

O pensamento filosófico e de superfície no cinema: reticências em *Holy Motors*¹

Giovana dos Passos COLLING²

Guilherme Barbosa FERREIRA³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

O presente trabalho pretende pensar sobre as potencialidades do cinema, que transcendem sua noção habitual de entretenimento e funcionam como experimento para o estudo epistemológico em diferentes áreas - como a filosofia, a comunicação e a política. Partindo das ideias de Flusser para compreender o Pensamento em Superfície. Após, analisando como se dá a formulação de novas sínteses e paradoxos no cinema e sua relação com a Filosofia através das ideias de Badiou, Deleuze e Dubois. Exemplificando como isso ocorre no cinema de Godard, Abbas Kiarostami, e Leos Carax. Além de, especificamente no filme ‘*Holy Motors*’, investigar como o silêncio e a experimentação com novas formas de linguagem pode fazer surgir, ao acaso, o que chamamos de reticências, algo inalcançável pelo Pensamento Linear.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; comunicação; epistemologia; filosofia; *Holy Motors*.

1 O cinema como superfície que pensa

O filósofo Vilém Flusser (2007) pretendia fundar uma filosofia para o design e para a comunicação em seu livro de ensaios ‘O mundo codificado’. O ponto, a linha e a superfície são conceitos que equivalem a formas de abstração da realidade. Desde a criação de um ponto, que representa um conceito e um discurso fora do mundo, já existe um esforço humano em direção a comunicação com o mundo exterior, a fim de superar o medo da morte e a solidão inevitável, infere. Já a linha, que antecede a superfície, é uma sucessão de pontos que pretendem ‘representar’ a realidade, ‘projetando’ o mundo.

Em seguida, ao analisar a semântica das formas de comunicação, Flusser (2007) divide as formas em linhas e superfícies. A pintura e os vitrais são considerados superfícies antigas, já o texto é tido como linha, sendo formado por pontos que remetem

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017.

² Estudante de graduação de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, FABICO/UFRGS. Bolsista de Iniciação Científica do CNPq no Núcleo de Pesquisa, Cultura e Recepção Midiática. Email: giovanacolling@gmail.com

³ Estudante de graduação de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, FABICO/UFRGS. Bolsista de Iniciação Científica do CNPq no Núcleo de Estudos de Mídia, Educação e Subjetividade. Email: guilherme_bf96@hotmail.com

a conceitos; na medida em que as telas de televisão e cinema são as superfícies atuais. Estas formas se diferenciam pela maneira como são interpretadas, sendo que, para Flusser (2002, p. 15), o cinema, que pertence a categoria das imagens técnicas, tem sua interpretação dificultada pois sempre há “[...] um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista)”. Ou seja, para o autor, as imagens técnicas sempre terão suas limitações, por dependerem de um aparelho que nem sempre é apreendido pelo agente humano, afinal, esse funciona como uma ‘caixa preta’ (FLUSSER, 2002), obscura em seu funcionamento interno.

Tendo isso em mente, o autor argumenta que essas formas de abstração da realidade, fundam distintos modos de pensar, de acordo com a maneira que interagimos com elas. Escreve, de forma provocativa, que o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos e que ele pode tomar o lugar da filosofia. Esse tipo de pensamento, com imagens, é capaz de pensar de um modo menos ‘consciente’ e linear, distante de lógicas dominantes e normativas já existentes na sociedade. Também sublinha o fato de que o pensamento em superfície está liberto de um historicismo fundado a partir da invenção da escrita, equivalente a fundação da própria história, possibilitando um modo de estar no mundo, portanto, a-histórico, ou pós-histórico, consequência que poderia alterar toda a estrutura de uma civilização.

O parágrafo anterior, que parece indicar uma pretensão muito grande do filósofo e dos que aqui escrevem, faz parte de uma especulação feita em forma de ensaio e que não pretende fazer nenhuma previsão mágica do futuro. Pretende, diferentemente, permitir que se pense quais são as potencialidades dessa curiosa forma de pensamento (o pensamento com superfícies), de forma geral, e quais são suas relações íntimas com o cinema, especificamente. Chamando a atenção para alguns de seus efeitos (que transcendem a noção funcional que se tem de cinema como entretenimento), e que, distantes do pensamento linear podem gerar outros modos de pensar, por exemplo, a ética, a política e a educação, que já se efetuam no presente.

