

Os ruídos em “Viver a Vida”, de Jean-Luc Godard¹

Maria Paula LUCATELLI²

João Pedro MELLO³

UNIFAVIP – Wyden, Caruaru, PE

Resumo

O cinema passou por intensas mudanças ao longo de sua existência até os dias de hoje. Dentre estas mudanças está o seu reconhecimento como arte. Um dos nomes que possuem extrema relevância para tal reconhecimento é o do francês Jean-Luc Godard. Ele decidiu lançar uma nova perspectiva sob o modo de se produzir uma película. Suas obras são, até hoje, objetos de profundos estudos e análises ao redor do globo. Diante da riqueza e das peculiaridades que circundam sua cinematografia, este artigo pretende explorar os elementos e escolhas técnico-narrativas – aqui tratados como ruídos – da película *Viver a Vida*, de 1962. Estudos desenvolvidos por teóricos e ensaístas como Walter Benjamin, Umberto Eco e Roland Barthes serviram de base para a construção da noção de ruído.

Palavras-chave

Cinema; Arte; Godard; Ruídos

Cinema e arte

Diversos diretores obtiveram a consagração de seus nomes a partir dos grandes movimentos cinematográficos do qual fizeram parte. Revolucionaram os paradigmas vigentes, alteraram conceitos, expectativas e estruturas. Neste novo espaço, compara-se o diretor ao pintor, que pensa e cria uma obra-prima.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma que “o cinema era (...) aquela arte, espaço, lugar de convergência e de passagem, no qual estava acontecendo e condensando-se alguns fenômenos que já vinham aparecendo em outras artes e técnicas” (BENJAMIN apud Coutinho, 2008, p. 269). Arte fundamentada no século XX é, portanto, receptora de suas transformações, já que “a ideia de se fazer reproduzir pela câmera exerce uma enorme atração sobre o homem moderno” (BENJAMIN apud Coutinho, Obras Escolhidas, Volume I, p. 182).

¹ Trabalho apresentado no II: Comunicação e Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Estudante do 7º período de Comunicação Social – com Habilitação em Jornalismo da UNIFAVIP – Wyden, e-mail: paulalucatellidoria@gmail.com

³ Estudante do 7º período de Comunicação Social – com Habilitação em Jornalismo da UNIFAVIP – Wyden, e-mail: jpedro.mello95@gmail.com

A ideia de *imagem* foi objeto de amplos estudos realizados por Benjamin, onde, entre eles, o teórico desenvolve o conceito de *imagem dialética*. Alguns pesquisadores propõem dividir suas reflexões acerca da *imagem* em três momentos.

Primeiramente, nos estudos sobre o barroco alemão, por volta dos anos 20, Benjamin explora o conceito de *alegoria*, caracterizado por possuir “um traço fundamentalmente ambíguo e polissêmico” das imagens representativas dos ideais do barroco (RIBEIRO, 2016). Em um segundo momento, Benjamin parte para a análise das artes – dentre elas o cinema e a fotografia – a partir do viés político, e é neste momento que desenvolve ensaios acerca do teatro de Bertolt Brecht (1898-1956)⁴.

Já no conceito de *imagem dialética*, Benjamin explica que uma imagem “surge de um choque de temporalidades” (RIBEIRO, 2016, p. 29). Ou seja, dentro da noção de que uma imagem carrega indícios do presente e do passado, esta surgirá de uma “nova percepção a partir do choque de duas polaridades ‘dialéticas’, da tensão que leva o passado a colocar o presente numa situação crítica” (RIBEIRO, 2016, p. 30). É com base nesta perspectiva de colisão de dois polos que Benjamin explora a ideia de montagem, e sobre este princípio, o teórico elucidada:

(...) erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal (RIBEIRO apud Walter Benjamin. 2009, p. 503, fragmento [N 2, 6], p. 64).

Ribeiro estabelece ainda uma conexão entre o conceito de *imagem* com a Tríade do Signo, de Charles Peirce, e afirma que,

“Ao mesmo tempo em que um signo representa um objeto ausente, ele tem potencial para causar um efeito interpretativo em uma determinada mente (...) usando os termos de Benjamin, pode-se dizer que essa relação entre imagem e objeto é criada a partir de uma tensão dialética, pois teria potencial para gerar o terceiro elemento interpretativo, que, por sua vez será uma imagem de pensamento” (RIBEIRO, 2016, p.33, 34)

A montagem, propõe Ribeiro, seria o processo de juntar “peças da memória e construir interpretantes”, onde seria o terceiro processo da relação triádica do signo.

