

Godard, um trabalhador de cinema no maio de 68¹

Leonardo Gomes Esteves²

Resumo: Durante os acontecimentos em torno do Maio de 68, Jean-Luc Godard célebre nome da Nouvelle Vague, abandona sua prolífica carreira e se dedica a produção coletiva. Junto ao estudante Jean-Pierre Gorin, funda o Grupo Dziga Vertov. Nessa nova proposta, o diretor produz um número de filmes em 16mm (bitola associada à prática amadora) essencialmente políticos. Nessa nova perspectiva, abole-se a relação com o cinema, e com as engrenagens que o movimentam (desde a ruptura para com a sala de cinema, à fruição de um novo público, não mais um mero espectador). O trabalho pretende relacionar a prática de um novo Godard em *Unfilm comme les autres* (1968), o primeiro em criação coletiva. E também fazendo uma reflexão a partir de sua declaração à época: “Eu era um cineasta burguês, depois um cineasta progressista, e depois não mais um cineasta, mas um trabalhador de cinema”.

Palavras-chave: Cinema; Godard; cinema político; Maio de 68.

Abstract: During the events of Mai 68, Jean-Luc Godard, the famous film director from the French New Wave, leaves his successful career and takes over a collective form of production. With student Jean-Pierre Gorin, Godard founds the Dziga Vertov Group. In this new proposal, the director products a number of films in 16mm (gauge associated with amateur practice), essentially politic. In this new perspective, it finishes the relation with cinema and with the mechanisms that makes its goings (from the rupture with the film theatre, till the fruition of a new public, no more a mere spectator). The current work intends to make relations between the practice of a new Godard in *A film like the others* (1968), the first in the collective process. And also making a reflection after the directors speech in the period: “I was a bourgeois director, then a progressive director and after that, no longer a director but a film worker”.

Introdução

Em seu ensaio sobre uma arte filosófica, Baudelaire propõe a seguinte definição (baseada no pintor Paul Chenavard e na escola alemã): “É uma arte plástica que tem a pretensão de substituir o livro, quer dizer, rivalizar com a arte de imprimir para ensinar a história, a moral e a filosofia” (BAUDELAIRE, 2007, p. 69). Publicado primeiramente em 1869, dois anos após a morte do autor, o texto associa a tal arte

¹ Trabalho apresentado no GT 3- Cinema no Delírio Contemporâneo, do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI

² Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: leonardoesteves@terra.com.br

filosófica como “necessária à infância dos povos”. Ainda às vésperas das primeiras invenções que contemplavam o registro de imagens em movimento e culminariam na prática cinematográfica, Baudelaire tinha em vista o horizonte das artes reduzido apenas a atuações na música, pintura, escultura e literatura. É em Chenavard que as atenções estão concentradas. Para o autor, o pintor é “dotado de um espírito enciclopédico”, tendo seu amor por bibliotecas influenciado sua produção artística imagética. Essa relação entre a imagem e as palavras é também verificada na obra de Jean-Luc Godard.

Para Phillipe Dubois, no período compreendido a partir do Maio de 68, com o Grupo DzigaVertov, Godard vai escrever sobre a tela (COUTINHO, 2007, p. 313). É preciso levar em consideração a célebre observação do diretor à época: “Durante a projeção de um filme militante, a tela é simplesmente um quadro negro ou a parede de uma escola, que oferece a análise concreta de uma situação concreta” (ALMEIDA, 2005, p. 85). Para Dubois, “Godard gosta muito de manipular o livro, o caráter gráfico, o caráter visual, a paginação” (COUTINHO, 2007, p. 313). Tendo observado essa proximidade entre Godard e a palavra, como ela se dá a partir de sua nova contextualização em fins dos anos 1960?

Produzido entre julho e agosto de 1968, *Um filme como os outros* é a primeira reflexão de Jean-Luc Godard sobre os acontecimentos do Maio de 68. Em algumas revisões o filme é creditado como a primeira produção do Grupo DzigaVertov, coletivo fundado por Godard e Jean-Pierre Gorin à época; no entanto, outras prospecções indicam a produção como de Godard com o grupo ARC (Atelier de RecherchesCinématographique) e mesmo com os ÉtatsGénérauxduCinéma³.

