

A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NA ESTÉTICA DE GODARD EM VIVER A VIDA

Eduardo Portanova Barros*

Resumo

Este trabalho procura observar características da violência simbólica no imaginário do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard – um autor emblemático do cinema contemporâneo – manifestada na estética de *Viver a vida* (1962). Imaginário é o equilíbrio entre pulsões subjetivas e coerções objetivas; estética é o resultado dessa “partilha de emoções” (Maffesoli), em que somos também o outro; e símbolo é uma relação natural e não arbitrada racionalmente entre pessoa e coisa. No cinema, essas três noções ajudariam a dar os contornos de um “gesto da criação” (Coelho).

Palavras-chave

Cinema - Imaginário - Estética

Abstract

This work search to observe characteristics of the symbolic violence in the imaginary of the franc-Swiss film director Jean-Luc Godard - an emblematic author of the contemporary cinema - manifested in the aesthetics of *Viver a Vida* (1962). Imaginary, in this case, it is the balance between subjective pulsions and objective coercions; aesthetics is the result of that “share of emotions” (Maffesoli) in that we are also the other; and symbol is a natural relationship and no arbitrated rationally between person and thing. In the cinema, those three notions would help to give the outlines of a “gesture of the creation” (Coelho).

Key Words

Cinema - Imaginary - Aesthetics

1 INTRODUÇÃO

Godard é inimitável. Em 1962, três anos após o seu filme de estréia, *Acosado* (1959), o diretor franco-suíço apresenta Naná (opta-se, aqui, pela grafia em português, com acento), protagonista do trágico *Viver a vida*.¹ Nem otimista, nem pessimista – e, tampouco, catastrófico –, o filme é um painel do imaginário do cineasta. Representa, por meio da protagonista, um universo de situações objetivas e subjetivas com a marca autoral de Godard. Esse universo é mostrado através do desejo de Naná em, ao mesmo tempo, querer trabalhar no cinema e ser indiferente a esse sonho, o que cria um abismo para ela. Godard se vale dessa ambivalência, própria de um imaginário pessoal e coletivo (um não existe sem o outro), para justificar a trama.

É bom deixar claro, antes, de que imaginário se fala. Não se trata de vê-lo como sinônimo de ilusório ou fantasioso, mas sim como as relações de imagens entre o que pensamos, sentimos e nem sabemos que sentimos e pensamos (algo inerente a uma subjetividade) e o que fazemos (próprio de

uma “concretude”, de um ato, de uma atitude racional). Imaginário é, antes, uma força emocional que não se desliga de uma tendência racionalizadora, e vice-versa.

Em outras palavras, o imaginário é conjunto de imagens e relações de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possíveis universais e invariantes – e que derivam de sua inserção física, comportamental, no mundo – e, de outro, de formas geradas em contextos particulares historicamente determináveis. Esses dois eixos não correm paralelos mas convergem para um ponto em comum onde se dá a articulação entre um e outro e a mútua determinação de um pelo outro (COELHO, 1997, p. 213).

O imaginário é como que uma dinâmica da criação, conforme Gaston Bachelard. Um cineasta como Godard é capaz de sonhar um mundo e também é capaz de viver nele tal como o sonhou,

fazendo uma analogia com uma idéia ainda de Bachelard. No caso dele, Godard, o trabalho artístico não se transforma em uma redundância pobre do potencial de criação que é inerente a todos nós. Nesse caso, uma obra de arte não se separa do sujeito (prefiro falar em pessoa, por ter relação com os diferentes papéis que ela representa na sociedade e aproximá-la, portanto, etimologicamente de *persona*, ou máscara, conforme Michel Maffesoli). “Superar tal dicotomia significa enfatizar muito mais o que une do que o que separa”, afirma Barros (2002, p. 14). Na opinião de Gilbert Durand, “com Jung e Bachelard o estatuto do imaginário se estabelece firmemente na reflexão contemporânea” e “a imaginação retoma um lugar central, mediador entre os estados de pensamento objetivos” (1995, p. 38).

Imaginário, assim, conforme um dos principais estudiosos do assunto, “é o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (Durand, 1998, p. 41). Por causa dessa fusão entre arte e criação é que o imaginário é tão importante. Bachelard ensina: “O devaneio que trabalha poeticamente nos mantém num espaço de intimidade que não se detém em nenhuma fronteira, espaço que une a intimidade de nosso ser que sonha à intimidade dos seres que sonhamos” (1988, p. 156). Ora, conforme Durand, o imaginário não exclui a sensibilidade e o sentimento, como pretendeu o modelo cartesiano. “O cartesianismo assegura o triunfo do signo sobre o símbolo. A imaginação, como aliás a sensação, é refutada por todos os cartesianos como a mestra do erro” (Durand, 2000, p. 21).