⁴ Dramaturgo alemão que terá influência direta na cinematografia de Godard e cuja relação será tratada posteriormente neste artigo.

Em uma relação com o cinema, é possível inferir que os elementos minúsculos presentes em uma “grande construção” - no caso, uma obra fílmica - seriam os recursos pensados pelo diretor para criar um choque temporal e reflexivo.

As escolhas que circundam as obras cinematográficas, principalmente aquelas com viés autoral, fundamentam a narrativa e causam centros de reflexão que despertarão o espectador para o filme assistido. Tais escolhas pontuais, trabalhadas aqui como *ruídos*, têm o propósito de acordar a plateia, tirá-la de uma posição passiva e fazê-la questionar o próprio canal. Estes mecanismos têm ainda a capacidade de promover o reconhecimento da ficção/realidade através de colocações técnico-narrativas. A mudança no comportamento do espectador provoca o reconhecimento do produto como meio e sua possibilidade de construção paralela.

O Cinema de Jean-Luc Godard

Um artista que trouxe expressividade à sétima arte foi Jean-Luc Godard, “autor cinematográfico que mais insistentemente inventariou a cultura moderna” (COUTINHO, 2007, p. 141). Pertencente à *Nouvelle Vague*, corrente cinematográfica que surgiu no fim dos anos 50, na França – idealizada por membros *Cahiers du Cinéma* -, as particularidades que circundam sua obra constituem, até hoje, objetos de profundo estudo e pesquisa, pois se preocupou em buscar novas maneiras de utilizar e pensar o cinema como meio. Segundo Coutinho (2007, p. 141), Godard compartilhou de um caráter de vanguarda pela “criação de uma linguagem nova, moderna e revolucionária”, pois radicalizou e inverteu a literatura.

Marcada pela erupção de movimentos estudantis no país, a *Nouvelle Vague* (“nova onda”) – antes apenas um rótulo jornalístico – teve seus filmes inicialmente considerados “de jovem, geralmente feito às pressas e pouco profissionais, mas sempre surpreendentes” (MARIE, 1997, p. 1). A valorização do acaso, o tom documental, a fluidez fragmentada da narrativa, a sustentação em impressões e sugestões e a oposição ao belo e fotogênico, são características disseminadas pelo movimento, altamente autoral. “A *Nouvelle Vague* é, por conseguinte, um fenômeno cinematográfico paradoxal, pois constitui um conjunto mais ou menos delimitável que liga autores, acontecimentos, trabalhos, ideias e concepções de direção.” (MARIE, 1997, p. 2)

Esta manifestação vanguardista, compartilhada por Godard, fundou marcas simbólicas de seu cinema. A criatividade e a constante busca pela ativação do papel do espectador são algumas de suas assinaturas.

Um princípio fundacional da Nouvelle Vague foi a crença no intrínseco realismo do cinema, algo exposto por Bazin. Contudo, de acordo com Godard, o modelo de cinema de Bazin era novelístico, uma descrição realista de relações existentes em outro lugar. Neste modelo, o diretor constrói seu filme, o diálogo e a mise-en-scène a todo o momento: a realidade é formada enquanto a câmera a enquadra. (MADAN, 2010, p 1)⁵

Susan Sontag, em sua coleção de ensaios, *Against Interpretation* (1966), afirmou que “Godard é talvez, hoje, o único diretor interessado em ‘filmes filosóficos’ que possui a inteligência e discricção requeridas para tanto.”⁶ Sontag assegura, ainda, que Godard foi o mais importante diretor a emergir nos últimos 10 anos.

Godard está incluído no grupo de cineastas que “têm tendência para reconstruir o mundo em função de sua visão pessoal e, portanto, preocupa-se com a imagem, sendo esta o meio essencial para conceitualizar os seus universos fílmicos.” (MARTIN, 2005, p. 299) Mas, apesar de ser parte dele, pode-se afirmar, com base em *Viver a Vida*, que Godard vai além da simples inquietação com a imagem. Dubois (2004) faz referência a uma citação do diretor, que foi veiculada na *Cahiers du Cinéma*, em que ele reafirma seu interesse em transcender a imagem:

Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente, em vez de escrevê-los, eu os filmo. Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco. (DUBOIS, 2004, p. 259)

Anuja Madan, em seu artigo *The Language of Emotion in Godard’s Films* afirma que os trabalhos do diretor da década de 60 “fazem parte de seu período mais fértil (...),

⁵Tradução livre de: MADAN, Anuja, *The Language of Emotion in Godard’s Films*, 2010. “A foundational principle of the New Wave was the faith in the intrinsic realism of the cinema, something Bazin had expounded upon. However, according to Godard, Bazin’s model of cinema was novelistic, the realist description of relationships existent elsewhere. In his model, the director constructs his film, dialogue, and mise-en-scene, at every point: reality is formed as the camera is framing it.”