Em linhas gerais, *Um filme como os outros* relata o encontro entre três estudantes de Nanterre e dois operários da Renault. Entre as imagens do encontro, intercalam-se tomadas feitas nas ruas, documentando passagens do Maio de 68, e de encontros políticos, tais como reuniões e debates entre militantes. Na banda sonora, acompanhando a natureza dicotômica das imagens, há o som direto, o do encontro entre os estudantes e os trabalhadores, e pronunciamentos gravados, que entram em off sobre os diálogos (incluindo aí a voz do próprio Godard).

³ Os ÉtatsGénérauxfoi o encontro de técnicos e personalidades do cinema francês, que seu uniu no clamor dos acontecimentos do Maio de 68 e provocou uma série de intervenções.

Observações iniciais sobre uma imagem-síntese

A ausência de créditos em *Um filme como os outros* justifica as dúvidas sobre sua paternidade, incluindo-o ou não na filmografia do Grupo DzigaVertov. Mas, por outro lado, parece corroborar com a problematização de um filme que parece não querer reivindicar uma identidade específica, mas genérica. Trata-se de um filme como tantos outros, como sugere o título. A única referência escrita, *Unfilmcommelesautres*, no primeiro plano, fornece o mínimo possível, o indispensável, para sua identificação. Não há créditos suplementares que informem os nomes que compõem a equipe que participou das filmagens ou a origem das imagens de arquivo.

O título também surge sobre uma imagem que parece dizer muito: a de uma construção, onde se vê trabalhadores braçais em uma obra, interagindo com tijolos. Essa aproximação entre o filme e a construção coletiva, fora das finalidades individualistas que caracterizam o cinema (distante da tradicional cartela distintiva “um filme de”), permite transpor não apenas a neutralidade de uma autoria específica. É também no sentido da utilidade que a associação do filme a uma imagem de construção se faz notar, destacando completamente seu sentido do sentido do cinema convencional. Não se trata aqui de um filme produzido com a finalidade da distribuição em salas visando o entretenimento de plateias. Mas de uma obra que sirva como um dispositivo de consumo essencial a suas audiências, tal como uma casa, um carro ou uma pasta de dentes. Um produto que não se insere em um esquema de destaque de singularidade, mas de utilidade. Onde as mãos responsáveis pela feitura e acabamento do produto estão mergulhadas no anonimato e são insignificantes para o consumo e para o consumidor. Gorin vai estabelecer a prioridade: “O primeiro conceito a destruir é o conceito de autor⁴”; Godard vai acrescentar: “Eu era um cineasta burguês, depois um cineasta progressista, e depois não mais um cineasta, mas um trabalhador de cinema”.

⁴ Entrevista publicada aqui no Brasil pelo O Pasquim, nº 77, 9-15/12/1970, págs. 6,7. Posteriormente o material foi incluído no livro *Focus on Godard* (New Jersey, Prentice-Hall), em 1972. Todas as declarações atribuídas a Godard e Gorin reproduzidas abaixo nesse artigo provém da mesma entrevista.

A distinção entre audiência e plateia se faz necessária aqui. Ela se dá em separação similar à proposta por Jonathan Crary entre o observador e o espectador⁵. A plateia estaria voltada para o conceito de uma fruição tradicional da projeção de um filme em uma sala de cinema; enquanto a audiência implicaria na associação de uma prática um tanto doméstica, rotineira, de caráter mais utilitário e menos relacionado ao consumo voluntário exclusivo de entretenimento. A proximidade com uma emissão de rádio ou uma transmissão televisiva estaria talvez mais próxima dessa audiência do que a projeção cinematográfica. Gorin chegou a afirmar que os filmes do Grupo Dziga Vertov seriam feitos para a TV (o que em parte explica o uso da bitola 16mm)⁶. O caráter híbrido e convencional do rádio e da televisão, assim como sua incorporação ao cotidiano do receptor e ao status conferido de fonte usual de informação, está mais próximo da expectativa de fruição pretendida aqui. Se não se faz cinema, o que é feito não se encaminha para o mesmo público. Godard vai estabelecer a clara ruptura com o cinema, não diferenciando suas práticas plurais das do espetáculo:

E quando falamos de Hollywood, entendemos Hollywood como todo mundo: seja o Newsreel, ou os cubanos, ou os iugoslavos, ou o Festival de Nova Iorque, ou o Festival de Cannes, ou a Cinemateca Francesa, ou o Cahiers du Cinéma. Hollywood quer dizer tudo relacionado com o cinema. Assim, cada vez que a gente diz Hollywood está dizendo o imperialismo deste produto ideológico que é o cinema.