É o poder poético do símbolo – entendido aqui como uma relação natural e não arbitrada racionalmente entre pessoa e coisa – que define a criação. Isso é bom deixar bem claro. Para Durand, o símbolo não é convencionalizado como para Charles Peirce, cuja semiótica o apresenta como um tipo de signo *sem* aquela relação natural com a coisa (ou a representação de um objeto). “Se um homem cria novo símbolo, ele o faz por via de pensamentos que envolvem conceito”, afirma Peirce (1993, p. 130). Ele diz que “o símbolo é aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a idéia relacionada com a palavra” (1993, p. 129). Durand pensa de outro modo. “[...] entendido como o conjunto das imagens *não-gratuitas* e das relações de imagem que constituem o *capital inconsciente* e o *capital pensado* do ser humano” (Coelho, 1997, p. 12).

Por “imagens não-gratuitas” Durand entendia imagens que não são signos (convenção arbitrária que faz a ponte entre um objeto e o significado a ele atribuído, como na concepção de Saussure) mas que, pelo contrário, *de algum modo* contém *materialmente* seu sentido (idem).

O ser humano experimenta, portanto, uma constante necessidade de equilíbrio entre as imposições do meio social e a sua própria subjetividade de natureza simbólico-antropológica. Assim, abre-se um espaço de criação infinito do qual Godard se inspira e a respeito do qual talvez ele mesmo não tenha conhecimento, mas intui: “Tenho idéias demais, e também acho que os outros não as têm menos, só que não as mostram o bastante” (1989, p. 42). Godard ratifica a necessidade do mistério: “Je trouve que les gens ne devraient prendre une caméra que pour voir quelque chose qu’ils n’ont jamais vu” (2004, p. 22)². *Viver a vida* aponta para o mistério da existência. Até podemos sair de casa com o dia programado, mas não passamos por esse dia exatamente como o programamos. Podemos até visualizar o que estamos por fazer, mas a dinâmica daquilo que se apresenta jamais é da ordem de uma certeza.

É isso o que Godard nos parece dizer nesse filme ao acompanharmos o cotidiano de uma mulher antes banal do que fatal. Naná é uma pessoa, com toda a riqueza que Maffesoli atribui a esse termo em contraposição à saturação do sujeito. Pessoa que vive, nem sempre de forma heróica, como quer Godard. De acordo com Bachelard, como se viu, o imaginário confunde-se com o dinamismo criador, ou seja, “a amplificação poética de cada imagem concreta” (apud Durand, op.cit, p. 64). O simbólico é sensível. Uma sensibilidade construída por meio das escolhas de Godard. O cinema é o campo experimental mais concreto da violência simbólica. Cria, com isso, uma linguagem única porque plural, e é essa pluralidade que faz do imaginário um solo fértil para a imaginação. Imaginário e imaginação não são a mesma coisa.

O imaginário é a reunião de todo o patrimônio gerado pela imaginação. Entramos no reino da aporia, o que habilita Durand a dizer que “o símbolo é a epifania de um mistério” (2000, p. 9). Mistério que Godard aponta, justamente, pelo viés de uma imaginação poética que vai ao fundo das aparências de situações cotidianas por meio

de um exercício da narrativa. É por meio da imagem, ao mesmo tempo icônica e simbólica, que Godard se apresenta ao mundo, e, para isso, tem de (des)ordená-la. Se bem ou mal não vem ao caso, pois a verdade, no caso dele, é relativa. É como na vida, não existem regras. “De preferência, fiz filmes como dois ou três músicos de jazz: a gente escolhe um tema, toca e depois a coisa se organiza” (Godard, 1989, p. 34). O imaginário não cabe em um esquema psíquico racional. Para Bachelard, toda realidade é idealizada. “De uma imagem isolada pode nascer um universo” (Bachelard, 1988, p. 167).

