

## O que é o centro do mundo para você?

Sobre *Masculino-Feminino: 15 fatos precisos*

Marcus do Rio Teixeira

Paris: 1965. Época de transformações e revolta. Os estudantes protestam contra a Guerra do Vietnam, maio de 68 se aproxima. Madeleine (Chantal Goya) tenta emplacar a sua carreira de cantora pop, Paul (Jean-Pierre Léaud) é um militante de esquerda. Godard conta uma história, mas sobre o quê? É uma história de amor? É um filme político? É uma história de amor que tem a política como pano de fundo? É um filme político com uma história de amor como fio condutor? É tudo isso ou não é nada disso? Existe mesmo essa história de contar uma história? A resposta para essas perguntas está na cena em que Paul, Madeleine e suas amigas estão numa sessão de cinema. Após voltar da sala de projeção (aonde foi para reclamar das dimensões da imagem na tela), Paul pergunta a Madeleine sobre o que é o filme. A resposta que ela lhe dá poderia muito bem servir para definir o próprio filme de Godard: “Há um homem e uma mulher... eles estão numa cidade estrangeira... e eles...”

Muitos anos e muitos filmes depois, sabemos que, se Godard conta uma história, ele é sempre a mesma: *a história do cinema*. Nesse caso, além das referências onipresentes ao cinema, ele coloca na boca de Paul o seguinte comentário: “Nós nos decepcionávamos. (...) Não era o filme que gostaríamos de ter feito, e, mais secretamente sem dúvida, o filme que nós gostaríamos de ter vivido.” Não se trata, portanto, de uma narrativa convencional, na qual se conta uma história sobre algo, mas de uma interrogação acerca do próprio ato de contar alguma coisa com imagens, essas imagens que significam tanto para nós, cinéfilos. Trata-se de viver a própria vida como um filme, de tomar o filme como a vida. Isso não impede que ele conte, sim, uma história da juventude dos *sixties*, da *Pepsi Generation*, conforme o slogan do qual ele se apropria. Inácio Araújo, numa de suas definições precisas, diz que “Godard não é um documentarista, mas é o mais documental dos cineastas”. *Masculino-Feminino* comprova esta definição: sendo uma obra de ficção, ele é ao mesmo tempo o retrato de uma época, das suas utopias, das suas tensões e inquietações, assim como da representação que aqueles que viveram tal época tinham dela.

Ao mesmo tempo em que é extremamente marcado por uma época, *Masculino-Feminino* é um filme perfeitamente atual. As questões que Godard levanta acerca da sociedade de consumo, da publicidade, da indústria cultural, continuam sendo pertinentes para nós, espectadores do século 21. Nada nesse filme pode ser considerado datado, com exceção, talvez, de poucas cenas, como aquela em que a modelo que é entrevistada não sabe responder a perguntas sobre política, o que é uma maneira um tanto óbvia de apresentá-la como “alienada”. Mas não são cenas como esta que dão o tom do filme. Godard não faz simplesmente um filme “de esquerda”, no sentido caricatural que a *Veja* (que ficaria muito bem no lugar que o *Le Figaro* ocupa no filme) imagina que seja “a esquerda”. Paul, o personagem principal, não é um militante tradicional, ao contrário do seu amigo Robert (Michel Debord). Sua namorada, Madeleine, a cantora pop, deveria supostamente representar a juventude despolitizada e consumista, mas atrai nitidamente a simpatia do diretor, que em uma de suas vinhetas afirma: “Este filme deveria se chamar ‘Os filhos de Marx e da Coca-Cola’”. E em seguida acrescenta: “Entendam como quiserem”.

