

DOIS FILMES PARA DESPIR ANNA KARINA

No fim da década de 50 do século passado, Jean-Luc Godard chegou à realização cinematográfica com a vontade nítida de propor uma nova imagem dos seres humanos. Tal propósito muito deveu à inquietação particular que o caracterizava enquanto indivíduo e intelectual (e que, com as naturais flutuações de eficácia dos resultados criativos, se manteve atuante até ao momento presente), mas foi igualmente inseparável do período histórico que recebeu a chamada Nouvelle Vague do cinema francês, caracterizado pelo pressentimento político, tão genuíno quanto disseminado, de que talvez fosse possível reescrever o destino da comunidade humana, o que culminou com as lendárias manifestações que, em *maio de 68*, congregaram jovens, intelectuais e operários em protesto e utopia nas ruas de Paris. Ou seja, Godard é o produto de **um mundo que se sentia jovem** (algo que talvez não possamos reivindicar para a nossa era), e não será por acaso que mesmo um cineasta considerado conservador como Eric Rohmer (um dos companheiros de Godard no movimento da Nouvelle Vague) sempre tenha demonstrado um particular empenho e uma habilidade luminosa para fazer e refazer retratos da juventude (já para não falarmos da fidelidade que François Truffaut, outro autor saído desse lote, manteve em relação ao tema *infância...*). Tal ambiente permitiu e instigou Godard a adotar, perante o cinema, a atitude de quem está sempre em estado de esboço, em estado de busca inquieta e inacabada, em estado de recomeço.

Muito se falou sobre aquilo que nos seus primeiros filmes se poderiam considerar, de acordo com a bela expressão de Luc Moullet, *falsos raccords morais*, e desde logo a propósito do comportamento dos dois personagens principais de “A bout de souffle” (“O acossado”, em português): ele, um pequeno criminoso que mata um polícia e de quem o espetador se torna aliado psicológico, ela, uma rapariga que inexplicavelmente o denuncia às autoridades sem que isso a pareça condenar de forma clara. Ou seja, os protagonistas da primeira longa-metragem de Godard, ainda que fossem produtos da disponibilidade deste para se ficcionar a si mesmo nos termos do imaginário cinematográfico hollywoodiano, colocaram desde logo o público de cinema na posição de *alvo de uma perplexidade*, impedindo-o de chegar a julgamentos sumários ou a conclusões demasiado simples e precipitadas sobre os seres humanos que se agitavam no ecrã. E como Godard, grande crítico e ainda maior leitor, era tudo menos um artista ingénuo, o impulso para a novidade da imagem do humano não se poderia cingir ao conteúdo dos filmes, mas teria de igualmente afetar a sua forma.

Nas suas mãos, o ato de filmar sofreu uma pequena revolução: ao nível dos enquadramentos, dos movimentos de câmara, do jogo dos atores, do tratamento da banda sonora, e sobretudo em termos da maneira como todos esses elementos eram associados em montagens pensadas de modo a recriarem precisamente a sensação de esboço, a sensação de filmes que se mantinham em condição de maior possibilidade que de acabamento. Temos a certeza de que, apesar de terem já passado mais de sessenta anos sobre esse período e de algumas das estratégias formais godardianas terem entrado

no léxico do cinema mainstream (inclusive do chamado cinema de ação), se colocarmos um espectador vulgar perante uma projeção não preparada de “A bout de souffle”, o sentimento de estranheza será de imediato reativado: *quem são aquelas pessoas e por que carga de água são assim mostradas?* O desiderato de Godard mantém-se tão intacto quanto uma Fuga de J. S. Bach ou uma Iluminação de Rimbaud.

Quando o realizador conheceu a sua primeira mulher, a atriz Anna Karina, e decidiu filmá-la (os autores da Nouvelle Vague defendiam que só deviam *falar* daquilo que realmente conheciam), os seus dois primeiros grandes retratos partem precisamente do pressuposto de uma estranheza moral associada aos atos das personagens que ela encarna. Em “Une femme est une femme” (“Uma mulher é uma mulher”, estreado em 1961), Karina representa o papel de Angéla, uma jovem stripteaser parisiense que quer engravidar a todo o custo e que, como Emile, o seu namorado, não partilha das mesmas intenções (pelo menos com igual pressa), o trai sexualmente com Alfred, o melhor amigo dele. Já “Vivre sa vie” (“Viver a sua vida”, estreado no ano seguinte), que não precisamos de esconder que se trata de um dos nossos filmes favoritos, oferece à intérprete a belíssima personagem de Nana (anagrama de *Anna*), uma mulher que gostaria de ser atriz de cinema mas que acaba por cair nas malhas da prostituição da capital francesa.