2 A FORÇA DO SIMBOLISMO

Como ocorre um imaginário que é da ordem de um simbolismo - no sentido que Durand e não Peirce dá ao termo - na estética de Godard? Estética, aqui, além da forma, também pode ser entendida no sentido de uma manifestação do imaginário. Não se trata de decupar, visualmente, movimentos de câmera, mas sim de, por meio deles, observar uma certa aura do filme. Se não fosse assim, estaríamos sendo incoerentes com a natureza plural do imaginário. “[...] a intuição, o sensível e a experiência salientam principalmente o aspecto estético da existência comum” (Maffesoli, 1997, p. 147). O que Maffesoli quer dizer é que só nos reconhecemos em relação ao outro, a mais alguém, ao coletivo. Para ele, “a estética estabelece uma estratégia particular: controla-se menos o mundo que não se goza, e esse gozo nada tem de individualista; é, por definição, partilhado” (1997, p. 148). A partilha de Godard é a visão que ele tem do mundo. Se boa ou má, se vendável ou não em termos comerciais, não interessa. O importante é a expressão dele como artista e a necessidade que todo artista tem de se expor.

[...] na ordem da estética, só posso vivenciar com outros. Mas enquanto a relação funcional é sempre direcionada, logo identificável e analisável como tal, a emoção comum esgota-se no ato, basta-se a si mesma; daí o seu aspecto imprevisível, polissêmico e, particularmente, inapreensível (MAFFESOLI, 1997, p. 148).

Estudar o simbólico no cinema é ir além e aquém da imagem icônica de um filme, ou seja, ir

além e aquém daquilo que nossos olhos vêem com o sentido da visão, e não com o sentido da alma. Essa é própria de uma imaginação simbólica, conforme Durand. Denegamos a morte simbolicamente por ser a imagem mais violenta da vida. Vivemos em sentido figurado. Vivemos, todos os dias, no cinema da vida e da morte. Cinema é o imaginário concreto. Ou melhor, uma visão ordenada das imagens. (Os cineastas sempre querem pôr ordem na vida, mesmo que essa ordem pareça, na tela, desordenada.) “O símbolo é o poder equilibrante por excelência: lastreia a libido com um sentido e carrega a consciência com uma energia que lhe permite um constante salto para a frente, figurativo” (Durand, 1995, p. 37). O simbolismo de Godard é elíptico. Para ele, a linearidade é circular e o círculo é linear. O tempo é reversível. A imagem é uma lembrança figurativa, assim como o verão, para Bachelard, era a estação do ramalhete.

É através do poder de repetição que o símbolo preenche indefinidamente a sua inadequação fundamental. Mas esta repetição não é tautológica: é aperfeiçoante através da acumulação de aproximações. É comparável nisso a uma *espiral*, ou melhor, a um *solenóide*, que em cada volta define cada vez mais o seu objetivo, o seu centro (DURAND, 2000, p. 13).

Imagem, aqui, nos remete ao sentido bachelardiano do termo: “[...] princípio de excitação direta do devir psíquico” (1988, p. 8). Todo simbolismo, inclusive o da violência, temática que se sobressai em Godard, não é uma idéia antes do que um ato? Mas, nem por isso, deixa de ser menos penetrante ou contundente. Godard chama a atenção, portanto, para a intimidade (como quer Bachelard) das coisas. E essa intimidade é da ordem do imaginário. É algo que flui, incessantemente, pelo nosso psiquismo. A intimidade - idéia própria daquilo que é doméstico, caseiro - caracteriza Godard. Não falo nem das experiências concretas com filmes autobiográficos ao estilo de *JLG por JLG* (1995) e de *Histoire(s) du cinéma* (2001), e sim de um sentimento do que lhe é caro e do que lhe diz respeito. O filme, para ele, é como uma opção moral, e com ela não se brinca. Podemos remeter essa postura ao ideal da Política dos Autores, encabeçada por François Truffaut, que é a de filmar na “primeira pessoa”, de novo aquilo que nos é íntimo e que somos



intimidados, por necessidade, a fazer.

Não ser cineasta violentaria um homem como Godard. Há várias formas de violência, e é disso que iremos tratar agora, começando por Maffesoli. Ele ensina que “a violência sanguinária se manifesta quando há impossibilidade de simbolização, ou quando esta é imperfeita, e significa o retorno do reprimido” (2001, p. 39). Vemos, portanto, conforme esse tipo de sensibilidade, que a violência não se restringe, puramente, a uma atitude explícita de, por exemplo, luta corporal. Violência pode ser uma vontade insatisfeita. Violência, para Godard, seria fazer exatamente igual – como se ele pudesse – ao que cineastas de gênero (distinguindo-os de autorais) fazem. Godard se transformou em cineasta modelo do não-modelo. Isto é, por não ocupar espaço do circuito tradicional de exposições, restringindo-se aos festivais e às mostras de cinema alternativo, o diretor franco-suíço ratifica o perfil de marginal (à margem de...). Creio, porém, que esse aspecto de sua trajetória nada tem a ver com algo “orquestrado” por ele mesmo. É consequência, eu diria, de um modelo de mercado que se abastece de rótulos.