⁶Tradução livre de: SONTAG, Susan, *Against Interpretation*, 1966. “Godard is perhaps the only director today who is interested in ‘philosophical films’ and possesses an intelligence and discretion equal to the task”.

no qual as suas estratégias estéticas tornaram-se cada vez mais ousadas.”⁷ A escolha deliberada de dessincronizar som e imagem (como pode ser observado no primeiro plano de *Viver a Vida*, filme a ser analisado) causa uma sensação de estranhamento, de incerteza. A quebra de padrões hollywoodianos evidencia o caráter combativo do diretor e resulta no entendimento, por parte do espectador, de que o filme se negará a seguir regras ou acordos, pois se vê como provocador.

Godard é capaz de provocar, habilmente, a desestabilização do espectador em diversos níveis, tornando-o consciente de seu papel co-criativo. Disse, em uma entrevista ao semanal *L'Express*, em 27 de julho de 1961 que, basicamente, estrutura seus filmes ao redor de um indivíduo que tem uma ideia e procura exaustá-la. Suas preocupações mais comuns eram “a crise da linguagem, o imperialismo epistemológico, a absorção passiva de imagens e de uma realidade projetada, os perigos do consumismo penetrante e da cultura materialista na sociedade ocidental, e a ansiedade acerca do papel do cinema.” (MADAN, 2010, p 1)⁸

Coutinho afirma que a obra do diretor “é um dos exemplos mais contundentes do conceito de intertextualidade, tal qual teorizado na década de 60” (2007, p. 142), visão partilhada por Deleuze, ao dizer que “o uso do E [conjunção] em Godard é o essencial” (COUTINHO apud Deleuze. *Pourparlers*, p. 64).⁹

As peculiaridades das escolhas de Godard, tanto em aspectos técnicos (movimentos de câmera, cortes, trilha) quanto linguísticos (abordagem poética em diálogos), servem de artifício ao questionamento e quebra de juízo do que o espectador havia construído. A inquietação surge após tal confronto dialético, que demonstra a possível participação de quem assiste, livre da marca da simples recepção. “Jean-Luc Godard, por sua vez, sempre adotou o ponto de vista benjaminiano, isto é, o partido de não filmar personagens, mas atores que interpretavam personagens” (COUTINHO, 2007, p. 275), síntese dos questionamentos acerca representação de si mesmo e do outro, “ambos os lados (...) presentes na história do cinema.”¹⁰

⁷Tradução livre de: MADAN, Anuja, *The Language of Emotion in Godard's Films*, 2010. “belong to the fertile period (...) in which Godard's aesthetic strategies became increasingly daring.”

⁸Tradução livre de: MADAN, Anuja, *The Language of Emotion in Godard's Films*, 2010. “(...) the crisis of language, epistemological imperialism, people's unthinking absorption of images and a projected reality, the dangers of the pervasive consumerist and materialistic culture in Western society, and the anxiety about the role of cinema.”

⁹ “L'usage Du ET chez Godard, c'est essentiel.”

¹⁰Ibidem.

Godard e Brecht

Contemporâneo de Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard “foi admitidamente e visivelmente influenciado” pelo dramaturgo (COUTINHO, 2008, p. 276). O realismo teatral planejado por Brecht ganhou contornos cinematográficos com o diretor francês, que valorizou, em sua filmografia, a espontaneidade, um reflexo de seu êxito em realizar filmes complexos e repletos de camadas.