Fazer um filme político, para Godard, não significa fazer propaganda, mas antes mostrar as imagens do mundo em outro contexto, para que elas revelem um sentido diverso daquele que nos impõem habitualmente. E que imagens! Cada fotograma poderia ser ampliado, emoldurado e exibido como um quadro, uma obra de arte singular. No trailer, Godard diz que se trata de um filme sobre “Paris, Sexo e a *Pepsi Generation*”. E já nesse primeiro contato com o espectador, ele brande a arma da ironia: “*Pepsi Generation* é uma marca registrada da *Pepsico*. *Paris* e *Sexo* ainda são de domínio público”. De fato, Paris é também uma personagem, com seus cafés, seu metrô, seus *boulevards* que remetem à aventura do *flanêur*. O sexo está presente não apenas nas referências quase sociológicas às novas formas de relacionamento que se delineavam para a juventude da época, à liberdade sexual possibilitada pelo advento dos novos métodos anticoncepcionais. Mais do que isso, ele está presente no erotismo das imagens, na maneira como a câmera acaricia a pele dos atores (“A pele é muito importante”, diz Cathérine), na textura que a fotografia destaca nas maçãs do rosto e no cabelo de Chantal Goya, no casaco de *tweed* de Jean-Pierre Léaud.

Porém, ainda que seja documental, a narrativa de Godard é fragmentária, não “realista” (tomando como paradigma do realismo cinematográfico os filmes de Hollywood). Não satisfeito em recortar o filme em quadros (“fatos precisos”), ele intercala esses quadros com pequenas vinhetas literárias, letreiros que acabaram se tornando um traço seu, introduzindo comentários, citações, que vêm se somar às imagens, acrescentando algo ao que elas dizem, ou dizendo algo acerca delas. Nenhum desses comentários é supérfluo; Godard precisa dizer alguma coisa, e esclarece porquê: “O filósofo e o cineasta têm em comum uma certa maneira de ser, uma certa visão do mundo, que é aquela de uma geração”. Essa narrativa fragmentária antecipa de certo modo a maneira como a juventude contemporânea lida com as novas mídias. A simultaneidade de informações, as cenas do burburinho das ruas de Paris com os comentários em *off* dos personagens se assemelham ao modo como os jovens contemporâneos assistem a um filme, ao mesmo tempo pesquisando no *Google*, ouvindo música, comendo, bebendo e lendo.

Godard, por outro lado, não é simplesmente fascinado por essa fragmentação da realidade e da nossa percepção, como certos acadêmicos atuais; ao mesmo tempo em que faz uso dela, ele a questiona. A cena em que Paul tenta pedir Madeleine em casamento é emblemática: ele a leva a um café, mas em cada ambiente há uma encenação de um pequeno enredo, um casal que conversa ou uma dupla que lê em voz alta o que parece ser um conto erótico. São diversas narrativas paralelas que invadem aquela que Paul tenta construir. Em seguida, quando ele grava seu pedido de casamento para Madeleine, ele não o faz de maneira linear, mas na forma de uma sucessão de fragmentos, como cenas de um filme, nas quais Madeleine está na beira de uma piscina, num aeroporto, etc. Porém, há um fio condutor que permeia essa narrativa estilhaçada; é a sua demanda: “Madeleine, venha viver comigo!”

Roland Chemama diz que “Não se pode viver o tempo todo na deriva”. A contemporaneidade, a partir do avanço da tecnociência e da transformação das relações de trabalho, impõe a deriva como estilo de vida. Lacan, nos anos 70, arriscou-se a fazer uma previsão: a religião triunfará porque, ao contrário da ciência, que povoa o mundo com bugigangas sem sequer avaliar suas conseqüências, ela fornece sentido. Cansado do excesso de transformações tecnológicas a que não conseguem dar sentido, os sujeitos se entregarão à religião, que dá sentido a tudo. Roland Barthes afirma que o amor é também uma forma de produzir sentido, de criar uma narrativa que ordene a realidade. Para Paul, “Não se pode viver sem ternura”; já Robert acredita na revolução. Trata-se de duas formas de dar sentido à realidade, “naturalmente” carente de sentido, já que a linguagem não se cola às coisas, mas em vez disso é feita de significantes que em última (ou em primeira) instância não significam nada.