Um ensaísta colombiano, Luis Carlos Restrepo, identifica na sociedade contemporânea o que chama de “violência sem sangue”. É esse o ponto que iremos analisar antes de nos determos no filme de Godard, propriamente dito. A expressão de Restrepo destaca o fato de a violência ser uma ação que procura impedir a expressão da singularidade. Assim, não só a violência explícita (a violência *com* sangue, já que a violência mental não é menos explícita do que aquela) merece importância, mas todas as situações cotidianas em que tentamos fazer com que prevaleçam nossas idéias ou atitudes. O leque se amplia. “Todas as formas de violência têm em comum sua intolerância diante da diferença” (Restrepo, 1998, p. 64). Para Restrepo, “em alguns casos se eliminará fisicamente o diferente com uma arma de fogo; em outros, será com um gesto, uma atitude ou uma manipulação ideológica” (idem). Nisso, a obra de Godard é singular, como veremos em *Viver a vida*, cujo ponto fulcral é o da violência simbólica. Uma violência *sem* sangue. Godard está para a violência simbólica assim como Tarantino está para a violência física em *Cães de aluguel* (1991).

Voltando a Restrepo, o psicanalista observa que “vivemos tão atulhados de imagens identificadas com episódios de sangue que

esquecemos a presença das violências *sem* sangue, próprias da vivência na intimidade” (1998, p. 66). O ponto nodal da violência, no entender de Restrepo, é a singularidade humana e a dificuldade que temos em lidar com as diferenças. Essa dificuldade irá se manifestar de várias formas, pela idéia que temos adversários e que tais adversários devam ser eliminados fisicamente, gestualmente, ou, ainda, por uma determinada atitude ou manipulação psicológica. Se a violência for explícita, reconhecemos uma intenção consciente por parte do agressor. Se for implícita, segundo Restrepo, nem sempre é possível ver até que ponto uma intencionalidade é malévola. Como na lógica dos samurais dos filmes de Kurosawa. Um verdadeiro samurai antes se defende do que ataca. Só age se, explicitamente, houver uma intenção perversa, como vimos acima, por parte do agressor.

Em *Viver a vida*, um dos recursos filmicos utilizados para salientar essa violência simbólica (*sem* sangue) é a sonoplastia, ora silenciosa, ora marcada por violinos, ora pelo som ambiental da cidade de Paris. Naná, sempre que contrariada, cala. Também não gosta de falar muito, a menos que queira compreender o significado da vida que ela leva, como na conversa com o Filósofo, em um bar, ou pedir dinheiro emprestado para Paul, com quem, subentende-se, tem um filho. É um filme em que o não-dito é tão importante quanto o que se diz. Naná parece ter sido violentada a cada cena. Sua expressão facial é a de quem sofre silenciosamente, o que não a impede de querer ou de sonhar.

Poderíamos, aqui, fazer uma analogia ao trabalho de Godard. Cineasta controverso, Godard fez parte do grupo denominado por jornalistas como Nouvelle Vague. Para esses diretores, os artifícios técnicos eram criados à medida que se fazia o filme. Havia um senso agudo da necessidade de improvisação para dar um certo resultado estético, no sentido de escolha ou recusa de determinados elementos formais, ao filme. Em uma das últimas cenas de *Viver a vida*, Godard, pass(e)ando de carro, filma pessoas que se aglomeram em uma calçada sob o cartaz de *Jules e Jim*, longa-metragem, também de 1962, do então amigo François Truffaut. Mais tarde, tomariam rumos opostos e, conforme diversos relatos, brigariam publicamente, o que não vem ao caso aprofundar.