Contam as más-línguas biográficas que a rodagem de “Une femme est une femme” terá sido uma das mais felizes de Godard, que Karina engravidou durante o processo e que, no seu termo, o par institucionalizou juridicamente a relação. Essa felicidade, aliás, parece ter-se derramado sobre a própria matéria do filme, como se o seu autor, subjugando parte da sua *autoridade* à alteridade da energia da amada, tivesse abandonado por instantes a pulsão de morte que desde sempre o parece ter animado por interpostos alter-egos cinematográficos. O trocadilho intraduzível que encerra o último diálogo do filme é um primor de linguagem: em virtude da infidelidade acima descrita, Emile acusa Angéla de ser *infame* (“infâme” em francês, palavra cuja sonoridade pode ser facilmente confundida com “un femme”, ou seja, *um mulher*), mas esta defende-se do julgamento reclamando ser apenas *uma mulher*, ou seja, “une femme”, fazendo assim, da correção verbal, uma correção da avaliação ética.

“Une femme est une femme”, na tautologia carregada de sentido do seu próprio título, é um filme militantemente heterossexual (está nele explícito o desejo de que a mulher nunca se masculinize), e acima de tudo demonstra o quanto a relação com Karina fizera Godard evoluir como pessoa desde “A bout de souffle”: se, na sua primeira longa-metragem, a personagem feminina, ainda que causadora de mais perplexidade do que julgamento, era um derivado da figura da *mulher fatal* do cinema de Hollywood (aliás, é Jean Seberg, atriz americana, que representa o papel), a primeira personagem de grande protagonista oferecida a Karina já releva muito menos de *um desejar aquilo que se amaldiçoa* que de *um amar quem se tenta a todo o custo compreender*.

O próprio autor assumiu que, ao ter escolhido o formato scope (ecrã largo) para filmar, estava a fazer uma opção sentimental (e igual motivação terá fundamentado o recurso à cor pela primeira vez na sua obra). Mas o facto de o filme apresentar a vontade intensíssima de uma mulher ter um filho como algo incompreensível, algo de tal modo vital que se sobrepõe a uma moral corriqueira, demonstra o quanto a tentativa de Godard organizar o seu discurso segundo o *gênero* cinematográfico da comédia é indissociável da sua vivência na primeira pessoa da experiência heterossexual, da sua consciência das perplexidades de atração e litígio que entram em ação quando os dois *gêneros* sexuais se decidem relacionar. A personagem Angéla gostaria de viver a vida como se esta fosse uma comédia musical, e essa benevolência cândida de um olhar feminino (do olhar de quem pode aceder ao estado de graça da produção de vida) contamina a conduta dos próprios homens que com ela convivem: quando Emile cumpre a tarefa de varrer o apartamento habitado por ambos, ele transforma a maçada da rotina numa coreografia com a qual se pode supor numa imaginária partida de futebol. Godard dizia que, quando um indivíduo chega ao momento biográfico certo para fazer cinema, apercebe-se de que não pode fazer o tipo de cinema que o apaixonou na juventude e que nele gerou o desejo de filmar. E, por isso, em “Une femme est femme”, que ele batizou como sendo mais *ideia de comédia musical* do que uma comédia musical de pleno direito, o realizador francês parece querer interrogar-se, no apogeu do seu idílio amoroso, se as incompreensíveis mulheres não compreenderão afinal a alegria de que falavam os (cineastas) antigos... Mais tarde, em “Pierrot le fou” (“Pedro, o louco”, estreado em 1965), Godard tentará filmar as sombras que permanecem latentes sob uma catadupa de imagens solares, mas o filme de 61, pelo contrário, propôs-se extrair um estado de generosidade canora a partir do inverno de um cinzento bairro de Paris.