Brecht inovou a dramaturgia ao opor-se ao *Método* de Stanislavski, por perceber que quanto mais envolvidos estivessem os espectadores nos dilemas emocionais dos personagens, enquanto os atores se propusessem a “desaparecer” nos papéis, mais dificilmente perceberiam as implicações sócio-culturais da obra. Com isso,

(...) desenvolveu uma nova forma dramática - o Teatro Épico -, no qual diversos artificios propositalmente “alienavam” os espectadores dos shows que assistem. Isso era feito para promover o pensamento ativo, em vez do sentimentalismo passivo, levando-os a pensar sobre a peça, ao invés de mergulharem nela. (STERRITT, 1999, p. 64)¹¹

Assim, a principal característica do Teatro Épico é justamente a oposição ao Teatro Clássico – que direcionava o público a uma posição de passividade e ilusão – e o resgate do diálogo com a plateia através da “quebra da quarta parede”. Este artifício, amplamente utilizado na cinematografia de Godard, elimina a barreira imaginária existente entre os personagens e o público através do contato visual direto.

Umberto Eco, em sua coletânea de ensaios sobre o conceito de *obra aberta*, faz referência a uma citação do teórico francês Roland Barthes, em que este descreve o teatro de Brecht como uma ligação entre a significação e um pensamento político. Barthes afirma que o dramaturgo entregava o sentido, mas não de forma completa.

Certamente, seu teatro é mais francamente ideológico do que muitos outros: toma posição quanto à natureza, ao trabalho, ao racismo, ao fascismo, à história, à guerra, à alienação; entretanto, é um teatro da consciência, não da ação, do problema, não da resposta; como toda linguagem literária, serve para formular, não para fazer; todas as peças de Brecht terminam

¹¹Tradução livre de: STERRITT David, *The Films of Jean-Luc Godard – Seeing the Invisible*, 1999, p. 64. “(...) developed a new form of drama – the epic theater – in which various devices purposely “alienate” audience members from the show they are watching. This is meant to promote active thought instead of passive emotionalism, leading the audience to think about the drama instead of sinking into it.”

implicitamente por um 'procure a solução' endereçado ao espectador em nome dessa decifração a que a materialidade do espetáculo deve conduzir... o papel do sistema, aqui, não é transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro dos significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado (é um teatro dos significantes).(ECO apud Roland Barthes, *Obra Aberta*, 1991, p. 27)

A partir desta afirmação de Barthes, é possível relacioná-la diretamente ao modo como Godard produzia suas obras. A ideia de “procure a solução” é algo evidente na linguagem narrativa de seus filmes e entra em convergência com a noção de *ruído*, já que tal foge do entendimento imediato da mensagem transmitida.

Godard tinha Brecht em mente ao dividir *Viver a Vida* em doze quadros (*douze tableaux*), deliberadamente quebrando estruturas e aproximando-se do teatro. A aplicação do *théâtre-vérité* apóia, no espectador, a missão de desvendar sentidos e ressignificar a prática cinematográfica, pois “emudece os tons melodramáticos” (STERITT David, 1999, p. 69).¹²

Os ruídos em “Viver a Vida”

Obras diversas trabalham com a ideia de *ruído* (como *A Chinesa* e *O Demônio das Onze Horas*, do mesmo diretor), com a inserção de mecanismos que interferem pontualmente na absorção e reconhecimento de certas informações – no meio cinematográfico, áudio e imagem -, podendo causar, portanto, o distanciamento feroz do espectador, fazendo-o rejeitar a peça, ou aproximá-lo desta, através da criação de uma identificação e consideração peculiares.

Martin (2005, p. 118) atribui, a algumas técnicas semelhantes, o termo *metáfora*, e o define, no cinema, como:

Justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir. A primeira dessas imagens é geralmente um elemento de ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode também ser retirada da ação e anunciar a sequência narrativa, ou então pode constituir um fato fílmico sem qualquer relação com a ação, não tendo valor senão em relação com a imagem precedente.

¹²Tradução livre de: STERITT David, *The Films of Jean-Luc Godard – Seeing the Invisible*, 1999, p. 69. “(...) mute the melodramatic undertones (...)”

A partir desta definição, pode-se perceber sua utilização como um método aplicado pelo cineasta para inserir posicionamentos e expressões subjetivas que quebrarão a comunicação que havia sido estabelecida entre o espectador e a narrativa. Martin (2005) subdivide o termo em *plásticas*, *dramáticas* e *ideológicas*, esta última que “tem a finalidade de causar na consciência do espectador uma ideia que ultrapassa largamente o quadro de ação do filme e implica uma tomada de posição mais vasta acerca dos problemas humanos”, e que é amplamente utilizada por Godard em suas obras.