Logo, *Um filme como os outros* deve ser percebido como dissociado do âmbito do cinema. Implicando assim a problematização de sua autoria assim como a audiência para qual estaria voltado. Não mais um diretor, mas um trabalhador de cinema, fala para sua audiência, e não para uma plateia.

Há ainda um detalhe nesta imagem, que sintetiza tantos conceitos e assinala uma nova proposta na obra de Godard. Os dois indivíduos em primeiro plano trabalham no que parecem ser pilares, alicerces para alguma coisa. Mas estes parecem ainda não concluídos, dando a impressão de ser ainda uma obra em processo inicial, onde não se vê uma definição clara da finalidade daqueles pilares. É a imagem de uma

⁵ Onde a identidade do espectador estaria mais voltada para conotações culturais, como teatro ou uma galeria de arte; e o observador é o indivíduo que se vê em uma condição onde é preciso “conformar as próprias ações, obedecer a”, como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas” (CRARY, 2012, p. 15).

⁶ Informação dada por Gorin em palestra no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo em 20/08/2005. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=vx3YGpSjcdQ>. Último acesso: 04/10/2014.

obra e, por isso, de algo que está em andamento; a construção que resultará, não é nítida. Este estágio embrionário da obra, quando do registro fotográfico, está em pés de igualdade com o Grupo DzigaVertov, aqui em seu (possível) primeiro filme. É a ideia de construção, mas também de um processo que ainda não permite vislumbrar suas eventuais dimensões. O que parece estar em jogo aqui para Godard, Gorin e equipe é exatamente construir as bases, iniciar o diálogo com a audiência. E também parece reportar à reflexão apressada sobre as evoluções e destruições ocasionadas a partir do Maio de 68. Ainda era muito cedo, por isso imprevisível, estabelecer uma imagem definidora sobre o Maio de 68, senão a da construção. O retrato do processo em andamento. Nesse sentido, *Um filme como os outros* não parece reportar em seu título a outros filmes, mas a outros processos de indefinição então em desenvolvimento. Outras construções, outros empreendimentos.



Um grupo como os outros

Um filme como os outros concentra todas as filmagens em um único cenário. Uma única locação onde se desenvolvem os discursos de estudantes e operários. Esse lugar parece estar repleto de simbolismos: sua localização e a forma

como ele é “utilizado” pela câmera permitem muitas construções. A vegetação irregular, onde o grupo se encontra sentado debatendo, está em contraste com as construções que estão ao fundo, tanto no campo como no contracampo. Percebe-se que o local é uma espécie de fenda em um centro urbano, um local de resistência, ou mesmo uma área neutra, rodeada por edificações. Tal neutralidade se estende à identificação das pessoas que falam.



A câmera privilegia enquadramentos que permitem ver partes dos corpos numa relação que exclui quase completamente a identificação facial. O distanciamento e a aproximação da câmera não modificam esse exercício de ocultação. A vegetação camufla o grupo, lhe assegurando o anonimato. De perto e de longe. Quando a câmera filma os corpos diretamente, sem a interferência da vegetação, não tem interesse nenhum em enquadrar as faces daqueles que falam. Ora, mas tal desinteresse sobre o rosto, ou seja, sobre a individualidade, é o mesmo que está preocupado em emitir um nome. Em uma “peça audiovisual” onde não se projeta o nome do diretor ou da equipe, não pode haver interesse em revelar nenhum tipo de individualidade. Se Deleuze vai relacionar posteriormente o rosto com o conceito de afeto, a distância promovida aqui, pela ausência de faces, vai exatamente problematizar o acesso a um afeto. Distancia-se fatalmente do conceito de uma imagem-afecção de primeiridade, onde o rosto se torna primordial na composição interna do plano (DELEUZE, 1985, págs. 116-118). E não parece haver nenhuma intenção em construir uma ideia de afeto entre o material filmado e sua audiência, apenas um engajamento, uma experiência social, utilitária e não nos domínios do entretenimento ou do apego. Logo, não é permitido ver com clareza, apenas

escutar. Não parece ser de primeira ordem identificar, mas relacionar. Não importa quem é aquele grupo, mas sim o que ele debate. Ele está incorporado à relva, à margem da cidade. Ele é um grupo como os outros.