Esse *travelling* foi uma homenagem a Truffaut? Talvez, mas o que importa, aqui, é

perceber nessa atitude um cinema do cotidiano. Incluir pessoas comuns no filme não era sensato, de acordo com a estética daquela época. Não esqueçamos que Godard e Truffaut, entre outros, antes de se tornarem diretores eram críticos de cinema, teorizando sobre um jeito de fazê-lo diferente do estilo acadêmico, que priorizava, principalmente, as adaptações literárias feitas em estúdios. O contraponto desse cinema, o da Qualidade, representado por cineastas como Julien Duvivier e roteiristas como Jean Aurenche, era o que se convencionou chamar de uma Política dos Autores. A Política dos Autores defendeu diretores considerados marginais ou desprezados. É assim que Godard se sente? O exemplo clássico é o de Alfred Hitchcock, só respeitado depois que Truffaut o entrevistou e que resultou em um livro no qual o diretor inglês revela seus “segredos de fabricação”. Um respeito mútuo os aproximou. Truffaut e Hitchcock tinham em comum o fato de que suas convicções (ou personalidades) fossem uma espécie de matéria-prima do filme. Para Godard, também era assim. E tantos outros... Essa forma como que umbilical na criação foi que justificou a expressão “autoria cinematográfica”. Sob esse prima, pois, Naná é Godard que é Naná. Vejamos como.

3 AS IMAGENS DE GODARD

O paratático (dividido em 12 blocos ou atos³) *Viver a vida* mostra (e não demonstra, o que daria um sentido dialeticamente fechado) uma história trágica, no sentido maffesoliano da expressão. O trágico, para ele, não apresenta soluções prontas da mesma forma que o drama. Para Maffesoli, o trágico integra a morte. É o que acontece com a personagem Naná, de 22 anos de idade, nascida em Flexburg, uma cidade do interior da França. Busca não um significado para a sua existência, mas um caminho, o mesmo que a levou para a capital, Paris, e mesmo que não a leve para lugar algum em termos de futuro. Mais do que uma leitura dramática, Godard apresenta, com esse filme, uma lógica de sentido que nos remete à noção do trágico que Michel Maffesoli foi recuperar na obra de Nietzsche. “A tragédia não procura, não espera soluções” (Maffesoli, 2004, p. 28). E, segundo Maffesoli, não tem (re)solução. De acordo com ele, “na concepção trágica, não se procura uma eternidade, mas sim o presente e o gozo”⁴. Naná vive o presente (atitude que

Maffesoli irá chamar de “presenteísta”).

[...] repousa na tensão de elementos heterogêneos. [...] esse drama conduz à síntese, ao passo que o trágico, para utilizar um neologismo simultaneamente utilizado por Stéphane Lupasco e Gilbert Durand, repousa, essencialmente, no “contraditório” (MAFFESOLI, 2004, p. 23).

Nietzsche é a tradução de uma filosofia do cotidiano que desconfia do individualismo moderno. Foi nele que Maffesoli se inspirou para teorizar sobre a emergência da pessoa e da tribo, sobre o não-racional (paixão, emoção e afeto), que é diferente do irracional, e, finalmente, sobre a concepção trágica da existência. Aqui, é bom abrir parênteses. Esse usufruir o aqui e agora pode ter um contorno festivo, o de levar ao limite o prazer por não se ter nada mais que o substitua. Naná também, em um determinado momento do filme, dança em torno de uma mesa de bilhar, e bastante.

Não são somente, como poderá talvez parecer, imagens agradáveis e deliciosas o que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez: também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, as expectativas angustiantes, numa palavra, a “divina comédia da vida”, com o seu “inferno”, tudo isso se desenvolve aos olhos seus (NIETZSCHE, 2002, p. 41).

Godard apresenta todos os aspectos que Nietzsche menciona acima e deixa que o espectador preencha os claros e os vazios sugeridos não só nesse filme, mas na maioria dos que ele dirigiu. Essa é a marca (ou o sentido de “autoria”, palavra que, na contemporaneidade, merece novas abordagens) do diretor de *Acosado*. O cinema dele estimula sinapses. Em *Viver a vida*, o espectador poderá, também, reivindicar uma certa autoria, pelo fato de uma obra não existir sozinha, a não ser na relação que se estabelece entre o que foi impresso e o que foi sentido. O sentido é único e coletivo. O eu é o outro, já dizia Rimbaud. O que encanta Godard é imprimir uma expressão ou exprimir uma impressão.

O que me chama atenção quando vejo meus filmes antigos é como dois movimentos

distintos, o que se pode chamar de expressão, que consiste em pôr para fora alguma coisa, e depois, ao contrário, a impressão, que consiste em pôr para dentro alguma coisa (GODARD, 1989, p. 53).