É fundamental destacar, no entanto, que há uma ambiguidade em relação ao termo *ruído* na esfera cinematográfica, pois se refere, também, aos efeitos sonoros que fazem parte da trama, sendo eles naturais¹³ ou humanos, palavras-ruídos e música-ruídos¹⁴, podendo ser usados de forma realista e não-realista.

(...) de maneira realista, quer dizer, conforme a realidade: só se ouvirão os sons produzidos por seres ou coisas que aparecem no ecrã ou que são conhecidos por se encontrarem na justaposição imagem-som (...). A utilização não-realista do som determina outro tipo de metáfora muito mais original. (MARTIN, 2005, p. 147)

Martin referia-se ao ato de inserir um determinado efeito que não possui relação direta com o que está sendo visto em cena, um valor simbólico e imagético; outra técnica amplamente empregada por Godard. Sendo assim, pode-se afirmar que o não-realista é um tipo que interfere na comunicação, portanto, ruído técnico-narrativo. “Através do uso de jumpcuts, ângulos pouco convencionais, locações naturais, atuação não-estilizada e livres percursos, diálogos elípticos, a cena torna-se menos cena.” (MADAN, 2010, p. 1)¹⁵

Sontag (1966), afirma que o filme requisita um tratamento teórico, por ser, intelectual e esteticamente, desafiador. Diz ainda que Godard deseja mostrar “o anti-mágico, a estrutura da lucidez.”¹⁶

Em *Viver a Vida* (*Vivre sa vie, França, 1962*), Godard apoia, com o uso desse mecanismo, a síntese significativa de sua obra no espectador. O diretor “trabalhou com vários gêneros cinematográficos e literários, mas ao mesmo tempo, embaralhou a ideia

¹³ “Todos os fenômenos que se pode aperceber na natureza.” (MARTIN, 2005, p. 146)

¹⁴ Ver A Linguagem Cinematográfica, p. 146, Marcel Martin, 2005.

¹⁵ Tradução livre de: MADAN, Anuja. The Language of Emotion in Godard's Films. 2010, p. 1. “Through the use of jump cuts, non conventional angles, natural settings, non-stylized acting and free wheeling, elliptical dialogues, the scene before our eyes becomes less of a scene.”

¹⁶ Tradução livre de: SONTAG, Susan, Against Interpretation, 1966, p 2. “(...) the anti-magical, the structure of lucidity.”

mesma de gêneros” (COUTINHO, 2008, p. 261) por ser, segundo Marie Claire Ropars-Wuilleumier

(...) bastante sensível à fragmentação do signo. E à capacidade que teria o cinema de tornar visível esta fragmentação. (...) o signo contém outro signo. A linguagem é feita desta capacidade do signo de integrar ou dissimular outro. (...) ele não parte da literatura, ele parte do signo. E desta maneira encontra a música e a literatura.¹⁷

Ágnes Pethó, em *Jean-Luc Godard's Passages from the Photo-Graphic to the Post Cinematic*, afirma que *Viver a Vida* é apresentado como um trabalho interminado, “suspenso numa espécie de escrita fotográfica.”¹⁸ O primeiro *tableaux* (*Un bistrot – Nana veut abandonner – Paul – L'appareil a sous*)¹⁹ é iniciado com os personagens Nana e Paul, seu marido, conversando em um café sobre uma possível separação. Porém, durante o diálogo, ambos estão de costas – e assim permanecem durante toda a duração da cena. Este primeiro estranhamento é altamente significativo, pois há a possibilidade do espectador questionar-se acerca da posição dos atores, havendo a separação entre receptor e obra.

Através desta incitação, Godard define, nos primeiros minutos, a permanência (física ou emocional) ou não de seu público. Há a proposta de distanciamento entre a protagonista e quem assiste, contrariando os preceitos da narrativa convencional, devido à extrema marginalização do personagem, um reforço de que “o filme não é mimese.”²⁰

A fragmentação entre palavra, imagem e som, cercada pela cinematografia de Raoul Coutard, relaciona o filme a Brecht e suas estratégias teatrais.

Em filmes mudos, a palavra – na forma de títulos – alternada, literalmente conectava a sequência de imagens. Com o advento do som, imagem e palavra tornaram-se simultâneas, em vez de sucessivas. Enquanto em filmes mudos a palavra podia ser tanto um comentário da ação ou diálogo entre os participantes da ação, nos filmes falados a palavra tornou-se (com exceção dos documentários) quase exclusivamente, certamente preponderantemente, diálogo.²¹

¹⁷ COUTINHO, Mário. Escrever com a Câmera – cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard, 2007. Entrevista ao autor.