A partir dos 42 minutos, é permitido ver as faces de alguns dos debatedores. Mas essa informação é revelada quando já não há tanta relevância em reconhecer quem fala, pois as identidades individuais já não somam mais nenhuma informação ao debate. A revelação do rosto é tratada como mais uma série de imagens sobre detalhes dos corpos, como se filmou, em outros planos, pernas, mãos, costas. Ou

seja, o rosto é apenas uma extensão do corpo, como outra qualquer, e não um referencial de identidade. Perde seu lugar privilegiado de imagem-afecção no cinema, se tornando apenas um elemento de composição nessa “peça audiovisual”. As faces dos debatedores não voltam a ser mostradas a partir desse trecho, sendo impossível fixar qualquer identificação. A lembrança de suas aparências no término da projeção é descartável, ou até improvável. Resumindo: em mais uma operação de oposição ao formato cinematográfico estabelecido, “seja o Newsreel, ou os cubanos, ou os iugoslavos, ou o Festival de Nova Iorque, ou o Festival de Cannes”, opta-se por abolir a primazia do rosto nos enquadramentos e sua importância como engrenagem primordial de afeto entre a imagem e o receptor; relegando sua funcionalidade ao plano do mero detalhe.



Palavras X imagens

Até agora foram trabalhadas algumas implicações, ao nível da imagem, que aproximam *Um filme como os outros* de uma nova prática audiovisual, opositiva ao cinema. Essa prática, coletiva, vai buscar uma nova expressão que vai ocupar-se de expandir as fronteiras do conceito de coletividade, abdicando os traços de individualidade. Nesse sentido, mostra-se pouco nas imagens produzidas para o filme, onde os enquadramentos por vezes sugerem uma filmagem amadora, ou até equivocada. Na ausência de muitos detalhes e na repetição de enquadramentos e movimentos de câmera que norteiam os planos, sobram palavras. Ou seja, há uma relação entre o dizível e o visível que parece pontuar a narrativa de *Um filme como os outros*.

Jacques Rancière formula no conceito de frase-imagem “a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 56). Nesse sentido, a frase-imagem subverte o sentido de encadeamento e presença desempenhado pelas palavras e imagens, respectivamente, em um esquema representativo. Tal subversão do esquema representativo parece estar em jogo no filme debatido aqui, na relação entre as imagens e o som, entre o visível e o dizível. E o encadeamento entre ambos inclui também os diversos blocos de imagens documentais em preto e branco que desfilam ao longo da projeção.

A natureza das imagens em preto e branco, assim como os créditos do filme, oscila em alguns relatos. Para o biógrafo americano de Godard, Richard Brody, assim como para o inglês Colin MacCabe, as imagens eram do *ÉtatsGénéraux*; já na publicação sobre o Grupo DzigaVertov organizada por Jane de Almeida, elas seriam oriundas dos *Cinétracts* feitos por Godard e outros tantos nas ruas durante o Maio de 68. É preciso observar que essas imagens, em preto e branco, não possuem som. Elas são o contrário das imagens coloridas, do debate entre estudantes e operários, onde se ouve bem e se vê em cores. As “imagens de arquivo” retratam toda a ação, a prática, enquanto a imagem produzida para o filme se encarrega de teorizar as questões em pauta. Ao mesmo tempo, as duas imagens sugerem naturezas muito distintas, entre a passividade campestre e a agitação urbana. O convívio entre elas permitem algumas reflexões.

