas, recitados com precisão pelos

personagens, em monólogos e diálogos que são o melhor exemplo de cinema literário ou literatura cinematográfica.

Logo depois, Robbe-Grillet e Marguerite Duras, em grande parte devido à experiência positiva com as fitas de Resnais, passaram a dirigir filmes, além de continuarem a escrever romances. Robbe-Grillet dirigiu sua primeira obra em 63, com *L'immortelle* (do qual escreveu também o roteiro). Marguerite Duras estreou como diretora em 66. A obra cinematográfica de Robbe-Grillet, em termos de qualidade, nem de longe se aproxima da sua literatura; no caso de Marguerite Duras, muitos vêem na sua produção fílmica parte importante da sua obra considerada como um todo. Até hoje os dois são mais conhecidos como escritores importantes, não exatamente como cineastas.

Quem realizou, na sua totalidade, o programa/manifesto de Alexandre Astruc, radicalizando-o, foi Jean-Luc Godard. Ao explicar como seria possível escrever com a câmera, Astruc disse que (...) *o roteirista fará ele mesmo seus próprios filmes. Melhor ainda: que não exista o roteirista, pois num tal cinema esta distinção entre o autor e o realizador não tem sentido algum. A encenação não é mais uma maneira de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura.* Godard escreveu o roteiro de todos seus filmes. Em determinadas obras, como queria Astruc, o roteirista praticamente desapareceu: vários de seus filmes foram improvisados a partir de algumas anotações: entre eles, **Made in Usa** e **Deux ou trois choses que je sais d'elle**.

Mesmo antes de realizar seus filmes, Godard já praticava esta saudável mistura cinema/literatura. A partir de janeiro de 52, passou a escrever na revista **Cahiers du Cinéma**. Lá, encontrou François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette: todos eles viriam a ser colaboradores desta revista e, como Godard, dirigiriam filmes excepcionais, vários dos quais positivamente marcados pela literatura. No **Cahiers**, não só desenvolveram idéias inovadoras que

mudaram o cinema moderno e a teoria do cinema, mas fizeram-no de uma maneira eficiente, elegante e bem cuidada: todos eles tinham a preocupação da escritura. Godard fala disto numa de suas entrevistas: *No **Cahiers** (...) sempre existiu um lado literatura, com uma procura de efeitos.* Havia identificação entre escrever crítica e dirigir: nesta mesma entrevista, ele afirma que *para nós, fazer nosso primeiro filme, era escrever nos **Cahiers**.* Havia identificação, também, entre a crítica e o romance: *quando escrevi minha primeira crítica, ao mesmo tempo descobri o cinema e escrevi meu primeiro romance.* Godard e seus amigos descobriram, ao mesmo tempo, a imagem (o cinema) e a palavra (literatura):

Escrever, já era fazer cinema, pois, entre escrever e filmar existe uma diferença quantitativa, não qualitativa. (...) Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Atualmente [quando deu esta entrevista, Godard havia realizado vários filmes] continuo a me considerar um crítico (...). Considero-me um ensaísta, faço ensaios sob a forma de romances, ou então romances sob a forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo, em vez de escrevê-los. Para mim, é muito grande a continuidade entre todas as maneiras de nos exprimirmos.

Se tomarmos por base as entrevistas de Godard, ao escrever críticas e depois, ao realizar filmes, ele estava fazendo, ao mesmo tempo, cinema, literatura, ensaio, ficção. Isso ele diz e acredita que fez. Mas se lembrarmos de uma frase do escritor inglês D. H. Lawrence, (em **Studies in classic american literature**), *nunca confie no artista, confie na obra*, seremos obrigados a fazer algumas perguntas. Sua obra está cheia de referências e citações cinematográficas: a metalinguagem é parte fundamental da sua filmografia. Mas será que Godard realmente escreveu com a câmera quando realizou seus filmes? Será que ele fez literatura, quando fez cinema? Para responder à estas perguntas falarei basicamente de **Pierrot le fou** e **Acossado**, por serem seus filmes mais conhecidos, mais freqüentemente exibidos, e também por serem duas das suas maiores obras-primas.

