

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

JEAN-LUC GODARD, PARA SEMPRE

12 e 28 de Janeiro de 2023

NUMÉRO DEUX / 1975

NÚMERO DOIS

um filme de JEAN-LUC GODARD

Realização (não creditada): Jean-Luc Godard *Argumento:* Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville *Fotografia:* William Lubtchansky *Som:* Jean-Pierre Ruh *Direcção Artística:* Clément Hurel *Música:* Léo Ferré *Interpretação:* Sandrine Battistella (a mulher), Pierre Oudrey (o marido), Alexandre Rignault (o avô), Rachel Stefanopoli (a avó), Jean-Luc Godard (no seu próprio papel).

Produção: Sonimage, Bela Productions, SNC (França, 1975) *Produtores:* Georges de Beauregard, Jean-Pierre Rassam *Cópia:* Gaumont, DCP, cor, legendada electronicamente em português, 86 minutos *Estreia:* 24 de Setembro de 1975, em França *Estreia comercial em Portugal:* 23 de Setembro de 1976 *Primeira apresentação na Cinemateca:* Dezembro de 1982 ("Filmes da Cinemateca").

*Les gens, il convient de ne les connaître que disponibles...
à certaines heures pâles de la nuit, avec des problèmes d'hommes, des problèmes de mélancolie.*

in NUMÉRO DEUX

NUMÉRO DEUX foi recebido em 1976 como um acontecimento. Na *Sight & Sound* (número 2), Jonathan Rosenbaum começava a sua crítica referindo-o como o filme mais importante de Jean-Luc Godard numa década, recuando especificamente a DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (1966). Os *Cahiers* (número 262/263, de Janeiro) dedicaram-lhe um dossier especial, por Serge Péron, Serge Toubiana, Thérèse Giraud, Louis Skorecki e Serge Daney. No primeiro dos textos desse dossier, Péron afirmava ser através das reacções da crítica que se pode ver, "na continuidade, na repetição", "o que há de inaceitável" neste filme: "Godard estava calado há algum tempo, e o cinema, a crítica, davam-se muito bem com isso. A má consciência do cinema calava-se, exilada longe de Paris, longe do sítio onde o cinema se faz e se conversa. Voltando ao zero, com a ampliação do vídeo, actores não profissionais de pronúncias bizarras, Godard continua a colocar as mesmas questões: o que é uma imagem, justamente uma imagem, e o quê mais?" Giraud detém-se no filme considerando-o o segundo momento do "sexo e da política" na obra de Godard a seguir a TOUT VA BIEN: "Nem um filme de sexo nem um filme político: estilhaçar a separação imposta pelos media, pelas suas imagens; no seio do lugar de onde eles falam: a família. Falar politicamente da questão do sexo: re-situá-lo na sua célula social, a família." Skorecki interpela NUMÉRO DEUX sublinhando a pertinência da escolha do espectador: "Talvez seja o que se desenha: conseguir ver e ouvir o seu filme, e não o filme que desfila, reapropriarmo-nos do que é dele e nosso, fragmentarmo-nos por um momento para nos encontrarmos mais inteiros, menos pensados, mais pensadores." Escrevendo sobre a "pedagogia godardiana", Daney argumenta que "o cinema de Godard é uma dolorosa meditação sobre o tema da restituição, ou melhor, da *reparação*".

Vem toda esta rememoração crítica a propósito da vontade de olhar este filme no contexto do seu tempo. NUMÉRO DEUX pertence, na filmografia de Godard, à época da militância. Em 1968, o ano do célebre Maio, Godard, que nunca arredara a política dos filmes (basta mencionar o caso precoce de

LE PETIT SOLDAT, filmado ainda antes da estreia de À BOUT DE SOUFFLE), recolocou-se em campo adotando como princípio *fazer politicamente filmes políticos* (“É preciso abandonar a noção de autor (...), uma noção totalmente reaccionária”). Vieram os filmes do colectivo Dziga Vertov com Jean-Pierre Gorin, a retórica revolucionária, as incursões marxista e maoísta, LE GAI SAVOIR, OS CINÉ-TRACTS, UN FILM COMME LES AUTRES, ONE PLUS ONE, ONE P.M. (com Leacock), OS BRITISH SOUND, PRAVDA, LE VENT D’EST, VLADIMIR ET ROSA, TOUT VA BIEN OU LETTER TO JANE. Ainda nesse rasto, o período que grosso modo se situa entre meados e finais dos anos 1970 foi o das produções SonImage, que começaram por ICI ET AILLEURS (1974), anterior a NUMÉRO DEUX, a que se seguiram COMMENT ÇA VA?, SIX FOIS DEUX e FRANCE/TOUR/DÉTOUR/DEUX/ENFANTS. É pois no rasto da fase de efervescência militante remodelada com a associação a Anne-Marie Miéville e com epicentro em Grenoble, onde os dois se concentram criando como base de trabalho um estúdio apetrechado com a então florescente tecnologia vídeo, que NUMÉRO DEUX toma forma. Já à distância da velocidade da luz do que se passa no Vietname, como lembra Godard no monólogo que protagoniza fechado nesse seu estúdio de Grenoble, ou seja, já longe dos filmes Dziga Vertov, mas ainda assim evocando a sua militância, isto é, jogando com essa contradição de *estando longe de não deixar de estar ainda ligado a*.