Essas imagens em preto e branco, aparentemente muito ilustrativas e ao mesmo tempo genéricas, são também falseadas pelas palavras. Suas procedências são questionadas quando elas parecem servir como ilustração ao que está sendo dito. É, por exemplo, quando se fala no problema na União Soviética, onde “as pessoas na URSS queriam começar a fazer carros” e surge uma imagem onde há agitação de muitos populares em um cenário conflituoso e vidraças quebradas. Até aí tudo bem, não fosse o detalhe que se impõe, logo abaixo das vidraças: “*FacoltàdiGiurisprudenza*”, um nome italiano, e não soviético. Ou mais adiante, quando se fala “A revolução cultural chinesa começou com a abolição das dragonas” e a imagem relacionada retrata um povo ocidental. Outra discrepância memorável é quando se fala na América Latina, citando

países como Bolívia e Chile e uma sala de aula “feita de bancos com troncos e tabelas de pequenos ramos amarrados com fibras. Apoiado em uma árvore, o quadro negro”. A imagem que sustenta esse depoimento é exatamente a de uma sala de aula, onde parece ocorrer não uma aula, mas um debate. E o cenário difere completamente do que está sendo narrado. Finalmente, em outro exemplo, de outra ordem, mas que também corrobora com o questionamento da verossimilhança, ou integridade, da imagem: por volta dos 75 minutos, quando se fala “há numerosas barricadas para protestar contra a repressão” observa-se um cenário noturno caótico, com incêndios e homens interagindo em escombros, e a chegada da polícia, correndo; mas o fato curioso é que essas imagens surgem aceleradas, como que filmadas a 16 ou 18 quadros por segundo. Sua aceleração desarticula o potencial de representação documental, fiel ao registro, assim como as demais imagens citadas acima não obedecem a tão usual prática de ilustração. O que é empreendido aqui por Godard é uma relação relativamente próxima ao processo chamado de “etapa”, tão caro a Barthes: inserir sentidos que não estão na imagem (BARTHES, 2009, págs. 35,36). Mas ao fazer isso, não a completa, falsifica-a. Ao relacionar imagens, já diferenciadas em nível cromático, a palavras em um esquema que lhes retiram suas identidades originárias, produz imagens genéricas. Imagens como as outras.



Ao romper com a prática habitual (cinematográfica) da produção de arquivos os relacionando/ identificando a partir de palavras, Godard se aproxima do conceito de frase-imagem de Rancière. Não se constrói uma representação, mas a

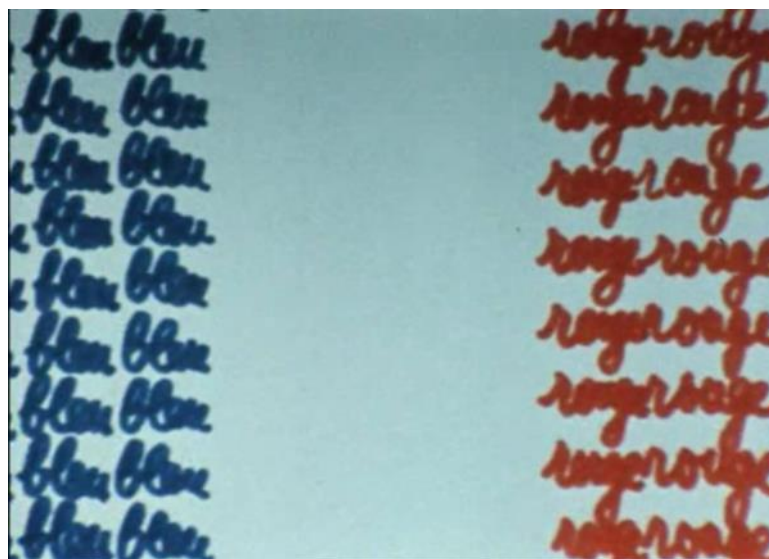
falsificação desta. A relação representativa do texto com a imagem é desfeita, forjada. Mas esse trabalho não parece se encaminhar para a desmistificação da imagem e da palavra, como proposto, por exemplo, por Buñuel em *Terra sem pão* (1933). Parece funcionar mais como uma engrenagem que relaciona a questão da identidade, trabalhada no filme em diversas chaves. A imagem parece não ter utilidade enquanto objeto específico, mas para tratar de generalidades. Ainda que a discussão e a motivação do filme sejam primordialmente os acontecimentos locais do Maio de 68, as menções a outras pátrias engendram as mesmas lutas, e por isso, as mesmas imagens.