A comédia musical chega a Godard, portanto, não como um sonho ingénuo, não como algo que é preciso combater de forma cega, mas como *um problema*. E é enquanto problema que ele lhe dará a sua forma, o seu **esboço de forma**. Desde logo, a maneira estapafúrdia como toda a música é montada parece torna-la *cômica* aos olhos das práticas convencionais de construção de bandas sonoras cinematográficas: as aparições musicais são cortadas de forma abrupta (sem respeito por qualquer finalização, de frase ou de excerto, que pudesse tornar o corte mais lógico); outras vezes, a música parece mal misturada, demasiado intensa perante as vozes dos intérpretes em diálogo; nas canções assumidas pelos atores, o acompanhamento instrumental só surge antes e depois do próprio canto, o que quer dizer que as prestações vocais são feitas *a capella*; as letras das canções são algo extravagantes (por exemplo, Alfred e outro homem cantam insultos um ao outro); e, como avaliação geral, a música é demasiado profusa e demasiado variada em termos dos estilos convocados. Esta liberdade, se pode parecer algo caprichosa numa primeira abordagem, produziu dois resultados bem concretos. Em termos do próprio filme, esses cortes violentos na matéria musical, esses vazios deixados pelos súbitos e dolorosos desaparecimentos de uma harmonia soante, tendem a tornar o espetador que regressa a “Une femme est une femme” mais consciente dos outros sons (os ruídos) que compõem uma banda sonora,

como se uma comédia musical, em meados do século XX, não pudesse restringir-se a um namoro com os resquícios ligeiros da história da tonalidade, mas tivesse de igualmente flirter com as investigações suas coevas da chamada *música concreta*. E foi precisamente essa conceção do ruído como outra forma de música, e a desenvoltura com que as composições de Michel Legrand e outras citações musicais foram manipuladas para criar uma sensação de não acabamento na imaginação do espetador, que comprovaram Godard como uma espécie de *compositor-em-filmes*, construindo as suas bandas sonoras não como misturas que confirmam a diferenciação de estatuto das várias sonoridades (música *versus* diálogo *versus* ruído), mas como partituras nas quais todo o elemento sonoro é assumido como componente de igual valor perante um verdadeiro **pensamento musical** que organiza a obra.

Quanto ao hemisfério de *comédia* que caracteriza o género biforme, ele é manifesto em toda a extensão da fita, ainda que manifesta seja também a desnecessidade de recorrer a uma seguríssima ciência da gargalhada para a fita se ater a uma dinâmica humorística. “Une femme est une femme” fará menos rir do que sorrir, o que costuma ser sinal de renúncia a qualquer estratégia mercenária. O problema-comédia (como agora será claro para o nosso leitor) equivale ao problema-vida-a-dois, e traduz-se sobretudo no prazer humorado e *musical* com que os atores parecem, por um lado, brincar, e por outro, improvisar as suas cenas domésticas, cenas que hesitam entre o ar de capricho (no amor, tudo é *porque sim*) e um rigor documental que é demasiado realista para as convenções do realismo, cenas que recorrem a diálogos nos quais é difícil distinguir o disparate da *profundidade*. Os intérpretes, quando recorrem ao bricabraque de ascendência brechtiana, exercem-no como se trocassem gentilezas com o espetador, ou seja, como se estivessem a usar processos de aproximação social para colocarem a *distanciação* sob a tutela do humor, e o próprio apartamento, cenário por excelência da discussão conjugal, é, para além de uma instância pictórica (atores destacados sobre um fundo de tela branca, néons coloridos entrevistados pelas janelas), um pequeno teatro de bufonaria onde Emile até pode fazer circuitos de bicicleta. No fundo, mais ainda do que comédia, o filme é uma *obra-prima* (é a reivindicação feita pelos personagens), ou seja, a ultrapassagem das consequências e conclusões morais tradicionais a que os dois grandes géneros orientadores da arte, a tragédia e a comédia, costumam levar. Anna Karina, por via do afeto do seu filmador, surge assim como uma poderosa energia vital que abre inusitadas brechas na coerência coalhada do mundo.

O filme foi um falhanço de bilheteira.