Em **Pierrot le fou**, Godard cita uma quantidade enorme de escritores: Joyce, Balzac, Baudelaire, Proust, Fitzgerald, Poe, Jules Verne, Céline, Browning, Bataille, Faulkner, Conrad, Stevenson, Jack London, Lorca, Chandler, Élie Faure, Rimbaud. Em Godard, não se trata nunca do prestígio que um nome ressonante pode trazer. Ao contrário, o nome destes autores sempre entra em situação, dão sentido ao que os personagens estão vivendo. Em **Pierrot le fou**, para caracterizar como se move a narrativa, Godard usa a obra de vários escritores. Pierrot nos diz que na ação daquela sequência, existe um pequeno porto, como num romance de Conrad; um barco a vela, como num livro de Stevenson; um velho bordel, como num romance de Faulkner; uma pessoa transformada em milionário, como em Jack London, e violência e tortura, como em Raymond Chandler. Os nomes dos autores acrescentam poeticamente à ação que está acontecendo. Ao citar **Wild Palms**, de William Faulkner, em **Acossado**, Godard nos dá informações novas sobre seus personagens, e nos faz compreender a dimensão trágica de cada um deles: *entre a dor e o nada, prefiro a dor*, lê Patricia Franchini. Michel Poiccard responde: *Eu escolho o nada. Não é melhor, mas a dor é um compromisso. É necessário tudo ou nada*. A partir daí, a trajetória do personagem está praticamente definida. A ironia também é usada: num determinado momento Pierrot e Marianne chamam um ao outro de Paul e Virginie, objetivando aí algo que o próprio Godard escrevera no texto *Pierrot mon ami*: neste filme, ele estava tratando do último casal romântico.

Tanto em **Pierrot** como em **Acossado**, os personagens falam em romances que estão escrevendo, ou poderão escrever. Patricia, em **Acossado**, diz: *colocarei tudo num livro. Estou escrevendo um romance*. Quando Pierrot fala da sua idéia para um romance, ele está definindo o que é o próprio filme: *Achei a idéia para um romance. Não mais descrever a vida das pessoas, mas somente a vida, a vida, sozinha. O que existe entre as pessoas, o espaço, o som e as cores*. Esta passagem rima com a introdução do filme, que é um texto belíssimo de Élie Faure, e que

Pierrot lê para sua filha: *Velázquez, depois dos cinquenta anos, não pintava mais nenhuma coisa definida. Ele flutuava em torno dos objetos com o ar e o crepúsculo, surpreendia na sombra e na transparência dos fundamentos as palpitações coloridas, das quais fazia o centro invisível de sua sinfonia silenciosa. (...) O espaço reina.*

Em *Pierrot le fou*, Godard está colocando em prática, ao mesmo tempo, uma idéia de Alexandre Astruc, que ele ouviu deste último, quando fez um entrevista com ele, publicada em *Arts*, número 684, em 1958, a propósito do filme *Une vie*, baseado em Guy de Maupassant. Nesta entrevista, Astruc dizia a Godard que (...) *Maupassant descreve talvez menos os personagens do que o movimento que os arrasta*. Numa outra passagem, afirmava que *como Faulkner em “Wild Palms”, Maupassant em “Une vie” pintou menos o caráter de uma mulher do que a passagem da vida através desta mulher*. Filmar não objetos e personagens mas o que existe entre eles: estamos falando de *Pierrot le fou*, mas também de Alexandre Astruc, Élie Faure, Velazquez, Faulkner e Maupassant.

Marianne, ainda em *Pierrot*, dá uma idéia a Pierrot, para um romance: alguém vê a morte, em Paris, e foge dela, para o sul, e a reencontra no exato momento que achava que havia fugido totalmente dela. Ao dar esta idéia a Pierrot, Marianne está, ao mesmo tempo, traçando o destino dele. Antes disto, ela havia dito que o que a deixava triste era o fato de a vida ser tão diferente da literatura: não ter a clareza, a lógica e a organização desta última.

No que se trata de literatura oral, são inúmeras as passagens, em todos os filmes de Godard, onde os personagens lêem parágrafos de livros, versos de poemas, reportagens e ensaios. Muitas vezes, os diálogos – escritos pelo próprio Godard – dos personagens têm uma ressonância claramente literária. Ou, então, eles brincam com as palavras. Como Pierrot, descobrindo que na palavra francesa *envie* (inveja) existe *vie* (vida). Ou o final de *Uma mulher é uma mulher*, onde

Émile diz a Angela que ela é *infame* (infame) e ela responde que não é *un femme*, mas sim *une femme* (uma mulher).