Naná é ao mesmo tempo expressão e impressão de Godard, que (tanto ele quanto ela) procura “a harmonia possível dentro de uma multiplicidade inevitável” (Coelho, 1995, p. 112). Não há característica mais trágica do que essa. Sem muito dinheiro, prostitui-se para tê-lo e poder abdicar do emprego de vendedora em uma loja de discos. Sonha em ser atriz e trabalhar, como Godard, no cinema. Naná parece não ter motivos para ser feliz, mas tampouco parece ser catastrofista. A (in)felicidade, aliás, é a temática godardiana por excelência, que, ampliada ao cubo pela utopia da comunicação, transforma a protagonista em uma espectadora diante da história. Nós somos os espectadores de uma expectativa construída a cada cena. Há muitas sutilezas na encenação do filme. Uma delas é a do rosto de Naná, no primeiro ato, que só é visto refletido em um espelho. Godard parece comunicar-se de maneira escópica e especular.

A vida é um jogo e a identidade, antes homogênea, agora é multifacetada. Stuart Hall fala em descentramento do sujeito, e pergunta: “É possível, de algum modo, em termos globais, ter-se um sentimento de identidade coerente e integral?” (1999, p. 84). Sensível a esse dilema, Godard move sua protagonista ao ritmo da vida, e a vida, todos sabemos, é complexa. O complexo, nesse caso, admite o contraditório. O complexo é palavra-problema, ensina Morin. Não é palavra-solução. É problema para uma lógica da linearidade cara ao cartesianismo reducionista que crê no indivíduo apenas racionalmente. A ação, por parte de Naná, é o aqui e agora. Do futuro, ela pouco espera. Só resta *Viver a vida*. Vida sobre a qual não se tem domínio, ou não se tem o domínio que imaginávamos ter dela. Vida que flerta com o acaso e o imponderável. Vida cuja contradição é vivida. Vida cuja linha é circular. Vida não mais envergonhada dos sentimentos. Vida para além de uma racionalidade do tipo produtivista como principal valor. Vida sedutora. Vida amarrada ao presente. Presenteísmo maffesoliano. Vida breve, intensa. Um instante que parece eterno. Uma eternidade que parece única.

O trágico como violência simbólica na estética do filme (incluindo o sentido de aura dessa

estética, vista como afeto e sentimento, não só como o que é observado e feito tecnicamente) se apresenta em três circunstâncias: o cotidiano presenteísta, os jogos de identidade e o instante eterno (um “concreto mais extremo”, conforme Nietzsche). No primeiro ato do filme, já é possível identificar essas três situações, começando pelo close (de perfil e frontal) de Naná, na contra-luz. A seriedade de Naná é vazia. Com essas primeiras cenas, Godard dá o tom e o tema do filme. É a tragédia de uma jovem francesa em Paris. Já no bar, em companhia de Paul, Naná diz que amá-lo é cansativo: “Estou sempre tendo de implorar. Eu também existo”. O casamento, para ela, se transforma em uma prisão. As palavras passam a não ter sentido. “Achava que era importante falar com você. Não acho mais. Quanto mais nos falamos menos as palavras significam”, afirma Naná. Ela acha que se conseguir alguma coisa da vida não será através dele, Paul.

Naná espera que alguém a descubra um dia, mesma esperança de Godard: “Talvez eu entre para o cinema”. O sonho do cineasta, nesse caso, se imbrica com o da personagem, corroborando a viagem dele por seu próprio imaginário, um imaginário que, para Godard, não aceita regras. Naná também é rebelde e tampouco aceita imposições como a do matrimônio. A identidade de dona-de-casa, mulher, mãe e amante do marido não a satisfaz mais. Casar é a vitória de um pensamento burguês, cuja mentalidade não diz mais respeito ao espírito de nomadismo – outra faceta da tragédia – que Naná pretende experimentar. Ao experimentar como é viver o cotidiano sem a segurança de um lar, apesar do sonho de ser alguém no cinema, não mais faz sentido à moral cristã de uma vida melhor. O melhor é já.