Se quisermos sucumbir de novo ao pouco-muito que a biografia nos pode legar, talvez não seja despendianda a informação do aborto que Karina entretanto sofreu e das repercussões nefastas que este trouxe, tanto à integridade psíquica da atriz como à relação que ela mantinha com Godard. Seja como for, a diferença que existe entre a comédia de 61 e o consecutivo “Vivre sa vie” não pode ser apenas explicada pelo aumento do grau de polémica que o realizador entrega à personagem da sua mulher. Entre o striptease e a prostituição não haverá um salto qualitativo assim tão determinante que explique o *cair em si* que está implícito no regresso ao preto e branco

e à dimensão modesta do ecrã, e que explique sobretudo a brutal entrada em cena da consciência da morte em substituição da fantasia do ventre feminino. Tudo, no novo filme, parece condenar a imagem da atriz a um convívio inelutável com a morte: desde logo o sofrimento inequívoco da personagem que ela representa, claro; mas também a referência espiritual ao martírio de Joana d'Arc; a referência visual a Louise Brooks (conhecida sobretudo pela sua trágica Lulu, do filme “Die Büchse der Pandora”); o facto de Godard reclamar agora a absoluta autoridade do retratista que, como na alegoria de Edgar Allan Poe que o filme evoca, suga a vida do seu modelo para a fazer transitar para a imagem (isto é um puro sinal de afastamento entre os dois); a própria lucidez metafísica de que a vida, uma vez vivida, só pode terminar em óbito.

Karina é agora ela mesma um índice de problema. Não será por acaso que a personagem que lhe é entregue já não pertence ao espaço de convívio doméstico, mas sai para o exterior, para as ruas e para os cafés (“Vivre sa vie” começa, aliás, com o diálogo de um casal que se separou, o que acabou de facto por acontecer, no ano de 1964, ao par real que aqui se comenta). No entanto, antes de abordarmos a questão do *despir a atriz* (ou melhor, do discurso que nas duas obras em análise existe em torno dessa quimera), será preciso tomar em séria conta o tema mais evidente do filme de 62.

A prostituição, enquanto condição a que toda a gente talvez esteja a um passo na sociedade capitalista, é um dilema que parece preocupar Godard com uma severidade e uma sinceridade exemplares. “Vivre sa vie” é, a esse propósito, o seu primeiro grande filme moralista (ainda que *moralista* se deva aqui sobretudo ler em sentido de crítica política). A sua Nana faz parte de uma fabulosa tradição cinematográfica, a daquele conjunto de cineastas homens (porventura frequentadores de putas...) que filmaram personagens femininas que, se consentiram na venda do seu corpo, não permitiram que a sua alma se prostituísse. No caso da personagem de Karina, essa castidade do espírito tem um teor muito específico: pelo menos na primeira parte do filme, ela nunca cede à evasão (um dos momentos mais belos da obra é quando Nana reivindica que o ser humano é responsável por tudo o que lhe acontece, mesmo pela sua infelicidade) e continua a estar disponível para olhar o mundo com candura. Mas já não seria por acaso que a stripteaser de “Une femme est une femme” se chamava *Angéla* e era do signo *virgem*...

Godard ainda não tem, nesta fase, um discurso militante (de qualquer modo, esse é o momento da sua obra que menos nos interessa). Não consegue, de modo algum, propor um *estado das coisas sociais* que, por hipótese, conseguisse abolir a mais velha das tentações do mundo. O que ele tem para oferecer à prostituta e ao seu sofrimento é, e isso é profundamente comovedor, a filosofia.

Tanto Angéla como Nana se queixam da linguagem verbal. A primeira protesta contra o facto de a expressividade corporal dos humanos não ser suficientemente clara sobre o teor de verdade que existe numa partilha de palavras: quando pronunciamos uma frase, podemos normalmente fazê-lo sem que o nosso comportamento informe o destinatário da sua eventual falsidade. Já Nana sente uma enorme insegurança quanto às

suas próprias possibilidades de uso da linguagem, estando consciente do enorme fosso de cabimento que existe entre o discurso previamente elaborado na mente e a maneira como ele é oralmente concretizado. Esse desconforto é formalizado por Godard quando, ao montar dois takes da mesma cena, por vezes conserva as duas versões de enunciação de uma mesma linha de diálogo que o ator fez durante as filmagens, em vez de eliminar uma delas, como é prática universal na edição cinematográfica. Isso produz a impressão de que o personagem se repete para tentar exprimir com uma entoação mais justa a frase que acaba de dizer.

