

Nouveau cinéma e o cinema experimental de Alain Robbe-Grillet

Nouveau cinéma and the experimental cinema of Alain Robbe-Grillet

Rodrigo Fontanari

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Fez pós-doutorado no Programa de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.

Email: rodrigo-fontanari@hotmail.com

Submetido em: 28/01/2016

Aceito em: 23/08/2016

PERSPECTIVA

RESUMO

Objetiva-se, neste artigo, apresentar o movimento de renovação do cinema francês que é deflagrado no mesmo período da nouvelle vague, e até mesmo confundido com esse último, que é o nouveau cinéma. Uma ampla apresentação desse movimento não se separa de uma outra que se ocupa da poética experimental empregada na obra cinematográfica do romancista também cineasta, Alain Robbe-Grillet. Esse aspecto parece, de fato, emergir tanto nas páginas das revistas francesas especializadas quanto nos estudos acadêmicos que se ocupam desse assunto. Apontaremos, por fim, para inesperadas relações entre Alain Robbe-Grillet e Jean-Luc Godard e suas respectivas obras cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Nouveau Cinéma; Nouvelle Vague; Cinema Experimental; Disnarrativo; Alain Robbe-Grillet.

ABSTRACT

This article aims to present the renewal movement of the French cinema, triggered over the same period of the nouvelle vague and even mistaken for it, which is the nouveau cinéma. A wide presentation of this movement is not separated from one another that deals with the experimental poetry employed in the novelist's film work who was transformed into filmmaker, Alain Robbe-Grillet. It seems that, in fact, this characteristic emerges from this last movement both in the pages of the specialized French magazines and in academic studies dealing with this matter. We will point out, finally, unexpected relationships between Alain Robbe-Grillet's and Jean-Luc Godard's film production.

KEYWORDS: Nouveau Cinéma; Nouvelle Vague; Experimental cinema; Disnarration; Alain Robbe-Grillet.

1. *Nouveau cinéma & Nouvelle vague*

Se, por um lado, avolumam-se, em território brasileiro, os estudos a respeito desse notável movimento do cinema francês denominado *Nouvelle vague*, por outro, quase nada se conhece de fato de uma das vertentes desse movimento, denominado *nouveau cinéma*, cujo desenvolvimento se dá quase que concomitantemente. Neste último, incluem-se realizadores mais independentes e menos conhecidos do grande público como Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda, bem como Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, para citar alguns.

Note-se que, embora se trate de cinema moderno gestado na França quase que concomitantemente ao termo *nouveau cinéma*, ele não se refere aos *cinémas nouveaux*, movimento cinematográfico que irrompe pelo mundo influenciado pelo neorealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa. O que é possível encontrar sobre esse assunto, entre nós, são monografias que se ocupam da obra de um ou de outro realizador. E esse material bibliográfico, muitas vezes, não se lança a esmiuçar essa espécie de clivagem do movimento cinematográfico francês, tomando-o simplesmente sob a rubrica de *nouvelle vague*. Com isso, todos os filmes que aparecem no final dos anos de 1959 realizados por *nouveaux cinéastes* recebem o mesmo “rótulo”, nem, ao menos, procura-se, nesses estudos incipientes, sublinhar suas várias nuances, diferenças e suas aproximações.

O termo *nouvelle vague* toma de assalto a França do final dos anos de 1950. Primeiramente utilizado numa pesquisa sociológica sobre os fenômenos de gerações difundida na imprensa a partir de uma série de artigos de François Giroud publicada na revista *L'Express*. Esse termo é reempregado, mais tarde por esse mesmo jornal para se referir ao cinematográfico e, mais especificamente, aos novos filmes exibidos no Festival de Cannes de 1959. Não é à toa, portanto, que exista uma confusão quando se tenta esclarecer essa *vague* francesa, pois ela mesmo é constituída de uma pluralidade terminológica em seu surgimento.

De resto, parece bastante possível delinear a existência de uma *nouvelle vague*. Esta é grafada em minúscula que se constitui de um conjunto de características, já a escola *Nouvelle Vague* é sempre grafada em maiúscula e entre aspas. Essas distinções são empregadas a exemplo do que faz Michel Marie (2011, p. 9) em seus livros sobre o assunto, para se referir a esses críticos-realizadores.