Godard, cineasta-paradoxo que filma ensaios, declara-se inimigo da escrita e faz dela matéria bruta de seus filmes. Pensa que a escrita está relacionada à morte e à Lei, enquanto que às imagens ao desejo e à vida. O artista fundador da nouvelle-vague francesa tem sua obra (concluída até o momento) dividida em diversas fases de acordo com a maneira com que se relaciona com a linguagem escrita, ou linear, pelo ensaio

‘Jean Luc Godard: a parte maldita da escrita’, escrita por Phillipe Dubois (2004). Em sua primeira fase, que vai de ‘Acossado’ (1960) à ‘Week-end à Francesa’ (1967), a escrita aparece de forma diegética, ou seja, dentro do contexto dos personagens e da ficção. Já em sua segunda fase, de filmes militantes em experimentações com vídeo, “[...] o texto não está no filme, nem mesmo na imagem. É o próprio filme” (DUBOIS, 2004, p. 271), e é no vídeo que Godard parece alcançar esse modo de escrita com as imagens de forma mais pulsante. Mesmo assim, inscrições desse tipo aparecem em toda sua obra, transbordando suas divisões lineares-históricas em fases, quando filma o roteiro de ‘Passion’ (1982), ao invés de o escrever, ou mesmo quando analisamos sua relação com o gesto de filmar, que está indissociavelmente ligada ao seu modo de ser e pensar (com superfícies). Nas linhas seguintes, pensou sem linhas:

Eu sempre pensei que fazia filosofia, e que o cinema é feito para fazer filosofia. Mas uma filosofia mais interessante que aquela que se faz nos livros, pois [no cinema] não precisamos pensar, somos pensados. A tela pensa. Devemos pois recolher [tal pensamento]. [...] Eis por que só o cinema pode mostrar a história, se é que existe uma. Basta olhá-la, pois [ela já] está filmada. Não temos que escrever a história, pois somos escritos por ela. O cinema é um traço. Ele registrou imagens e isto não é uma reelaboração literária mais ou menos romanesca, ligada àquele que escreve. É a tela que pensa, não o escriba. Há uma frase de São Paulo, tão importante para mim quanto certas frases de Mao [Tsé-tung], segundo a qual ‘a imagem virá no dia da ressurreição’. Antes não havia imagem, mas apenas ensaios com os milagres. O cinema é de algum modo a ressurreição do real (GODARD apud DUBOIS, 2004, p. 288).

2 O cinema como experimentação filosófica: paradoxos e sínteses

Partindo do pensamento em superfície e analisando especificamente o cinema, chega-se às ideias do teórico Alain Badiou (2015, p. 31), que propõe que “o cinema é a criação de novas ideias sobre o que é a ideia” e, que diferente de Flusser, pensa que “o cinema seria, no fundo, uma filosofia sem conceitos” (BADIOU, 2015, p. 88) e, dessa forma, serve como objeto para a experimentação filosófica. Em paralelo, como menciona Machado (2004, p. 17), “Gilles Deleuze [...] afirma que alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento ao cinema, ou seja, eles fizeram o cinema pensar com a mesma eloquência com que, em outros tempos, os filósofos o fizeram utilizando a escrita verbal”.

Dando continuidade ao pensamento de Badiou (2015), ele segue sua reflexão afirmando que o cinema tem relação com a filosofia por ser capaz de apresentar situações paradoxais. O cinema assim como

A filosofia não se limita a constatar diferenças, ela inventa novas sínteses que são operadas no lugar da diferença. [...] Sócrates nunca diria: ‘Chegamos a uma síntese do filósofo e do sofista’. Essa espécie de monstro, um ‘Sócrates-Cálicles’, não poderia existir. Então, não se trata bem de uma síntese da diferença, e sim de uma síntese construída no lugar da diferença, uma síntese que considera em separado alguns elementos introduzidos pelo outro termo. (BADIOU, 2015, p. 43).

A própria imagem no cinema, está sempre em “uma relação inteiramente singular entre o artifício total e a realidade total.”, ou, “que gira em torno do ‘ser’ e do ‘parecer’” (BADIOU, 2015, p. 36). Sendo que, dessa forma, pode colocar situações no argumento de um filme que não encontram sínteses vindas de binarismos, aqueles que validam uma ideia invalidando o outro, afirmando-se pela diferença. Sublinhando: o cinema tem o potencial de ‘girar em torno’, de não repousar na linha do ‘ser’, nem na do ‘parecer’, e é essa relação singular que pode ser transformadora para o pensamento atual, porque o outro, o diferente, o estrangeiro, lhe interessa e lhe concerne, não o assusta nem o anula: a não-identidade. Isso dimensiona o cinema ética e ontologicamente.