Ora, quando a puta fala com o filósofo, este diz-lhe que toda a gente precisa de *viver a sua vida*, e que isso implica sempre errar, errar muito (não há no filme, portanto, censura da queda na prostituição – são coisas que acontecem). E, sim, a linguagem é um terreno armadilhado e bastante difícil de gerir com mestria, apesar de toda a gente dela se servir. Não temos, contudo, outra ferramenta senão a palavra para nos podermos distanciar do *viver a vida* e para, a partir desse ponto de vista privilegiado (isso a que se chama *pensamento*), conseguirmos tomar decisões conscientes que impeçam (dizemo-lo agora nós) o espírito de sucumbir por completo ao aviltamento imposto pela sobrevivência. Pensar (ou seja parar por uns instantes e exigir da palavra um rigor de análise e de formulação de possibilidade que a imersão no movimento da vida sempre lhe obscurece) equivale a resistir, até onde se puder, como se puder.

Numa cena admirável, o casal de “*Une femme est une femme*” tem direito a que o espaço vazio entre eles e entre as suas tiradas de pequena discussão conjugal seja visualmente preenchido por legendas coloridas, que são frases extraídas do argumento do filme propondo hipóteses de subtexto, ou seja, de reflexão sobre aquilo que, do ponto de vista espiritual, está latente sob esse diálogo *leviano*. Também por vezes discutem em silêncio, recorrendo a palavras e frases inscritas em livros. Sente-se, portanto, na dramaturgia godardiana, uma necessidade de fazer as personagens passarem *ao escrito*, na medida em que este implica, por princípio, um uso da palavra baseado no rigor e no distanciamento. E talvez seja por esse motivo que, em “*Vivre sa vie*”, o cineasta force o espetador a acompanhar a extrema lentidão com que Nana caligrafa uma carta que envia à dona de um bordel, ainda que este exercício se revele ainda ingénuo (ela está a vender-se, a fazer publicidade do seu corpo).

Conforme a Paixão de Nana se vai desenrolando perante os nossos olhos, a personagem adquire uma postura cada vez mais prostituída. Perto do fim do filme, Nana é já uma puta experiente, sofisticada, paredes-meias com um total cinismo de atitude. É precisamente a conversa didática com o filósofo que parece permitir-lhe o grande sucesso final que contraria tal tendência do carácter. O **triunfo** (a palavra é mesmo essa, na medida em que ele é formulado quando o automóvel que transporta a prostituta passa em frente de um dos Arcos do Triunfo de Paris) é nada mais que a reivindicação feita por Nana de que não aceita todos os clientes que lhe proponham – alguns são repugnantes. Momento de resistência e liberdade, regresso muito frágil mas muito convicto à vida, ao viver a sua vida, que, no entanto, e como no processo de Joana d’Arc, não pode ter outro corolário senão a libertação pela morte. O impulso vital, neste

filme, é em grande medida sinónimo da recuperação constante de uma vitalidade ética no seio das armadilhas destrutivas que acoçam a biografia, estratégia que se vai revelando cada vez mais rara, mais desesperada e mais corajosa, até já não ter outra hipótese de se exprimir a não ser pelo seu exato contrário.

Godard, contudo, tem sempre o assunto *cinema* sob a sua mira. E tanto mais dele fala quanto mais especificamente fala de Anna Karina. Esta história de *uma mulher que gostava de fazer cinema mas acaba na prostituição* tem de ser deslocada para os domínios do figurado, na medida em que o realizador, ainda que fascinado pela Hollywood clássica, tem a noção clara de que a prática da chamada sétima arte está de tal modo imersa no cinismo dos processos mercantis que legitima, de forma exemplar, a ampliação semântica do conceito de prostituição. Se o capitalismo, aliás, resiste a todas as crises e ao imenso gulag que dissemina pelo espaço e pelo tempo em frações demasiado pequenas em si mesmas para conseguirem convocar o escândalo, é precisamente porque a cultura que o legitima não permite que se possa dar o nome de prostituição à atividade quotidiana e universal de trair o espírito em troca de uma quantidade de dinheiro. Em “Vivre sa vie”, se a cena filosófica toma o aspeto de um colóquio quase-íntimo entre marido e mulher (um intelectual e uma rapariga cheia de sonhos cândidos), é porque de algum modo Godard terá pressentido o afastamento entre ambos e tentou indicar a Karina alguns instrumentos de pensamento que a pudessem orientar na sua caminhada como atriz. Afinal, muito do que se faz passar por Cinema não é mais do que comércio feito com as matérias mais íntimas da alma.