A cena do diálogo entre Paul e Madeleine constitui, de certa forma, um resumo dos temas que perpassam o filme. Esta cena é excepcionalmente longa (mais de dez minutos) para os padrões do cinema hollywoodiano, além de romper com a representação tradicional de um diálogo. Para dizer logo de cara: não se trata de um *diálogo*. Estamos acostumados a conceber um diálogo como uma interlocução, uma troca. Em termos cinematográficos, um diálogo é comumente representado pelos atores filmados num mesmo plano ou alternadamente, segundo a sequência das suas falas. Ora, Godard rompe com essa forma de representação, filmando os atores com a câmera fixa, um por vez, respondendo às perguntas do seu interlocutor, que não aparece na tela. Trata-se mais de um *interrogatório* do que de um diálogo. Cada um dos membros do casal quer saber algo acerca do outro, mas só pode interrogá-lo a partir da sua posição, masculina ou feminina. Não há empatia, não é possível se colocar no lugar do outro. Aliás, em outra cena, Godard brinca com a expressão “se colocar no lugar do outro”, quando Paul, para testar tal expressão, repete os mesmos gestos e a mesma fala de um desconhecido, com resultado evidentemente risível.

Lacan joga com a palavra *amour* (amor), escrevendo *amûr* (amuro). O amuro é o que vem estabelecer uma separação, e não uma união entre os membros do casal. Para Lacan, “a análise demonstra que o amor é sempre narcísico, e denuncia que a substância do pretense objetal – papo furado – é de fato o que, no desejo, é resto, isto é, sua causa, e esteio de sua insatisfação, senão de sua impossibilidade” (*Seminário Mais, ainda*, p. 14). Quando Madeleine pergunta a Paul “O que é o centro do mundo para você?”, este responde, bem ao seu estilo: “É o amor”. Ela replica, dizendo que responderia “Eu”, o que ele acha engraçado, embora acabe admitindo, numa lógica cartesiana, que se é ele que pensa, sente, etc., então... Para os linguistas, o *eu* é um *shifter*, um embreador, um signo cujo significado está ligado àquele que fala. Paul toma o *eu* de Madeleine desta forma, porém creio que o correto seria tomá-lo como um *nome próprio*. Assim, quando Madeleine diz “o centro do mundo sou eu”, Paul deveria entender que “eu” significa sempre “Madeleine”, não importa quem seja o falante. Se em Madeleine o narcisismo é explícito, isso não significa que o de Paul seja menor, uma vez que o seu amor visa o seu ideal, construído a partir do seu *eu*.

Godard havia realizado dois filmes no ano anterior, *Alphaville* e *Pierrot Le Fou*, o primeiro com Edie Constantine, o segundo com Jean Paul Belmondo, ambos com Anna Karina, então casada com Godard. Segundo Inácio Araújo, são “dois elogios deslavados ao amor”. Após *Masculino-Feminino*, ele iniciará uma leva de filmes extremamente politizados, iniciando com *Made In USA* (1967). *Masculino-Feminino* é, portanto, um filme intermediário, dividido entre a revolução e o amor, entre a política e a poesia (duas formas de tentar mudar o mundo). Godard não abandonará o amor como um de seus temas favoritos, entre outros, também presentes neste filme. A prostituição é um deles. Madeleine pergunta a Paul se ele sai com prostitutas, pergunta que é feita por Cathérine (Cathérine-Isabelle Dupont) a Robert num diálogo que duplica o primeiro, mas que na verdade é sua versão inferior, um primo pobre. A prostituição reaparece numa cena em que Madeleine e Elisabeth (Marlène Jobert) observam uma esposa e mãe que se prostitui, o que talvez seja uma referência muito sutil ao conto de Maupassant, *O Sinal*, que Godard curiosamente cita como base para o roteiro. Essa dupla temática não pode deixar de evocar a típica clivagem do desejo masculino descrita por Freud, entre uma corrente terna e outra sensual, uma do amor e outra do tesão.