Existe uma série de filmes que contém essas características elencadas anteriormente, porém, para evidenciar essas noções, o filme ‘Cópia Fiel’ (2010), de Abbas Kiarostami, parece bastar. Há imagens que estão em uma potencial relação com o real, em que a clássica noção de imagem como representação é combatida e ao mesmo tempo colocada em discussão (a cópia fiel de uma obra de arte tem valor?). A relação entre Juliette Binoche e William Shimell, que interpretam um suposto casal divorciado, ou duas pessoas que acabaram de se conhecer e estão em um encontro, ou um casal que mora em diferentes países e que agora têm uma relação distante, é apresentada em incógnita, exigindo a participação intensa do espectador de cinema para se ler as imagens. Esses duplos, representação e realidade, atual e virtual, a palavra e a coisa, e, particularmente, o público e o privado do campo político, são abordados constantemente nos filmes do diretor como tema e em forma de discurso imagético, na linguagem cinematográfica (Figura 1 e 2). Porém, constantemente, a síntese elaborada com esses supostos opostos, não é definitiva, permanece em potência, em devir.

Figura 1 - Frame: Os duplos, no discurso imagético

Figura 2 - Frame: A ideia, no caso o casamento, em segundo plano



Fonte: 'Cópia Fiel', 2010.

Sendo a filosofia um pensamento de ruptura que se relaciona ao cinema, (por ele ter como característica singular a apresentação de questões paradoxais) ele age como um formulador de novas sínteses, que operam no lugar destas rupturas, e, que, dessa forma, traz novas possibilidades. A partir disso, Badiou (2015), para compreender como estas sínteses funcionam no cinema e pensar quais são seus impactos, propõe pensar o cinema de maneira filosófica a partir de alguns pontos-chave. Sendo esses: a imagem, o tempo, a sucessão das artes, a relação da arte e não arte e a significação ética e moral.

Uma nova síntese consiste em um novo modelo de processo, operante a partir da ruptura/divisão entre dois pólos antes existentes, constituída de novas contradições. Sublinhando: o cinema pode gerar novas sínteses a partir do tempo através de suas rupturas pois “[...] a ruptura no tempo implica a questão da vida nova, a exemplo da revolução em política. O cinema anuncia novas sínteses temporais” (BADIOU, 2015, p. 54) que podem romper com ideias dualistas já postas e, também a partir de sua construção, sendo o tempo ‘feito de encaixes’. Por este motivo, o cinema gera “[...] a possibilidade de inscrever a duração pura na temporalidade construída. Isso é o que chamamos propriamente de síntese - uma nova síntese” (BADIOU, 0000, p. 47).

3 Pensamento-em-Superfície em Holy Motors

O cinema, como visto, então, pode gerar novas sínteses porque funda novos modos de pensamento. Nesse sentido, o cinema autoral de Leos Carax tem forte relação com esse discurso imagético que extrapola os limites formais dos outros tipos de linguagem. “I travel, i read, i write. I have others lives, but when i have a camera, i know that’s my country. My island” (INDIEWIRE, 2009), declara. E essa ilha do

cinema, à deriva, constrói significados potenciais a partir de silêncios, em que a palavra está pouco presente. Em ‘Boy meets girl’ (1984), um suposto assistente de cinema dos primeiros filmes mudos, comenta em linguagem de libras “Silent films were better because... because...”, e a fala é interrompida por Alex, personagem de Denis Lavant, que sai de quadro e deixa a frase inconclusa no filme. “Então, o cinema é uma arte do silêncio. Arte do sensível, arte do silêncio. [...] o teatro aborda o problema [da intensidade subjetiva] por meio da linguagem e o cinema, por meio do silêncio” (BADIOU, 2015, p. 62).

Essas reticências no fim da fala do personagem surdo-mudo, se interpretadas com intensidade, apontam para o inexplicável que pode emergir dos filmes (nesse caso, dos filmes silenciosos) que é inexprimível pelo pensamento linear conceituado por Flusser (2007). Não está se afirmando que o diretor filma ensaios (como Godard), sobre o silêncio no cinema, ou que a frase de um personagem de seu filme é puramente evidência das ideias aqui defendidas mas, pretende-se analisar, distintamente, de que modos a própria forma-cinema de Leos Carax em ‘Holy Motors’ (2012), aborda o pensamento em superfície e está repleto de reticências. Tal como, admitir que o cinema também é dotado de formas que podem se aproximar do pensamento e da escrita linear (as representações figurativas na linguagem cinematográfica) e que as outras artes, de modo geral, podem manifestar o pensamento em superfície, não-linear, mesmo que isso ocorra de formas essencialmente distintas se comparadas ao cinema. Feitas essas ressalvas, podemos interpretar de forma ruidosa as imagens do filme nas linhas a seguir.