Godard conhece, claro, o poder de manipulação da figura do realizador. A esse respeito, a sequência que acabámos de mencionar foi filmada de um modo paradigmático: Karina estava munida de um auricular escondido por onde Godard lhe soprou as perguntas que ela fez a Brice Parain, que era um filósofo de facto, e que improvisou as suas respostas como se estivesse a ser o objeto de um inquérito documental. É claro que, perante esta aparente redução da atriz ao estado de marioneta, poderão insurgir-se as hordas mais inflamáveis dos feminismos e das várias militâncias que fazem, do combate à sobrançeria, a sua grande virtude dogmática. Não vale a pena, contudo, fingir que o realizador não é o realizador. Podemos ficar seriamente impressionados pela cedência que, em “Une femme est une femme”, Godard fizera ao que lhe era incompreensível, mas, se isso não se repete em “Vivre sa vie”, deve-se, como já o afirmámos, ao sentimento de quebra na unidade do casal (o filme já não foi feito *a quatro mãos*). O cineasta adota uma postura pedagógica, sim, mas quem nunca o fez que atire a primeira pedra (e quem não o puder ainda fazer, que comece a viver). Para além disso, a mulher amada não deixa de ser sinédoque de toda a condição do feminino: se ela é uma “nana” (uma *miúda*), é porque através dela Godard corporiza a sua genuína preocupação pela especial fragilidade em que toda a mulher se encontra perante as muitas dinâmicas de prostituição promovidas pela sociedade. Godard está agora munido de plena autoridade, sim. Mas quando um chulo pede a Nana um sorriso num momento em que ela está amargurada (da mesma forma como um realizador de cinema o pode pedir a uma atriz), o resultado dessa mise en scène é de tal modo

verdadeiro e apaixonante que parece pôr em causa, em alguns segundos, toda a eternidade que Leonardo julgava ter conquistado com o enigma da sua Mona Lisa.

Verdadeiro e apaixonante. O pensamento sobre o cinema não termina aqui, já que as duas obras tratam de modo alegórico o dilema que afeta todo o cineasta que decida *partilhar a mulher sua amada com o espetador*. Não sabemos em que filme de Ernst Lubitsch estaria Godard a pensar quando mencionou o seu nome no genérico de “Une femme est une femme”, mas é provável que fosse “Design for living” (“Uma mulher para dois”, estreado em 1933), no qual se debate a questão amorosa do ménage à trois. Mas o francês vai mais longe do que o alemão: quando Angéla confessa a Emile que dormiu com Alfred para este lhe fazer o filho que tanto deseja, aquele decide que também terá relações sexuais com a companheira para não se poder saber qual o verdadeiro progenitor masculino da futura criança e assim ele a poder assumir como pai. Ou seja, no ventre de Angéla habitam por momentos dois rios de sémen, destinados a confundirem a sua identidade numa autoria partilhada. Vejamos: “Une femme est une femme” tem todas as características de um imaginário repartido entre Godard e François Truffaut (à época um seu grande amigo, que estava a filmar em simultâneo o clássico “Jules et Jim”, também uma história de relação a três – essas filmagens são aliás explicitamente mencionadas em “Une femme est une femme”). Esta comédia musical que de si quer expulsar todas as hipóteses de sombra parece de facto uma exceção na criatividade godardiana, mas também não poderia ser um puro filme de Truffaut. Ou seja, mais do que um filme a quatro mãos, “Une femme est une femme” assume umas complexas seis mãos no seu leme. Quanto ao espetador, ele é igualmente visto aqui como *um amigo*, e Godard aceita uma espécie de paternidade cornuda para o seu filme, como se as fantasias que através dele convoca fossem sobretudo fantasias desse espetador.