Alguns historiadores do cinema francês não tardaram em notar que há três claras tendências dentro desse movimento: o cinema de juventude, o *nouveau cinéma*, e então, a *nouvelle vague* em torno dos críticos dos *Cahiers du cinéma*. Assim, a *nouvelle vague*, propriamente dita, constitui-se essencialmente de um pequeno grupo de cineastas para os quais a revista *Cahiers du cinéma* serviu de suporte. Observa-se que a maior parte das figuras titulares desse grupo, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol e Jacques Rivette, saíram dessa revista, em que exerciam o papel de críticos. Aliás, essa papel lhes serviu, sobretudo, dentro do escopo semântico da alcunha *jeunes turcos*¹ - denominação que esse grupo herege dentro do grupo dos *Cahiers* recebeu por defender novas ideias em termos de escritura, de realização e de produção cinematográfica.

Trata-se, portanto, de um movimento que foi uma espécie de sopro ou sacudida no âmbito do cinema contra o establishment. Isto é – no olhar de Dudley Andrew (1993, p. 934) em seu ensaio *Des certains tendances du cinema français* – varre “o pesado ‘cinema de qualidade’” francês, ao criticar o que eles consideram academicista nesse cinema, ainda preso ao marasmo das adaptações de obras literárias de prestígio e feitas numa estética “quadrada” que descontentava bastante a juventude da época. Eles defendem, ainda, o que aos seus olhos representaria formas mais propriamente cinematográficas, como as produções dos cineastas Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Jean Cocteau, Ingmar Bergman, dentre outros. Assim, Antoine de Baecque (2010, p. 54) em *Cinefilia*, assinala uma “primazia da aprendizagem pelo olhar”, em que a “visão conceitual precede a operacionalização”. Diferentemente do que se sugere sobre a gênese da *nouvelle vague*, só as mudanças técnicas e econômicas não explicam a origem do movimento.

Se originalmente essa vague formava-se a partir de três correntes, pouco a pouco, irrompe-se, voluntariamente, em dois grupos distintos, a saber: a *rive droite* e a *rive gauche*. Essa espécie de etiquetagem não se deve simplesmente a posição geograficamente ocupada por cada um dos grupos em relação ao torno das margens do canal parisiense Seine, mas a uma maneira de acusar a existência de uma clivagem política entre os *jeunes turcos* e os cineastas do *nouveau cinéma*.

Há uma polêmica permanente entre os *Cahiers* e a crítica de esquerda. A princípio, a *gauche* queria se fazer notável a partir de um veemente engajamento político mais marcável que aquele encampado pela *Nouvelle vague*. Por isso, eles eram frequentemente tomados como um “bando de

1 Como explica Leda Tenório da Motta (2015, p. 60) em *Godard em Barthes*, “acepção dos líderes dos *Cahiers*, ‘*Jeunes Turcs*’ refere-se a uma fração reformista de um Partido Radical Francês, muito ativa nos anos de 1930, que defendia a modernização das instituições da Terceira República”.

marginais de direita” e, conseqüentemente, os *Cahiers* como reacionários. O episódio que delinea bem essa clivagem política é a mobilização dos guachiste contra a Guerra da Argélia. Nesse mesmo período, os droites se engajam em defesa da Cinemateca que, em 1968, ameaçava trocar Langlois, seu diretor-poeta, por um burocrata.

Muito embora exista essa distinção política, a *rive droite* e a *rive gauche* apresentam pontos de contato: desejam captar o real e exibem uma vontade de ruptura e de modernidade. O *nouveau cinema*, entretanto, sendo mais intelectual e menos estruturado, trabalha “na contracorrente do cinema dominante” e busca se desvencilhar “da representação mimética, elaborando novas imagens mentais, temporais e sonoras”, nota Claude Murcia (1998, p. 30), professora emérita de literatura comparada e estudos cinematográficos da Universidade de Paris VII – Denis Diderot. Seu desejo de captar o real não parte do registro da realidade, mas de uma construção narrativa (*récit*). Nesse ponto, as rupturas cinematográficas propiciadas pelo *nouveau cinéma* fazem eco ao que se passa noutras artes, notadamente em literatura com o *nouveau roman* (a isso voltaremos mais adiante).