Colocadas essas observações, uma questão imediatamente se apresenta. Esta é a do grau de importância entre a palavra e a imagem em *Um filme como os outros*. É preciso situar primeiramente o cinema e seu domínio visual, ou melhor, o cinema enquanto um sistema que emerge do visual. Como observa Jean Epstein nos anos 20, “nunca houve... um processo emotivo tão homogêneo, tão exclusivamente ótico quanto o cinema” (XAVIER, 1983, p. 278). As comparações entre o cinema e o livro/ o cinema e a palavra, feitas pelo mesmo Epstein já nos anos 40, permitem considerar algumas tensões entre essas duas formas de expressão. Primeiro: “O livro aparece como um agente da intelectualização enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva” (XAVIER, 1983, p. 295); e ainda: “... o homem poderia desaprender a pensar exclusivamente por meio da espessura e rigidez das palavras, habituar-se a conceber e inventar, como no sonho, através de imagens visuais...” (XAVIER, 1983, p. 299). Tais comentários, motivados ainda pelo cinema silencioso e marcadamente distintivos sobre o impacto do som, pontuam as divergências entre os dois domínios.

Logo, o cinema, esta arte ótica mais popular e instintiva, como propõe Epstein, trabalha também em um regime de distinção à palavra, prevalecendo suas origens imagéticas. Qual seria então a maneira de subverter essa lógica de prioridades, onde a imagem nitidamente exerce função distintiva? Ora, é exatamente colocá-la em um regime de submissão à palavra. É, em meios audiovisuais, promover a inversão e descaracterizar o formato cinema, retirando o primado de sua essência imagética. Inverter as prioridades. *Um filme como os outros* mais fala do que mostra. Privilegia-se a palavra ao rosto que a pronuncia. E quando o filme mostra, a fala altera a imagem

exposta (de outras origens), submetendo-a, ou limitando-a, a uma designação textual. Se o cinema é visível, *Um filme como os outros* é, primeiramente, dizível. Logo, constata-se, mais uma vez, a inserção dessa experiência fora dos domínios do cinema, “seja o Newsreel, ou os cubanos, ou os iugoslavos, ou o Festival de Nova Iorque, ou o Festival de Cannes”.

Nessa discussão, o momento talvez mais expressivo em *Um filme como os outros*, onde parece estar implicado de forma muito explícita essa tensão entre a imagem e a palavra, é o último plano. A tomada consiste em um passeio horizontal da câmera pela bandeira da França por pouco menos de 30 segundos. O movimento panorâmico é um tanto irregular e parece executado de forma espontânea – um trabalho de câmera na mesma sintonia dos planos que se detiveram a registrar os operários e estudantes debatendo na relva. A bandeira consiste em uma construção visual formada a partir de palavras, onde cada banda é representada pela palavra da cor compositiva, na própria cor. Nesse sentido, o meio, constituído pela cor branca, é vazio, pois se anula sobre o fundo homogêneo. Logo, a imagem é constituída de palavras. As letras compõem o quadro e formam a bandeira da França. Só há imagem por causa das palavras, reafirmando a inversão de relações propostas aqui e novamente situando *Um filme como os outros* fora de um esquema cinematográfico.



Considerações finais

Jean-Pierre Gorin define assim as ações do Grupo DzigaVertov: “De uma certa maneira estamos voltando atrás, mas voltar atrás quer dizer ir contra a maneira tradicional de fazer filmes... Voltando atrás estamos, na verdade, progredindo porque tentamos construir algo de novo”. Há um sentido curioso nessa declaração de Gorin, no que diz respeito à ideia de voltar atrás. Ora, o cinema, tal como se conhece hoje, em sua massificação industrial e seu processo de feitura e finalização – e mesmo tendo em vista a perspectiva da expectativa de fruição enquanto um disposto de entretenimento – não é o mesmo dos primeiros tempos. Os registros iniciais, realizados por equipes mínimas e finalizados fora dos padrões que identificam os envolvidos e eventualmente promovem uma distinção do material, eram imagens anônimas. Tomadas, como as dos irmãos Lumière, que ainda não haviam incorporado a montagem e a estruturação de uma narrativa cinematográfica, eram, sobretudo, informativas e não cinema. Ao voltar atrás, não se estaria mirando exatamente no retomar desse outro caminho, quando a imagem em movimento não era ainda o cinema, mas um campo aberto de experimentações e usos? Voltar atrás para a possibilidade de trabalhar um novo conceito de imagem em movimento que não o massivamente estabelecido cinema?