Na lógica do que até agora se debateu será fácil de entender que, ao cairmos no negrume de “Vivre sa vie”, a comédia de *todos os homens quererem fecundar a stripteaser* se transforma no martírio de *nenhum homem querer amar a prostituta*. Mas os dois filmes não se mantêm sempre em campos antagónicos. Na verdade, eles são duas faces da mesma moeda com que não se consegue tudo comprar.

Godard, que foi grande cinéfilo antes de ser grande realizador, sempre terá tido a perfeita consciência de que uma atriz (ou um ator) magnificada pelo ecrã da sétima arte facilmente se torna objeto da imaginação erótica do espetador. Hoje toda a gente se despe em todo o lado, mas, nos famosos sixties, ainda não seria bem assim, apesar do assunto estar em candente *discussão*. Ao longo de “Une femme est une femme”, há algumas ameaças de que Karina se desnude, mas isso nunca acontece. Curiosamente, o truque de prestidigitação que permite que uma das suas colegas stripteasers mude de roupa é montado, sempre que surge, em *falso raccord* (ou seja, o ato de alguém se vestir, ao ser metaforizado como um erro de continuidade, revela toda a violência que exerce sobre a fantasia), e há um momento em que Emile assiste distraidamente a um número de striptease que nos parece uma claríssima citação do famoso *efeito Kuleshov*. Na verdade, Emile não exprime nenhuma emoção específica nem um interesse crescente

perante a nudez progressiva da colega de Angéla, e se Godard deposita ironicamente a legibilidade desse momento nas mãos dessa experiência fundadora da teoria e da prática da montagem cinematográfica, é porque está a colocar os efeitos da nudez ao nível da suposição – supomos sempre que o entusiasmo sexual de alguém cresça conforme o outro desejado vai tirando as suas roupas.

Godard não faz, contudo, filmes pornográficos. E da sua démarche contra a prostituição do cinema é fácil extrair que, se o realizador não é indiferente ao poder de evidência do corpo feminino, na verdade ele pretende encenar estratégias de amor, ou seja, de passagem ao espírito. O que Anna Karina ameaça despir em “Une femme est une femme” não será sobretudo o seu desejo de ser mãe? Lembremos que o cineasta inseria frases do seu quotidiano com a atriz nas cenas dos próprios filmes que com ela fez. Lembremos também um momento estarrecedor desta comédia musical, quando Karina, a chorar, parece estar a manifestar dúvidas sobre a sua performance, mas isso é inserido no filme de modo a que o espetador suponha que é a personagem a queixar-se do seu sofrimento. O erotismo específico deste filme estará sobretudo ancorado neste suspense em torno do que uma personagem pode eventualmente revelar sobre a atriz que a assume, e não tanto numa cedência ao imaginário literal do striptease. Dito de outro modo, Godard parece querer sugerir ao espetador a *verdade* espiritual da sua amada mulher-e-atriz, assumindo o risco de que esse espetador se possa por ela *apaixonar* pelas mesmíssimas razões que o apaixonaram.

É óbvio que, mesmo reduzindo o cinema à sua nudez (como acontece no anti-videoclip da cena em que Alfred mostra a Angéla uma fotografia comprometedora para o seu companheiro, momento desarmante e desconfortável no qual apenas se mostra e volta a mostrar os ossos-chaves do esqueleto da sétima arte: uma rapariga, um rapaz, as suas expressões, a imagem e o som), mesmo desvinculando a prática de filmar de uma crença ingénua num profissionalismo sem riscos de exposição pessoal, o que em grande parte o cinema nos serve é o prato da difícil legibilidade. Godard *sugere o invisível* que habita em Karina, mas não o pode, em rigor, mostrar.

O mesmo discurso invade “Vivre sa vie”: desejo de revelar a verdade da atriz, dificuldade ou mesmo impossibilidade de executar esse despojamento. Mas aqui o processo que articula tal discurso é em simultâneo mais simples e sistemático, e é por isso que este filme nos parece mais conseguido do que o anterior.