¹⁸ Tradução livre de: PETHÓ, Ágnes. *Jean-Luc Godard's Passages from the Photo-Graphic to the Post Cinematic*, 2011, p. 39. “(...) suspended in the phase of a kind of photo-graphic writing.”

¹⁹ Um café – Nana quer abandonar – Paul – o caça-níqueis.

²⁰ Tradução livre de: MADAN, Anuja. *The Language of Emotion in Godard's Films*. 2010, p. 2. “(...) the film is not mimesis.”

²¹ Tradução livre de: SONTAG, Susan, *Against Interpretation*, 1966, p 2. “In the silent film, the word – set down in the form of titles – alternated with, literally linked together, the sequences of images. With the advent of sound films, image and word became simultaneous rather than successive. While in silent films the word could either be comment on the action or dialogue by the participants of the action, in sound films the word became (except for documentaries) almost exclusively, certainly preponderantly dialogue.”

Ao espectador, apenas a audição; Godard nega-se a deixá-lo ver. O desconforto causado pela recusa a revelar os rostos posa “uma ameaça ao contato físico (violência, prostituição), enquanto o afeto físico (carinho, abraço) é largamente desconhecido” (STERITT, 1999, p. 68)²² Assim, a curiosidade promove uma maior atenção, em busca de qualquer detalhe que possa trazer uma informação. A distância rasa e um parcial e problemático reflexo no espelho aprofundam as desconexões.

No decorrer dos momentos iniciais do filme, o espectador toma conhecimento acerca de alguns fatos da vida de Nana, dentre eles, o seu emprego em uma loja de discos – no qual, em pontuais momentos, a personagem demonstra tédio e apatia – e sua aspiração de se tornar atriz de cinema. Dentro deste contexto, uma questão é evidenciada no terceiro quadro (*La concierge – Paul – La passion de Jeanne D’Arc – Um Journaliste*), pois aponta para uma situação que vai de encontro à construção social vigente sobre o papel da mulher e a maternidade. No referido momento, Nana encontra-se novamente com o ex-marido a fim de ver fotografias de seu filho que não reencontra há tempos. Tal sequência indica uma relação parcial ou totalmente inexistente entre a personagem e o filho, ainda criança.

Os filmes da *Nouvelle Vague*, especificamente os de Godard, construíram uma nova visão sobre o papel da mulher na sociedade que ia de encontro ao padrão estabelecido nos filmes hollywoodianos, já que este, em sua maioria, desenvolvia personagens femininos estereotipados. Sobre a representação da mulher na *Nouvelle Vague*, Antoine Baecque afirma que

a mulher que aparece aqui é intangível: imprime modernidade aos filmes, por sua estranheza, elipses, sentidos ambíguos, flashes de memória, fragmentação das narrativas, olhares, câmera, dispersão dos olhares; essas figuras de estilo prendem-se a essa mulher que se emancipou da psicologia e dos esboços tipificados onde o cinema patriarcal a acuava, para se tornar uma espécie de espelho caleidoscópico que reflete as experiências formais dos jovens cineastas. (BAECQUE apud Luciane Carvalho, 2013, p. 9)

Em consonância com a afirmação de Baecque, pode-se dizer que a personagem de Nana, em sua busca pela realização do sonho de ser famosa, incita o estranhamento do espectador no momento em que este reconhece a sua rejeição aos papéis previamente determinados, devido ao fato de ser mulher e mãe divorciada que rejeita a obrigatoriedade de se dedicar exclusivamente à família.

²²Tradução livre de: STERITT David, *The Films of Jean-Luc Godard – Seeing the Invisible*, 1999, p. 68. “(...) physical contact looms as a constant threat (violence, prostitution) while physical affection (caressing, embracing) is largely unknown.”