Outra maneira de Godard expressar o sentido trágico da existência é na citação, ainda no primeiro ato do filme, que atribui a uma menina de oito anos de idade ao descrever seu animal preferido em uma tarefa na escola. “Um pássaro é um animal com interior e exterior. Tire o exterior e fica o interior. Tire o interior e você vê a alma”. A alma remete ao mistério da existência. Ninguém sabe, exatamente, como ela é, mas sabemos o que significa. Alma tem a ver com um sentimento e o sentimento não é palpável. É o mesmo que termos a consciência de um corpo que pensa. Ou seja, o corpo é algo material, grosseiro; o pensamento é fruto de uma subjetividade. A mesma subjetividade com que Joana D’Arc, em outra cena do filme,

recebe a notícia de que irá ser morta. “Que morte?”, pergunta ela? “Na fogueira”, responde o padre, que ainda a interroga. “Como você pode acreditar que foi enviada por Deus?”. Joana D’Arc: “Deus sabe aonde ele nos leva. Nós só compreendemos o caminho ao fim da jornada. Sim, eu sou a filha Dele”. Então, o padre pergunta qual era a grande vitória de Joana D’Arc. Ela diz: “Meu martírio”. O Padre: “E a libertação?”. “A morte”, responde Joana D’Arc. Morte trágica, como a de Joana D’Arc na fogueira ou a de Naná nas pequenas circunstâncias do cotidiano.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dirigir é direcionar, daí a noção que certos cineastas como Andrei Tarkowski têm do diretor como um “filtro” de elementos variados em um filme. Não se trata de rotular Godard como sendo ou não autoral ao filtrar suas escolhas. A noção de autoria, nesse caso, só serve para reforçar a idéia de que Godard tem uma relação íntima e sagrada com o seu material fílmico, cujo resultado não é planejado com antecedência para atingir um determinado efeito. Não se trata, no caso de Godard, de optar por desenvolver uma história seguindo os passos precisos de um programa de software, mas antes de observar como e para onde se dirige uma sensibilidade. A sensibilidade de Godard vem do lado dele por ter aperfeiçoado um gosto, a resposta mais próxima de um sentimento. Godard é um cineasta maduro.

Pour Weber, un homme mûr – peu importe son âge – a conscience de la responsabilité qui est la sienne quant aux conséquences de ses attitudes et conduites, et il ressent cette responsabilité dans son coeur et dans son âme. Il agirait ainsi selon une « éthique de responsabilité » qui lui fait faire les choses de telle manière parce qu’il ne peut les faire différemment (FREITAS, 2001, p. 6).⁵

O elemento trágico em Godard e em Naná pontuado neste trabalho tem relação com o fazer que não se dissocia de um ser interior. Para diretores como Godard, não seria possível fazer cinema de um jeito que não seja o dele. Com Kurosawa era a mesma coisa, para o qual a raiz de qualquer projeto cinematográfico tinha necessidade de expressar algo. Em Fellini, as dificuldades de levar adiante um filme nasciam de

um obstáculo de fundo ou de um testemunho sobre si mesmo. Pasolini amou o cinema por ser para ele, uma experiência interior e física. Truffaut queria “dobrar” a máquina conforme seu desejo. São todos diretores que não se separavam racionalmente, do seu trabalho. Tinham contato com uma invariância universal que os unia pelo desejo de, individualmente, se projetarem para além do racionalismo cartesiano.

Exclusivo não mais significa exclusão, e o artista, por isso mesmo, sofre e se regozija por estar preso ao seu dom. Godard, para Teixeira Coelho, “é o poeta da imagem que nos pergunta se quando vemos nossa própria foto não nos consideramos uma ficção, o poeta que enfrenta a colonização da imagem, do olhar” (2003, p. 94). Se por um lado o artista Godard sente a urgência de expressar-se, por outro irá se deparar com uma série de problemas de ordem material que podem entravar sua “liberdade”. É desse equilíbrio que ele trata em *Viver a vida*, um filme que, por isso mesmo, jamais será datado. Godard é uma personalidade que se expressa por meio da câmera. É um autor emblemático na contemporaneidade por ainda filmar e ter influenciado, nos anos 60, uma nova geração de cineastas não só na França como também em outros países, inclusive no Brasil.

Para Godard, o cinema, como ele próprio diz por meio do Filósofo, “é uma ressurreição em relação à vida”. No mesmo diálogo com Naná, o Filósofo afirma que o ser humano oscila entre o silêncio e a palavra, porque esse é o movimento da vida (do imaginário, poderíamos dizer). Godard procura no cinema a palavra certa. Godard ama o cinema para procurar o amor nele mesmo. Godard faz do cinema um exercício de narrativa que extrapola a questão de uma forma concreta, visualmente falando. Godard intervém na imagem icônica de uma maneira apaixonada ou pulsional (sem querer entrar em uma análise demasiado freudiano-psicanalítica). Godard faz da imagem (tanto visual quanto “imaginal”) uma particularidade universalista através de sua própria história, de seu próprio conhecimento do mundo e de suas próprias “mundivisões”.