Uma plateia de cinema dormindo. Leos Carax acorda de um pesadelo na cama de um quarto de hotel. Mesmo desperto, o barulho do mar, buzinas de navio e cantos de gaivota ecoam no quarto. Ele força a parede (estampada com a imagem de uma floresta) e fantásticamente aparece dentro de uma sala de cinema. Os sons continuam, o diretor está agora em sua ilha, um bebê e um cachorro gigante aparecem e caminham pelo corredor. Corte para uma janela circular, semelhante a de um navio, mas que é de uma casa, com uma menina de olhar melancólico vendo de dentro.

Assim começa ‘Holy Motors’, com um comentário sobre o próprio cinema: surrealista, subjetivo, e ligado ao inconsciente (e, por isso, ao pensamento em superfície). Nas cenas seguintes, Denis Lavant interpreta uma multiplicidade de personagens. De dentro de uma limousine branca que serve de camarim, coloca várias ‘fantasias’ e alterna entre uma idosa que pede esmolas, um executivo bem sucedido, um

pai de classe média, um assassino, entre outros. E, a partir desse jogo de identidades, o filme aborda uma multiplicidade de formas, de linguagens, por meio das perspectivas e situações que se envolvem os personagens, dos gêneros pelos quais o filme transita (de ficção científica à musical) e do modo com que Leos Carax filma e pensa com imagens.

A partir destas novas configurações do cinema, é importante pensar sua repercussão no que diz respeito à recepção na dimensão estética, analisando, então, a quem ele se destina, o espectador. Afinal, estas novas sínteses e paradoxos só são possíveis através de seu entendimento. No filme em análise, esta questão é abordada e se percebe um enfoque ao papel do espectador que pode ser analisado de acordo com os autores trabalhados, afinal, este desempenha papel fundamental aqui pois,

Para lermos um filme temos que assumir o ponto de vista que a tela nos impõe. Se não o fizermos, podemos não ler nada. O ponto de vista é estabelecido a partir de uma poltrona no cinema. [...]. Códigos imagéticos (como filmes) dependem de pontos de vista predeterminados: são subjetivos. São baseados em convenções que não precisam ser aprendidas conscientemente: elas são inconscientes (FLUSSER, 2007, p. 114).

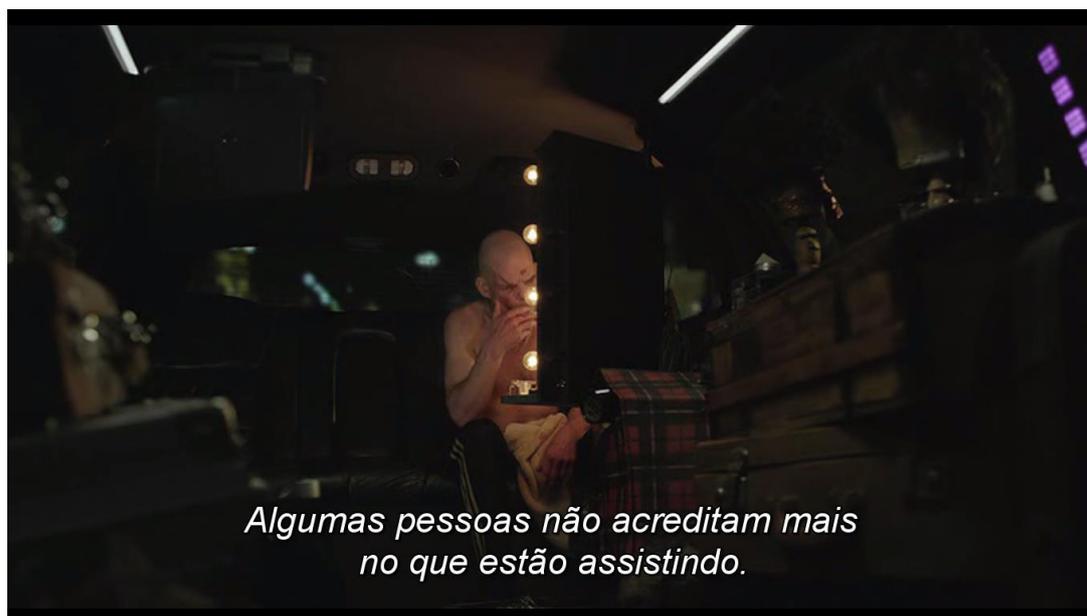
Ou seja, essa leitura do filme depende do modo de estar no mundo deste espectador e de seu modo de apreensão. Porém, Flusser (2007) parte do pressuposto de que o espectador é sempre atuante e que com certeza irá ‘pensar com imagens’. O próprio ‘Holy Motors’ traz essa questão: em uma das cenas iniciais parece criticar a falta de participação e senso crítico do espectador, apresentando uma sala de cinema cheia, onde os espectadores estão dormindo, ou mesmo mortos (Figura 3). Em outro momento, o chefe/diretor do personagem principal parece se referir a uma falta de distanciamento entre o personagem e seu espectador pois “Algumas pessoas não acreditam mais no que estão assistindo” (Figura 4) e, o intérprete responde que sente falta das câmeras, que desempenhariam aí essa função de hierarquizar e intermediar a relação entre espectador e intérprete. Contudo, para Flusser (2006) este aparato técnico acabaria por restringir a criação, sendo possível só desejar filmar aquilo que a câmera possibilita.