É o que nota François Truffaut ao acusar, no interior da *rive gauche*, aquilo que ele denominou de “tendência Éditions de Minuit”, constituída de filmes próximos da estética do *nouveau roman* (Agnès Varda, Jean Rouch, Chris Marker, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras). E é a essa certa “tendência Minuit” que se convencionou denominar “*nouveau cinéma* por analogia com *nouveau roman*”, salienta Jean-Michel Fronzon (2006, p. 28), ao discorrer sobre quase meio século da história do cinema francês em *Le cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*.

Vinculando-se a todo uma outra forma de cinema, o *nouveau cinéma* não se confunde com a *nouvelle vague*. Contudo, se é possível fazer certa aproximação entre eles – testemunha Claude Murcia (1998, p. 52) – é pelo “trabalho de experimentação incansável de Godard” que estabeleceu pontos comuns com as preocupações do *nouveaux cinéastes*. Esse também é um aspecto que retomaremos neste artigo mais adiante.

De resto, é bastante complexa a circunscrição de qualquer tentativa de estabelecer uma unidade do *nouveau cinéma* enquanto movimento. Isso ocorre porque, de fato, nunca existiu nenhum manifesto, nenhuma declaração teórica ou reivindicação de pertencimento – descoberta ou relatada até o presente momento na história do cinema francês (Cf. Murcia, 1998).

Ora, afinal, à que se refere o termo *nouveau cinéma*? Essa denominação origina-se nos anos de 1960. Mais exatamente, ela aparece pela primeira vez, num texto de Bernard Pingaud redigido a partir de uma conferência de 1963 e, posteriormente, publicado em 1966 nos *Cahiers du cinéma* sob o título “Nouveau roman et nouveau cinéma”, em que o autor se detém em dois filmes: O Ano Passado em Marienbad (1961) dirigido por Alain Resnais e escrito por Alain Robbe-Grillet e L’Immortelle (1963), escrito e dirigido por Alain Robbe-Grillet.

Mais tarde, essa mesma expressão reaparece no Colóquio de Cerisy de 1971 sobre o *nouveau roman*, por ocasião da intervenção de André Gardies intitulada “Nouveau roman e cinéma”. Gardies utiliza-se dessa expressão para se referir a um tipo de escritura cinematográfica comparável à escritura dos *nouveaux romanciers*, privilegiando, notadamente, os filmes de Alain Robbe-Grillet.

Essa expressão é, ainda, reempregada no volume intitulado *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie* de Dominique Chateau e François Jost. Os autores se debruçam aí sobre um corpus exclusivamente constituído pelos filmes de Alain Robbe-Grillet, sem, com isso, terem uma definição clara do termo *nouveau cinéma*. Isso acabou por reforçar uma ideia errônea de que essa expressão refere-se simplesmente à filmografia de Robbe-Grillet.

O fato do *nouveau cinéma* estabelecer explicitamente uma espécie de vínculo com o *nouveau roman*, permitiu a muitos teóricos e críticos do cinema entrever uma espécie de transposição da estética do *nouveau roman* para a tela do cinema. Até mesmo o nome de Robbe-Grillet estar particularmente inscrito tanto na prática cinematográfica quanto na romanesca, reforçou essa relação cinema e literatura. Contudo, é por demais reducionista a rápida identificação entre o *nouveau cinéma* com somente a obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet.

Há, entretanto, quem prefira reivindicar para as páginas do *Cahiers du cinéma* o nascedouro dessa nomenclatura, notadamente com a publicação do ensaio de Pingaud referido acima. Outra interpretação é jogar com a possibilidade de ler no termo *nouveau cinéma* todo um “conjunto do cinema moderno”, envolvendo todos os movimentos dos “jovens cineastas internacionais que consolidam no início dos anos de 1960”, sem tanto separar suas matizes – esse, inclusive, é o caso do historiador da *nouvelle vague*, Antoine de Baecque (2010, p. 375).

2. Disnarrativo robbe-grilletiano

Apresente-se Alain Robbe-Grillet. É um daqueles nomes de um dos últimos movimentos de vanguarda literário coeso do século XX, denominado *nouveau roman*, e que não tardou a se interessar pelas imagens técnicas em movimento. Deflagradas no mesmo momento e com o mesmo ímpeto, ambas as revoluções críticas, *nouveau roman* e *nouveau cinéma*, são conduzidas por uma tal sensibilidade à linguagem que terminam por ser igualmente artes da palavra e da imagem, cuja obstinação é “desconcertar as convenções do real” (Murcia, 1998, p. 43).

