

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
JEAN-LUC GODARD, PARA SEMPRE  
9 e 30 de janeiro de 2023

## DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE / 1967

um filme de Jean-Luc Godard

**Realização:** Jean-Luc Godard / **Argumento:** Jean-Luc Godard, baseado num inquérito do *Nouvel Observateur* / **Fotografia:** Raoul Coutard / **Operador:** Georges Liron / **Montagem:** Françoise Collin / **Som:** René Levert / **Documentalista:** Catherine Vimenet / **Interpretação:** Marina Vlady (Juliette Janson), Anny Duperey (Marianne), Roger Montsoret (Robert Janson), Jean Narboni (Roger, o amigo do casal), Christophe Bourseiller (Christophe), Joseph Gehrard (Sr. Gérard), Raoul Lévy (o americano), Hélène Bielicic (a rapariga do banho), Robert Chevassu (empregado EDF), Yves Benyton (o rapaz cabeludo), Jean-Pierre Laverne (o escritor), Eladine Jeanson (a estudante), Claude Miller (Bouvard), Jean-Patrick Lebel (Pécuchet), Juliet Berto (a rapariga que fala a Robert), Anna Manga (a rapariga na cave), Benjamin Rosette (o negro na cave), Helen Scott (mulher que joga flippers).

**Produção:** Anouchka Films, Argo Films, Les Films du Carrosse, Paris Films / **Cópia:** dcp, cor, legendada eletronicamente em português, 97 minutos / **Estreia Mundial:** Paris, a 18 de Março de 1967 / **Inédito comercialmente em Portugal.**

---

– *Les yeux, c'est le corps.*

– *La naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme, un monde nouveau où les homes à la fois et les choses connaîtront des rapports harmonieux. Voilà mon but. Il est finalement autant politique que poétique. Il explique, en tout cas, la rage de l'expression. De qui? De moi. Écrivain et peintre.*

Tinha sido em **Masculin Féminin** que Godard interpusera uma das mais célebres séries de cartões informativos: este filme poderia chamar-se os filhos de Marx e da Coca-Cola. Menos lembrado é o que ele acrescentava em novo cartão: compreenda quem quiser. Não era a apenas uma ironia que duplicava outra, aceitando a sociologia cinematográfica como jogo de gato e rato nunca concluído; era também uma espessura resistente do acto de classificar que se ia afirmando no horizonte histórico do cinema.

Por outras palavras, sabia-se que algo de perturbante se ia instalando no corpo vivo do cinema, a ponto de o efeito de compreensão que o seu realismo parecia favorecer se encontrar cada vez mais limitado, ou melhor, desviado pela emergência de objectos ainda sem nome, porventura com alguma imagem. **Made in U.S.A.** fora disso a celebração plena. **Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle**, filme rigorosamente contemporâneo do anterior (foram filmados um atrás do outro e montados ao mesmo tempo) confirma-o. O sentido da aposta, cúmplice nos seus efeitos, é, no entanto, fundamentalmente distinto nas suas opções: se em **Made in U.S.A.** se tratava de projectar a acção num futuro próximo que funcionava, por assim dizer, como reflexo baço do presente, em **Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle** Godard procura activamente a sensação do imediato, trabalhando sobre dados e informações referentes às grandes transformações urbanas e sociais então implicadas pela reorganização do território urbano de Paris.

Uma vez mais, portanto, é a matéria palpável que se insinua no discurso sociológico que seduz

Godard. As linhas mestras da sua orientação são: em primeiro lugar, a ideia (aliás expressa em declarações da época) de que naquela sociedade a prostituição não é um acidente ou um desvio mas a condição normal de sobrevivência dos cidadãos; depois, a verificação de que a reconversão do território arrasta também uma transformação da noção de objecto, isto é, inseparavelmente, uma dúvida radical sobre a operacionalidade da linguagem que (ainda) aplicamos. Poderíamos, então, fazer um inventário mais ou menos transparente e esquemático do “sentido” geral da organização do filme. Assim, por exemplo, a sequência de Juliette e Marianne com o americano coloca claramente em cena o mecanismo de comércio e olhares de uma relação de prostituição; a compra do vestido por Juliette devolve-nos a banalidade estranha, mas fulcral, do mais vulgar gesto de consumo; no cabeleireiro, é algo da imagem ideal e fabricada da mulher que circula como referência mítica.