Figura 3 - Frame: Espectadores ‘mortos’



Fonte: ‘Holy Motors’, 2012.

Figura 4 - Frame: Espectadores céticos



Fonte: ‘Holy Motors’, 2012.

A partir das múltiplas formas do cinema de Leos Carax, é possível traçar um paralelo: as relações entre comunicação e tecnologia tratadas no filme, de um lado, e o pensamento em superfície relacionado ao cinema, de outro. ‘Holy Motors’ apresenta a tecnologia, ou as novas tecnologias, em uma relação íntima com a experimentação de novas formas de linguagem (e, portanto, novas formas de filosofia). No filme,

limousines (referência ao título ‘Motores Sagrados’) refletem sobre sua própria morte - ou a obsolescência das máquinas, no caso, no interior de uma garagem - falando umas com as outras, em um suposto diálogo entre inteligências artificiais. Em outra cena, dois personagens criam identidades inumanas por um programa de computador e efetuam relações sexuais em dois planos, abordando a realidade virtual (Figura 5 e 6). De modo mais sutil, em outra cena, Céline, a motorista da limousine, liga a câmera do carro para que Oscar, o protagonista, veja “como Paris está bonita essa noite”, porém, como por um acaso, a câmera sofre um erro no sistema e as imagens ficam alteradas (Figura 7). O que emerge da imagem virtual no carro: uma nova forma de ver a cidade? Uma estética própria da tecnologia? Alguma reflexão sobre o próprio cinema, como máquina que gera novas linguagens, e que, assim, modificam o pensamento?

Figuras 5 e 6 - Frames: O sexo expandido, em realidade virtual



Fonte: ‘Holy Motors’, 2012.

Figura 7 - Frame: Uma nova forma-tecnologia



Fonte: ‘Holy Motors’, 2012.

Nessas três cenas há em comum a abordagem da relação entre tecnologia e linguagem. A primeira apresenta um discurso distópico sobre a comunicação entre inteligências artificiais, sem mais interferência do humano, fundando uma espécie de linguagem independente. A segunda foca nas potencialidades da tecnologia para lidar com o relacionamento afetivo-erótico, pensando sobre outro tipo de interação possível a partir das tecnologias. E a terceira mais relacionada às ideias aqui expostas sobre o pensamento em superfície, pensa sobre o que pode emergir a partir de novas formas de comunicação, que surgem, enfaticamente, a partir das imagens - e que podem ser libertas ao acaso.

4 Considerações Finais

Propôs-se aqui trazer reflexões a respeito do pensamento em superfície que fora proposto por Flusser (2007) no cinema, analisando sua capacidade de trazer sentidos e significados que vão além do pensamento linear, recorrendo ao subjetivo e ao inconsciente. Além disso, explorou-se sua potencialidade para a experimentação filosófica, através das ideias de Badiou (2015), sugerindo sua capacidade de formular novas sínteses, como, por exemplo, através das imagens e do tempo, além de desconstruir o valor pejorativo que têm os paradoxos, apontando para a sua potência na contemporaneidade. Passou-se, então, a analisar grande parte dessas questões no filme ‘Holy Motors’, do diretor Leos Carax, no qual se percebe emergir na linguagem do cinema, ‘reticências’ da linguagem linear (aquilo que não pode ser expresso pelas palavras escritas), a partir da criação de novas formas, em paralelo com o que as novas tecnologias fazem na atualidade.