Após a sequência do pequeno encontro entre Nana e Paul, ainda no terceiro ato do filme, o diretor faz uso de um novo *ruído* no momento em que a protagonista vai ao cinema assistir ao filme de Carl Theodor Dreyer, *A Paixão de Joana D’Arc* (Carl Theodor Dreyer, França, 1928). Nesta sequência, o espectador depara-se com uma espécie de filme dentro de outro, onde há intercalações entre *Vivre sa Vie*, que no momento também se torna um filme mudo, e a obra de Dreyer. De acordo com Madan (2010), as imagens das duas obras confrontam o espectador em dois níveis, sendo eles, o filme que de fato está assistindo e o filme que a personagem assiste, e que Godard decide apresentar de forma pungente. Sobre este momento, Madan afirma que

essa fragmentação da unidade som- imagem permite que uma distância crítica da imagem seja mantida, ajudando-nos a ver a sutil manipulação do espectador. Podemos ver que as lágrimas de Joana e a expressão empática do mensageiro (continuamente mostradas em close up), são calculadas para mover emocionalmente o espectador. Para reforçar a absorção da imagem por Nana, Godard alterna entre um close up, onde Joana pisca e lágrimas caem por seu rosto, e um close up de Nana como réplica à mesma ação. (MADAN, 2010, p. 3)²³

Ainda utilizando esse *ruído* específico, é possível afirmar que a técnica utilizada por Godard ao inserir um filme dentro de outro é uma forma de *citação*. Sobre este mecanismo técnico-narrativo, Ribeiro caracteriza-o como um elemento da *montagem* – conceito proposto por Walter Benjamin – “assim como uma matéria a ser manipulada, formalmente e semanticamente.” (RIBEIRO, 2016, p 37) Michel Schneider, em *Ladrões de Palavras*, reitera que “é inútil separar o teu do meu, porque um está no outro, só existe pelo e para o outro, um é o outro. ”

Godard, ainda, pretende sinalizar, aos espectadores, o aparto da linguagem, o cinema como meio, pois, ao quebrar – novamente – a unidade som-imagem, afasta criticamente o público e permite que a manipulação possa ser mais bem observada. Com isso,

“observando o processo pelo qual Nana é levada a uma identificação emocional com personagens e situações fictícios, nos faz refletir acerca de

²³Tradução livre de: “This fragmentation in the sound-image unit allows us to keep a critical distance from the image, helping us see its subtle manipulation of the viewer. We can see that Joan’s tears and the messenger’s sympathetic expression (continuously shown in close up), are calculated to move the spectator emotionally. In fact, to reinforce Nana’s absorption of the image, Godard shifts from a close up where Joan blinks and the tears fall down from her face, to a close up of Nana in a replica of the same action.”

nossa posição como espectadores. O objetivo de Godard é que a reposta emocional de seu público seja mediada por uma consciência intelectual.”²⁴

O silêncio da cena aumenta, consideravelmente, o seu impacto, tornando-a livre para o surgimento - em letras pretas, contra um fundo branco – de “*La mort*” (a morte). Godard “acrescenta camadas de significados”²⁵ ao seguir a ideia de “que o comentário e o diálogo com um texto, no cinema, são ao mesmo tempo simultâneos e sucessivos.”²⁶

Segundo Didi-Huberman (2015), o ato de citar, em Godard, é uma manifestação transformadora de sentido, pois se constitui tanto como um ato de referência como de irreverência. O filósofo ainda afirma que o diretor é um “motor poético imparável, que deixa à deriva a lógica do significante, para se revelar coisas como se fosse por magia.” (DIDI-HUBERMAN apud Daniel Melo Ribeiro, 2016, p. 37)

(...) assimilação, a apropriação, quase – como formular? – uma devoração da literatura pelo cinema, o que já acontecia bem no começo, e que pouco a pouco ele descobriu – como dizer – realizando, creio. Ele abandonou esta ideologia da imagem pura, que não tem nenhum sentido, aliás, ele descobriu a montagem, e a partir daí foi obrigado a resvalar para uma espécie de interação entre as artes, as linguagens.²⁷

Walter Benjamin traça um panorama, em contexto macro, ao ressaltar que “o filme é criação da coletividade”²⁸, correlacionando-se com Sontag que diz que “a multiplicidade de registros cria espaço para uma multiplicidade de interpretações”²⁹, e que Godard “não quer apresentar pontos de vista totalizantes.”³⁰ Assim, constrói-se um válido e relevante paralelo a Eco, com *A obra aberta*, pois Godard “normalmente mostra-se cético quando à propriedade intelectual.”³¹

No último *tableaux*, Nana morre. Morte essa, anunciada por todo o filme – mais fortemente durante o terceiro quadro, com o letreiro “*La Mort*” (um paralelo entre as

²⁴ Tradução livre de: MADAN, Anuja. *The Language of Emotion in Godard’s Films*. 2010, p. 3. “Seeing the process via which Nana is drawn into a sentimental identification with fictional characters and situations makes us reflect on our position as spectators. Godard’s aim is that his audience’s emotional response be mediated by an intellectual awareness.”