Nessa nova experimentação, como foi observado aqui, se possibilitou uma série de reflexões que buscaram exatamente estabelecer uma nova frente de produção. O fim do autor, assim como a oposição ao cinema hollywoodiano e suas metodologias de distinção acentuam um estágio primário da produção de imagens. Estágio este dos primeiros tempos, quando ainda não parecia clara uma direção unívoca de projeção para uma plateia em um ritual típico de ocultamento. *Um filme como os outros*, assim como os demais produzidos pelo Grupo DzigaVertov vai estar mais voltado para as formas de projeção do primeiro cinema. Ou seja, fora das salas de cinema, exibidos em feiras e atrações e em rituais que não contemplem o ocultamento total (seja do público, ou do projetor).

A apontada subversão de prioridades entre imagem e palavra também parece caracterizar essa estratégia citada por Gorin de voltar atrás buscando um progresso. A comparação feita por Godard entre cinema e romance na mesma entrevista permite mobilizar esforços nesse sentido:

“Uma coisa que pode ser provada é que o desenvolvimento do cinema e a invenção da câmera não significaram o progresso, mas diferentes tipos de truques para convencionar o que já havia nos romances. É esta a razão da relação entre romance e filme, a maneira como é escrito um roteiro, e como um diretor monta um filme, porque todas essas coisas são um reforço da mesma ideologia da classe dominante. A linha narrativa levou o romance à morte. Os romances tornaram-se incapazes de transformar o progresso em movimento revolucionário porque nunca analisaram de onde surgia a linha narrativa. Por quem foi inventada? Para quem e contra quem?”.

Ecoando observações feitas por Eisenstein já nos anos 20, sobre os parentescos entre o cinema e a literatura, Godard parece propor aqui um distanciamento desse desenvolvimento. Qual seria a utilidade de uma linha narrativa no formato cinema? Se não se faz cinema, não se trabalha uma linha narrativa. É preciso abandonar o cinema e também o romance. Retirar a palavra do livro e a imagem do filme. E não é a investida em *Um filme como os outros* um passo concreto em direção ao tal progresso, então estacionado no cinema, entre a imagem e a palavra, entre o filme e o romance?

Em um dado momento de *Um filme como os outros*, um dos debatedores cita o slogan “não faça carros, faça ônibus”⁷. Tal distinção entre objetos aparentemente semelhantes pode ser transportada para a linha de montagem de Godard e Gorin como “não faça cinema, faça filmes”. Nessa nova prática coletiva e essencialmente utilitária, Godard parece se aproximar de uma arte filosófica nos termos de Baudelaire. O diretor vai mesmo substituir o livro... “rivalizar com a arte de imprimir para ensinar a história, a moral e a filosofia”. As últimas palavras de *Um filme como os outros* vai em parte sintetizar o momento que atravessa: “Tudo se resume em estética e economia política”.

Referências

ALMEIDA, J. (Org.). *Grupo DzigaVertov*. São Paulo: witz edições, 2005.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2007.

BRODY, R. *Everything is cinema: The working life of Jean-Luc Godard*. Nova Iorque: Metropolitan Books, 2008.

⁷ “Pas faire des voitures, faire des autocar”

CARROL, K. E. *Godard*. Rio de Janeiro: O Pasquim, nº 77, 09-15.12.1970, ps. 6, 7.

CRARY, J. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COUTINHO, M.A. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EPSTEIN, J. *Bonjourcinéma*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

_____. *O cinema do diabo*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

MACCABE, C. *Godard: images, sounds, politics*. Londres: The Macmillan Press Ltd., 1980.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.