NUMÉRO DEUX é assim um filme especialmente aberto a interpretações, exigente, complexo nas suas associações subliminares, a começar pelo nível metafórico por onde se espraia (a análise proposta por Kaja Silverman e Harun Farocki escarpaliza-o no sexto capítulo do livro *Speaking about Godard*), a partir do retrato do quotidiano de uma família francesa (mãe, pai, filho, avós) pontuado pela reflexão do cineasta no seu próprio papel de “fabricante” de um filme. Godard, que não o assina como autor (os créditos dão conta de “uma produção de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville”), e que chegou a referi-lo como o filme em que menos tinha intervindo, no sentido de o ter feito “sob a influência de Anne-Marie Miéville” e de o ter concebido como “um discurso inteiramente de mulher (a produtora do filme, uma miúda, e Germaine Greer)”, falou na altura dele como um filme amador, “um filme de família”: “NUMÉRO DEUX, pelo seu título, indica um novo estado de coisas, um programa, direcções. Não se trata essencialmente de fazer determinado filme e não outro, mas de fazer os filmes possíveis a partir do sítio onde estamos. Para saber onde estamos é preciso olhar em volta. E começamos por ver os elementos da sociedade, as mulheres, os homens, as crianças, o trabalho, a cozinha, os velhos, a solidão, tudo o que tem cadências quotidianas.”

As cadências quotidianas de NUMÉRO DEUX dão lugar à exposição do seu próprio trabalho de produção (“parte” um) e são as da família das personagens de Sandrine Battistella e Pierre Oudrey (“parte” dois). Tudo no filme aponta para relações binárias, não exclusivas, antes inclusivas – as coisas são isto e aquilo. É válido em termos de género (masculino e feminino), de discurso (no seu monólogo, Godard fala das relações entre máquinas e pessoas, dos corpos como fábricas e paisagens, do estúdio como a fábrica em que é simultaneamente patrão e trabalhador), de configuração narrativa (a retrato da família do casal protagonista assume as mesmas modulações do discurso de Godard, com ênfase na sua sexualidade e na economia familiar, na sexualidade e no trabalho; os corpos de pai e mãe são descritos simultaneamente como fábricas e como paisagens). Por outro lado, indissociável lado, NUMÉRO DEUX importa a sua diferença para dentro da sua existência visual e sonora. Como tantos outros filmes de Godard, a banda som é em si mesma um tratado (reflete por exemplo a vida exterior no interior do espaço familiar das personagens), mas aqui importa sobretudo notar como a novidade de NUMÉRO DEUX se apresenta visualmente, o que nos leva de volta ao ponto

de Grenoble como epicentro da actividade de Godard – com Miéville – nos anos que este filme inaugura e basicamente se estendem até SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (1980).

Grenoble é a etapa anterior a Rolle no percurso de Godard depois do seu encontro com Miéville, sendo que o equipamento do estúdio é, grosso modo, adquirido com fundos de produção de NUMÉRO DEUX e COMMENT ÇA VA? conta Godard. Os anos do estúdio de Grenoble são de exploração das possibilidades do vídeo, em que Godard começa a pensar bastante tempo antes, por altura de LA CHINOISE (1967), e a ensaiar como *prática democrática* entretanto (com a distribuição de câmaras vídeo portáteis um pouco por todo o lado). Quando se instala no estúdio, aqui usado como cenário, Godard, que mais tarde defende que o vídeo lhe permitiu ver e repensar o trabalho do cinema a uma nova luz, não só o integra no filme – o estúdio é *o seu* cenário, o cenário do seu monólogo – como, talvez sobretudo, compõe NUMÉRO DEUX (e logo a seguir COMMENT ÇA VA?) na perspectiva da dualidade filme/vídeo. Parte de NUMÉRO DEUX é filmado em 35 mm e muitas das suas imagens são captadas em vídeo, mas, mais do que isso, grande parte do filme – as cenas no apartamento da família – são dadas a ver no formato pequeno dos monitores de televisão como quadros dentro do quadro, muitas vezes em simultâneo, co-existent, recortados, no quadro negro da totalidade do enquadramento cinematográfico.

O processo de montagem como parte do trabalho de construção do filme é trazido para dentro deste e dado a ver no seu recorte e na sua impureza. Em 2010, com FILM SOCIALISME, a tecnologia HD e as imagens captadas em monitores de computador e telemóveis, as questões são obviamente outras mas a atenção ao momento contemporâneo talvez não seja muito diferente. Voltando do avesso o avesso do 3D, que na sua primeira experiência JLG chamou LES 3 DÉASTRES (2014), o 3D de ADIEU AU LANGAGE, novo capítulo do “casal” segundo Godard em tempos de “despedida da linguagem”, de planos recorrentemente ocupados pelos pequenos ecrãs dos “telefones inteligentes”, a que se agarram os polegares das pessoas, ou pelos grandes ecrãs dos plasmas televisivos que reproduzem filmes clássicos, em primeiro plano ou em fundo das cenas que têm as pessoas (o casal) em primeiro plano. Filmando citações, literárias e cinéfilas, a possibilidade do casal, o cão melancólico que sonha com as Ilhas Marquesas (no final de ADIEU AU LANGAGE), Godard continuava “agarrado” ao momento presente. Como em NUMÉRO DEUX nos longínquos anos 70.

Maria João Madeira