A substância da alma que agora se aprofunda é o desejo que Karina tem de ser uma imagem de cinema, eventualmente uma *star*. No entanto, ainda que o filme nos forneça a instrução de que o seu processo se destina a revelar tão incorpórea substância (o que desde logo condiciona a fantasia do espetador, a fantasia de quem vê), fá-lo atribuindo esse intento a uma imaginação de criança. Ou seja, colocando de novo o seu projeto sob a égide de um puro problema. Não nos esqueçamos de que o discurso godardiano reivindica que existe entre a palavra e a expressão corpórea de quem a profere um fosso de ambiguidade, fosso esse que ainda mais se intensifica quando o corpo infinitamente sugestivo do intérprete de cinema debita linhas de diálogo que lhe

são atribuídas em nome de um personagem. Ora, se para além do mais o cinema tende para a prostituição, como se pode continuar a acreditar que alguma verdade nele decorra em sede do humano, *vinte e quatro vezes por segundo* (foi com esta última expressão que Godard definiu a sua arte, precisamente na primeira grande cena que deu a Karina, em “Le petit soldat”, “O soldado das sombras”, rodado antes de “Une femme est une femme” mas apenas estreado em 1963 devido a problemas de censura)?

O que Godard propõe então é uma dinâmica formal que possa libertar parcialmente a expressividade física do ator da causalidade ficcional que a condiciona. Se, em “Alphaville” (estreado em 1965), Godard iria reformular o problema da luz que tinha sido colocado pelos cineastas *mudos* do expressionismo alemão, em “Vivre sa vie”, ele retoma as pesquisas que Carl Theodor Dreyer (dinamarquês, como Karina) tinha levado a cabo num dos filmes mais míticos da história do cinema, “La passion de Jeanne d’Arc” (“A paixão de Joana d’Arc”, estreado em 1928), e tenta encontrar-lhes um funcionamento ao mesmo tempo mais pessoal e mais seu contemporâneo. A principal beleza de “Vivre sa vie” reside no constante jogo que o filme sugere entre as intensas expressões e posições do rosto da atriz em grande-plano e os pequenos movimentos de câmara líricos que a todo o momento a reenquadram, mantendo esse jogo tão tenuemente ligado à motivação narrativa que ele adquire um inusitado poder de evidência plástica. Não dizemos que é um jogo gratuito, de modo algum, mas antes que tem o carácter de uma *série* (Gilles Deleuze chegou a aproximar Godard de uma espécie de *serialismo*) que progride ao longo do filme com suficiente autonomia para podermos nela concentrar uma vigilância consciente da tensão que existe entre o conteúdo da linguagem e a sua performance. Nada da estética pop que o autor acabaria por efemeramente adotar: ainda que sem a causalidade do patético, isto é *uma* Paixão. Se Anna Karina queria ser uma imagem de cinema, ela aqui a tem, em infinitas declinações apaixonadas e submetida ao constante sobressalto de poder descolar da vil *história* da vidinha. Ela aqui a tem, problematizada, meditada, intuitiva, magoada. Em cada plano, o reenquadramento efetivo, ou a ameaça deste que o sistema formal engendra na nossa expectativa, repõe a inquietação de que falávamos no início do nosso ensaio: se é difícil perceber Nana/Anna, se ela própria não se percebe, como podemos manter um olhar intelectual estável sobre esta mulher, como podemos ter a ousadia de não renovarmos, a cada momento, a imagem que temos sobre os outros humanos? Mesmo a proposta que o filme faz de uma constante ameaça de obliteração visual do corpo de Karina, se por um lado evoca o risco de destruição da meretriz, ao mesmo tempo põe em causa o discurso daquele chulo que diz só conhecer três tipos de mulheres, as que têm uma expressão, as que têm duas expressões e as que têm três expressões. Pois, talvez seja quando ela está de costas para o espetador (precisamente o quarto ângulo com que a atriz é filmada, logo a seguir à ficha técnica), que este poderá *reparar nela*. O autor filma a partir do ponto de vista do macho que quer *penetrar*, mas está seguro de que só a consciência da parcial ilegibilidade nos pode fazer penetrados pela quimera do invisível.

Parece que Anna Karina não gostou da imagem que a despiu de qualquer possibilidade de prostituição. Em todo o caso, quem está mesmo nu é Jean-Luc Godard.