Quanto à palavra escrita (e filmada), em *Pierrot* o personagem principal escreve um diário quase o tempo todo: várias de suas frases e palavras são apropriadas pelo texto fílmico. Estando diante do mar e da natureza, ele escreve: *qual é o ser vivo que, frente à natureza, não acredita na possibilidade de descrevê-la através da linguagem...* Ou então, *a poesia é, quem perde ganha. As palavras, no meio das trevas, têm um estranho poder de esclarecer as coisas que elas nomeiam. (...) mesmo se ela está comprometida no horizonte cotidiano, a linguagem muitas vezes não retém senão a pureza.* Estas últimas frases são ditas enquanto a imagem mostrada é um desenho do rosto de Arthur Rimbaud, com as vogais I, O e U sobrepostas ao desenho. Logo em seguida Godard filma a mão de Pierrot escrevendo um poema a partir do nome de Marianne: *Marianne, ariane, mer, âme, amer, arme.* Mariane escreve também um poema sobre Pierrot, que ele lê: *Tendre et cruel, réel et surréel, terrifiant et marrant, nocturne et diurne, solite et insolite, beau comme tout, Pierrot le fou.*

Em outros momentos, Godard filma cartazes e posters que, contendo uma ou mais frases, passam a fazer parte da fita. Um exemplo entre muitos: no início de *Acossado*, vemos o cartaz de um filme onde está escrito *Vivre dangereusement jusqu'au bout!* (viver perigosamente até o fim), um comentário exato e objetivo sobre o desejo e o destino de Michel Poiccard. Quando, no fim de *Pierrot*, o personagem passa por um aviso na praia no qual está escrito *danger de mort* (perigo de morte), esta frase também adverte para o perigo que corre Pierrot.

Em alguns momentos, a câmera de Godard extrai uma palavra de uma outra, como que escrevendo-a. Numa sequência na qual Pierrot e Marianne estão interpretando a guerra do Vietnã para turistas americanos, num posto de gasolina, em vez de filmar *Esso*, a câmera filma *SS*, eliminando, portanto a letra inicial e a final. Aqui, através de um simples enquadramento, temos

a câmera como que escolhendo e escrevendo uma palavra, fazendo portanto um comentário ideológico sobre o capitalismo americano, suas possibilidades e seu possível futuro.

Em Godard, portanto, encontramos literatura oral, escrita, filmada, citações, leituras, todas as encarnações possíveis que a literatura possa tomar. Amor pela palavra escrita, falada e filmada, como possivelmente nenhum outro cineasta foi capaz de fazer. Nos seus filmes, a cidade e a realidade são e contém textos que ele não cansa de filmar e incorporar. Por tudo isto, acredito poder dizer que, com sua obra, Godard verdadeiramente escreveu com a câmera, quer dizer, ao fazer cinema, fez literatura, realizando com perfeição e literalmente o programa/manifesto que Alexandre Astruc escrevera em 1948. Parafraseando Jean Collet, em Godard *a análise e a poesia são inseparáveis*.

Por isso mesmo, gostaria de terminar esta intervenção lembrando um dos momentos em *Pierrot le fou* onde o cinema se alia à poesia e fica impossível separar as duas coisas. Ao final, depois de ter matado Marianne e a si mesmo, a câmera faz uma lentíssima panorâmica, a partir de um promontório, em direção ao mar e ao céu; no final deste movimento, parecemos ver a luz e claridade do sol. É aí que ouvimos os versos finais de *L'Éternité*, de Arthur Rimbaud, sussurrados alternadamente pela voz de Pierrot e Marianne: *Elle est retrouvée/ Quoi? – L'Éternité./C'est la mer allée/avec le soleil*. Na tradução de Augusto de Campos, *De novo me invade./Quem? – A Eternidade./É o mar que se vai/ Com o sol que cai*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APRÀ, Adriano. Entrevista com Alexandre Astruc. *Filmcritica*, Roma, n. 150, p. 531-543, outubro, 1964.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 53
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976. p. 87

- FAURE, Élie. *Histoire de l'Art – L'Art moderne, Tome I*. Paris, Le Livre de Poche, 1967. p. 167
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard para Jean-Luc Godard*. Paris: Pierre Balfond, 1968.
- GODARD, Jean-Luc. A Bout de Souffle (roteiro do filme). *L'Avant- Scène*, Paris, n. 79, p. 5-42, mars, 1968.
- GODARD, Jean-Luc. Les Carabiniers, Pierrot Le Fou (roteiro). *L'Avant-Scène*, Paris, n. 171/172, p. 3-108, Juillet/Septembre, 1976
- GRAHAM, Peter. *The new wave*. London: Secker & Warburg, 1968, p. 17/23
- LAWRENCE, David Herbert. *Studies in Classic American Literature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alexandre Astruc. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 116, p. 3-14, février, 1961.
- SICLIER, Jacques. *Nouvelle Vague?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1961, p. 25-30.