²⁵ COUTINHO, Mario. *Escrever com a Câmera – cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*, 2007, p. 140.

²⁶ COUTINHO, Mário. *Escrever com a Câmera – cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*, 2007. Entrevista ao autor.

²⁷ *Ibidem*, p. 140.

²⁸ COUTINHO apud Walter Benjamin, *Obras Escolhidas*, Volume I, p. 182.

²⁹ MADAN, Anuja. *The Language of Emotion in Godard’s Films*. 2010, p. 3. “A multiplicity of registers creates space for a multiplicity of interpretations.”

³⁰ Tradução livre de: MADAN, Anuja. *The Language of Emotion in Godard’s Films*. 2010, p. 3. “(...) Godard doesn’t want to present any totalizing point of view.”

³¹ Tradução livre de: PETHÓ, Ágnes. *Jean-Luc Godard’s Passages from the Photo-Graphic to the Post Cinematic*, 2011, p. 27. “(...) has often voiced his scepticism regarding intellectual property.”

vidas de Joana D'Arc e Nana). A câmera, tradicionalmente, guia o olhar do receptor, ditando atenções e, em contraste, aplicando técnicas que o descentralizam, surpreendendo pela inovação. A cena final – e, propositalmente, o capítulo final -, que por sua colocação impõe impacto e importância, é, em “*Viver a Vida*”, catártica. O distanciamento é posto em xeque com o emblemático movimento de câmera final: envergonhada, triste e incrédula, ela “olha” para baixo; encara o chão e o despertar da jovem. Cúmplice por ter assistido, o espectador é o causador da morte, sugere Godard. Não houve permissão para empatia, portanto, o sentimento resultante é de embaraço, dúvida e desconforto. Porém, “a negação de uma identificação emocional não significa a negação de emoção.”³²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A PAIXÃO DE JOANA D'ARC. Direção de Carl Theodor Dreyer. França, 1928. 110 min, preto e branco.
- CARVALHO, L. **A Representação Feminina na Nouvelle Vague: Jean-Luc Godard e Anna Karina (França, 1961 – 1964)**. Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2013. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2013/07/luciane_carvalho.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2017.
- COUTINHO, M. A. Escrever com a câmera cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. 06 set. 2007. 326 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-76SPF7/escrever_com_a_camera_completo1.pdf?sequence=1>. Acesso em 03 jun. 2017.
- COUTINHO, M. A. Walter Benjamin, o cinema, a civilização das imagens e Jean-Luc Godard. *Revista Alpha*, Minas Gerais,(9):269-277, nov. 2008. Disponível em: <<http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/22328/walter.pdf>>. Acesso em 14 jun. 2017.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, U. *Obra Aberta*. 8ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva. 1991. 284 p. (Debates)
- GODARD, J. L.(1930) *Godard On Godard*. Translated by Tom Milne. New York: Da Capo Press, 1986. 292 p.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- MADAN, Anuja. The Language of Emotion in Godard's Films. Disponível em: <<http://www.cineaction.ca/wp-content/uploads/2014/04/issue80sample.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2017.
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

³²MADAN, Anuja. The Language of Emotion in Godard's Films. 2010, p. 3. “(...) a negation of emotional identification does not imply a negation of emotion.”

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.
PUPPO, Eugenio; ARAÚJO, Mateus (Org.). *Godard Inteiro ou o Mundo em Pedacos*. São Paulo: Heco Produções, 2015.

RIBEIRO, D. M. As Imagens Dialéticas de Walter Benjamin na Montagem de Godard. *Paralaxe*, São Paulo, v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/30999/21544>>. Acesso em 10 jun. 2017

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SONTAG, Susan. *Godard's Vivre Sa Vie*. Disponível em: <<<https://kirkbrideplan.files.wordpress.com/2012/08/66307739-godard-s-vivre-sa-vie-sontag-1964-120copy.pdf>>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

STERRITT, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Disponível em: <https://edu.nbu.bg/pluginfile.php/300434/mod_resource/content/0/Litterature/Godard.pdf>. Acesso em 14 jun. 2017.

VIVRE SA VIE. Direção de Jean-Luc Godard. Les Films de La Pléiade. França. 1962.