Mas tudo isto que nos satisfaz como “enunciado”, acaba por se revelar manifestamente insuficiente como “enunciação”. Não que o filme esteja para além disso. É talvez antes o lugar que ele ocupa. E esse antes é um tempo volátil e enigmático, sem dúvida ciciado.

A voz de Godard, dizendo em *off* o seu desejo de compreensão, surge, então, como o sintoma vivo da aposta que no filme se desenvolve. Por um lado, a sua exclusão do campo do campo das imagens diz claramente que aquela voz pertence a um universo onde o seu poder prevalece (esse universo é o próprio filme); por outro lado, essa exclusão expõe-se também como voz de pouco poder no espaço que cita, filmando. No princípio do filme, Marina Vlady diz “*Sim, falar como citações de verdade. Foi o pai Brecht que o disse. Que os actores devem citar*”. Ora, a voz de Godard é também um pouco a voz de actor; com um sentido complementar: uma das citações de verdade que ela diz é a verdade do sujeito que a profere – eu.

Assistimos, então, a um dos mais paradoxais efeitos de construção na filmografia godardiana: tudo se acumula aqui no sentido de estabilizar um saber efectivo e fundamentado sobre o objecto do filme (*elle, la région parisienne*); ao mesmo tempo, porém, o confronto desse saber com o quase silêncio da sua transmissão (sempre em oposição aos ruídos brutais da cidade, isto é, dela) faz com que o próprio objecto adquira uma indefinição de contornos que o torna inomeável por qualquer voz. Veja-se, por exemplo, a imagem do plano final: substituindo a arquitectura da cidade pelo arranjo peculiar dos seus objectos de consumo, Godard desloca por inteiro as coordenadas do que cita, revelando, afinal, que qualquer citação é deslocação e logro, evidência instalada sobre evidência, isto é, resistência à decifração e à compreensão.

Se, uns anos mais tarde, com os filmes do Grupo Dziga Vertov, Godard enfrentou a consequência política extrema destas dúvidas – como dizer eu historicamente? – pode considerar-se que **Deux ou Trois Choses Que Je Sais d’ Elle** é o momento em que se atravessa um estado incontornável no acesso àquela pergunta: o da decomposição da personagem cinematográfica. Pode invocar-se que, desde muito cedo, o cinema de Godard é isso mesmo, quer dizer, um processo em que o estatuto clássico de personagem vai sendo ferido pelas mais diversas ficções. Neste caso, no entanto, esse processo cristaliza numa forma singular: alguém (Juliette, por exemplo) que já não vemos como simples efeito de identidade fictícia (aliás, em dois planos do início, a voz *off*, precisamente, vai citá-la como Marina Vlady e Juliette Janson), frente a uma voz que, por assim dizer, ainda não é personagem.

Daí, sem dúvida, a referência primordial de **Prénom Carmen** na organização global da obra godardiana. Aí, ele e a sua voz chegam a um novo estado de vivência fílmica: constituem um personagem, mas um personagem que se vai colocar *off* (com a divindade). Em **Deux ou Trois Choses Que Je Sais d’ Elle** tudo se passa como se a sociedade filmada e o cinema que nele filma já não distinguem entre personagem e objecto, ou melhor, redistribuíssem de forma enigmática as suas hierarquias. *Les objectes morts sont toujours vivants. Les personnes vivantes sont souvent déjà mortes*. O final não era, por isso, angustiado, mas apenas didáctico:

*J’ ai tout oublié, sauf que puisqu’ en me ramène à zéro,  
c’ est de là qu’ il faudra repartir.*