Na palavra *masculino* (*masculin*) há *máscara* (*masque*) e *cu* (*cul*), explica quase didaticamente Robert a Paul. “E em *feminino* (*féminin*)?”, pergunta Paul. “Nada”, responde Robert, deixando-o atônito. Para Lacan não há na linguagem um significante feminino, há apenas o significante fálico. Por essa razão a relação sexual não pode ser escrita (afirmação polêmica ainda hoje). No inglês elisabetano, *nothing* (nada) era uma gíria para o sexo feminino (daí o título da comédia de Shakespeare, *Muito barulho por nada*).

A afirmação de Robert acerca do significante *féminin*, porém, é contestada na cena final. Nela, Godard cria um plano belíssimo, no qual a câmera enquadra o rosto de Chantal Goya, deixando ver ao fundo a letra Z, que se destaca de um cartaz. Ora, Z é a última letra do nosso alfabeto, a que encerra, finaliza a sequência das letras. Ela é reiterada na fala de Madeleine, que diz: “*J’hésite (Eu hesito)*”, que tem o som de Z. Um corte brusco apresenta a palavra “*féminin*” em letras brancas que se destacam contra um fundo negro. Godard associa a hesitação à posição feminina? Mas logo em seguida ele faz surgir de *féminin* a palavra *fin* (fim). Ah!, existe então um sentido contido em *feminino*, ao contrário do que se supunha: o *fim*. Mas o que significa *fim*? Na língua francesa, assim como na nossa, *fim* tem o sentido de *término, conclusão*. Porém, *fim* possui também a acepção de *finalidade, alvo, meta, objetivo*.

Essa definição é a cara de Paul, que prefere o amor à revolução como forma de dar sentido à realidade. Ele toma o objeto *a* numa vertente imaginária, fetichizada, e, nesse sentido, é um forte candidato à depressão, segundo a definição de Roland Chemama, caso venha a perder tal objeto. Talvez por isso ele fique tão transtornado quando Madeleine, que parece ser uma histericazinha *light*, faz umas carinhas de paisagem, nada mais que um tipo de *belle indifférence*. Essa idealização do objeto do amor o coloca em confronto direto com Lacan, que despeja comentários descrentes acerca tanto do amor, quanto da revolução. Bom, de qualquer forma Lacan também diz que “o amor é o signo de que se muda de discurso”. Nesse ponto, Paul está alguns pontos à frente de Robert, que não sai do mesmo discurso: o do mestre.

Finalmente, duas palavras sobre a escolha de Chantal Goya para o papel feminino principal. Essa escolha demonstra o quanto Godard era antenado a respeito da cultura pop: a própria atriz era uma cantora pop de sucesso entre a juventude francesa (depois se tornou uma espécie de Xuxa, cantando músicas para crianças e vendendo dezenas de milhões de discos). A trilha sonora é recheada de hits seus, entre eles a grudenta *Tu m’a trop menti*. O diretor selecionaria outra cantora para seu filme *Deux ou trois choses que eu sei dela* (1967): Marianne Faithfull, cantando *As tears go by*. Além disso, a presença de Chantal Goya é um exemplo de como o cinema europeu, não somente “de arte”, mas também de entretenimento, criava suas próprias musas, independente de Hollywood (não à toa, Paul faz um comentário pejorativo sobre Marilyn Monroe). Nessa mesma época, na Itália, a *Cinecittá* produzia filmes com Sophia Loren, Cláudia Cardinale, Monica Vitti, entre outras de uma lista de “*sex symbols* alternativas”. A globalização, ao impor uma uniformidade dos objetos do desejo (animados e inanimados), eliminou essa diversidade. A presença de Brigitte Bardot numa ponta é um bônus, um presente para os espectadores. Lembrando ainda que outra grande musa do cinema europeu, casada com um ícone da música pop francesa, Serge Gainsbourg, estreava nesse mesmo ano numa ponta no filme de Antonioni, *Blow Up*. Mas essa é outra história.