[...] seria preciso que o amor fosse sempre verdadeiro. Eu digo: eu amo isso. Mas para ser completo com o que se ama é preciso maturidade. É preciso procurá-la. Essa é a verdade da vida. Por isso, o amor é uma solução, desde que seja verdadeiro (o

Filósofo/Godard, em *Viver a vida*).

A seguinte indagação de Bachelard sintetiza o imaginário de Godard: “Como pode o homem, apesar da vida, tornar-se poeta?” (1988, p. 10). O imaginário é real e o real é imaginário. A reversibilidade do imaginário é constante e permanente. O homem produz o imaginário que o produz. Existe como que um deslizamento entre a subjetividade e a objetividade *da e na* pessoa. Diferentemente de ideologia, que tem um cunho racionalizante, imaginário é antes um exercício do afeto. Assim, este trabalho procurou dar um contorno de certas imagens (no sentido simbólico da linhagem de Bachelard, Durand e Maffesoli) em um filme específico, *Viver a vida*, de Godard. A escolha tem relação com o momento emblemático do cinema mundial ao valorizar no realizador cinematográfico uma expressão tanto individual quanto coletiva, o que parece se sobressair como a principal característica de Godard.

NOTAS

*Doutorando da PUCRS. Bolsista do Cnpq

¹ *Viver a vida*, cujo título original em francês é *Vivre sa vie*, recebeu os prêmios do Júri e da Crítica no Festival de Veneza, em 1962, e é dedicado aos filmes de Série B.

² “Eu acho que as pessoas só deveriam utilizar uma câmera para mostrar algo que nunca viram.” (Tradução nossa.)

³ Os 12 atos são os seguintes: 1. Um “café”. Naná quer deixar Paul. Um balcão; 2. A loja de discos. Dois mil francos. Naná segue sua vida; 3. A zeladora. Paul. A Paixão de Joana D’Arc. Um jornalista; 4. A polícia. Interrogatório de Naná; 5. A alameda. O primeiro homem. O quarto; 6. Encontro com Yvette. Um “café” do subúrbio. Raoul. Tiros na rua; 7. A carta. Ainda Raoul. Champs Elysées; 8. Tardes. Dinheiro. Antros. O prazer. Hotéis; 9. Um homem jovem. Luigi. Naná questiona se está feliz; 10. A calçada. Um cara. A felicidade não é engraçada; 11. Place du Châtelet. Um desconhecido. Naná faz filosofia sem saber; 12. Ainda o jovem. O retrato oval. Raoul negocia Naná.

⁴ Seminário “Sociologia compreensiva, razão sensível e conhecimento comum”, de 8 a 11 de maio de 2006, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre (RS).

⁵ Para Weber, um homem maduro – pouco importa sua idade – tem consciência da sua responsabilidade quanto às consequências de suas atitudes e condutas, e esta responsabilidade reverbera dentro de seu coração e da sua alma. Ele agiria, assim, segundo uma “ética da responsabilidade” que o leva a fazer as coisas de tal maneira porque não pode fazê-las de outra. (Tradução nossa.)

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARROS, Ana Taís M. P. *Perder-se para se reencontrar*. *Jornal da USP*, São Paulo, p. 14, 10-16 junho 2002.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural – cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Moderno pós moderno*. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- _____. Um mapa do imaginário. *Cult*, São Paulo, n. 3, p. 12-13, out. 1997.
- _____. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunicação, 2003. p. 65-141.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- _____. *A imaginação simbólica*. São Paulo, Cultrix, 1988.
- _____. *O imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 1998.
- FREITAS, Cristiane. La mythologie du cinéma brésilien. *Sociétés – Revue des Sciences Humaines et Sociales*, Bruxelles, De Boeck Université, n. 71, p. 5-10, 2001/1.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Jean-Luc Godard et Notre musique – juste une conversation* (com Jean-Michel Frodon). *Cahiers du cinéma*, Cannes 2004, p. 22, maio de 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político – a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- _____. *A violência totalitária – ensaio de antropologia política*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- _____. *Notas sobre a pós-modernidade – o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa. Instituto Piaget, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa, Guimarães Editores, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- RESTREPO, Luis Carlos. *O direito à ternura*. Petrópolis: Vozes, 1998.