Outras questões podem ser formuladas a partir destes apontamentos, já que a linguagem do cinema possibilita distintas apreensões de pensamento e forma, como vimos. Porém, pela limitação existente no formato de um artigo, não foram aqui abordadas com profundidade. Por exemplo: 1) a subjetividade e alteridade no cinema; 2) a importância da interpretação das imagens, ou da leitura de superfícies, em um mundo repleto delas; 3) problematizações e conceituações mais detalhadas acerca da diferença entre o pensamento linear e o pensamento em superfície - considerando os perigos do pensamento com imagens e outros sentidos que podem contemplar o pensamento linear; 4) além de uma abordagem mais específica, com exemplos

empíricos, sobre o impacto do cinema na política e na educação, não foram analisados minuciosamente, embora tenham servido de combustores indispensáveis para as investigações feitas.

Por fim, é preciso explicitar que o pano de fundo de todo esse texto pressupõe a força da linguagem como mecanismo que inventa, ou abstrai, a realidade. E que, com os discursos, se constitui também como uma prática concreta, ocupando e alterando o mundo em que vivemos, inevitavelmente. Por isso a importância da experimentação com novas formas de linguagem para fins epistemológicos, de conhecimento. Para que se permita pensar em rupturas com as linguagens tradicionais e que se possa imaginar essa outra coisa, que chamamos de ‘reticências’, como legítima e atuante nos campos de batalha dos discursos, esses, que definem tanto nossa existência.

REFERÊNCIAS

ACOSSADO. Jean-Luc Godard, França, 1960, Produção: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 90 min, DVD.

BADIOU, Alain. **O Cinema como experimentação filosófica.** In: Pensar o Cinema - imagem, ética e filosofia. Organização: Geraldo Yoel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BADIOU, Alain. **Sobre “O ato de criação: o que é ter uma ideia em cinema?”, de Gilles Deleuze.** In: Pensar o Cinema - imagem, ética e filosofia. Organização: Geraldo Yoel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BOY MEETS GIRL. Leos Carax, França, 1984, Produção: Abilene, 100 min, DVD.

CÓPIA FIEL, Abbas Kiarostami, Bélgica, Itália, França, Bélgica e Irã, 2010, Produção: MK2 Productions, BiBi Film, Abbas Kiarostami Productions, Anglo-Belge Special Risks NV, Artémis Productions, Cinéimage 4, France Télévisions, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, MEDIA Programme of the European Union, RAI Radiotelevisione Italiana, Rai Cinema, Regione Toscana, Soficinéma, 106 min, DVD.

DUBOIS, Phillipe . **Cinema, Vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. Conexões; 14. 84 p.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do Design e da Comunicação.** Organizado por Rafael Cardoso. Cosac Naify, 2007, 224 p.

HISTORI(E)S DU CINEMA. Jean-Luc Godard, França e Suíça, 1988-1998, 255 min, DVD.

HOLY MOTORS. Leos Carax, França e Alemanha, 2012, Produção: Pierre Grise Productions, Théo Films, Pandora Filmproduktion, Arte France Cinéma, WDR / Arte, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), MEDIA Programme of the European Union, Région Ile-de-France, Procirep, Angoa-Agicoa Medienboard Berlin-Brandenburg, Soficinéma 8, Wild Bunch, 115 min, DVD.

LEOS CARAX ON “TOKYO”: “Cinema is my country but it is not my business. In: INDIEWIRE. Disponível em <<http://www.indiewire.com/2009/03/leos-carax-on-tokyo-cinema-is-my-country-but-it-is-not-my-business-247337/>>. Acesso em: 30 mar 2017.

MACHADO, Arlindo. **Apresentação.** In: Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PASSION. Jean-Luc Godard, França e Suíça, 1982, Produção: Sara Films, Sonimage, Films A2, Film et Video Productions, Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision (SSR), 88 min, DVD.

WEEK-END À FRANCESA. Jean-Luc Godard, França e Itália, 1967, Produção: Comacico, Les Films, Copernic e Lira Films, 105 min, DVD.