É preciso dizer ainda que o *nouveau roman* se caracteriza por um violento contraste em relação às narrativas que partem da dinâmica tradicional. Pode-se perceber nessa narrativa moderna uma ruptura da causalidade na medida em que não se coloca em evidência a organização hipotética.

A problemática posta pela narrativa moderna situa-se no nível de organização do discurso. Há uma construção por justaposição, pois quebra-se o esquema sequencial do texto, isto é, seu encadeamento lógico-discursivo, instaurando uma outra lógica, em que as coisas acontecem sem razão plausível, ao acaso, podendo mesmo sofrer repetições insistentes que são ligeiramente modificadas e que o espectador não muito atento pode se perder nesse jogo de dissimulação cênica. Isso, aliás, provoca no espírito do leitor uma estranha sensação de embaralhamento: num mesmo espaço-tempo, isso e aquilo concomitantemente acontecendo. Eis o que atribui a esse tipo de texto um caráter cíclico, na medida em que as ações já não se organizam tendo em vista um fim, ou seja, não há mais a preocupação de criar obstáculos, que vão pouco a pouco sendo superados e concluídos numa tentativa de marcar o término da história, como ocorre na narrativa tradicional.

Enquanto o *nouveau roman* possui uma constituição e características bem delineadas e identificáveis, o *nouveau cinéma*, como movimento estético, parece ter sua existência contestada, porque não há “nenhum manifesto, nenhuma declaração teórica, nenhuma reivindicação de pertencimento” que ateste suas fronteiras e objetivos, conforme pondera Murcia (1998, p. 31-38). Além disso, o termo *nouveau cinéma* nunca foi – assinala ainda a mesma autora – “precisamente definido”, nem muito menos “seu campo de aplicação precisamente delimitado”.

Trata-se, antes de tudo, de uma noção forjada pelo pensamento universitário. Confinada na

esfera intelectual devido ao pouco sucesso de público e sua baixa repercussão nas mídias, a filmografia dos *nouveaux romanciers* permaneceu “desconhecida do grande público” (Murcia, 1998, pp.82-83), diferentemente do reconhecimento e da legitimação que o *nouveau roman* conseguiu obter.

Ora, costuma-se, como se viu, evidenciar que os filmes do *nouveau cinéma* se aproximam esteticamente do *nouveau roman*. Diante disso, pode-se questionar: o que de fato vincula dois regimes de representação tão distintos?

Eles têm em comum o modo como se relacionam com a linguagem, ou nas palavras do crítico Gerard Prince (1993, p.933), o “*nouveau roman* privilegia as realidades da representação mais do que a representação das realidades”. Os *nouveaux romanciers* assim como os cineastas do *nouveau cinéma* visam contestar o mundo exterior, ordenado e significativo do real, combatendo toda literatice fundada sobre o mito da realidade, ao propor a ruptura do laço mimético entre a coisa enunciada e seu referente. Não se trata de não ter nenhum referente, mas de dar a ele uma outra função, abandonando a ilusão de representar a realidade como ela se apresenta. Quebra-se, assim, a ilusão de referencialidade baseada no gesto mimético do mundo.

No cinema, os *nouveaux cinéastes* como os *nouveaux romanciers* procuram desconstruir a realidade, mas enfrentam a irredutibilidade do real que a imagem impõe. Se no universo literário o escritor pode desviar-se do real por meio das palavras, na tela esta prática revelar-se-á um desafio, o qual os novos cineastas serão convocados a vencer. Eles terão como objetivo eliminar da imagem feita a partir de uma realidade (a dos atores no momento da filmagem) todo o traço do real. Por isso, usarão de diversas manipulações, explorando as diferentes possibilidades oferecidas pela montagem, a composição, o cromatismo, o enquadramento, os movimentos de câmera e outras técnicas.

Não é à toa que, rapidamente, se associam o nome de Alain Resnais como aquele que sustenta todo grupo *rive gauche*, pois todas suas experimentações com o cinematógrafo impõem outra noção à ideia de realismo: um realismo mental construído a partir de imagens cognitivas. Mas é tanto na figura quanto na obra de Chris Marker que gravitam todos do grupo *rive gauche*. Ao menos é a hipótese desenhada – sem grandes aprofundamentos – por Claire Clouzot em *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*, em que a autora, incansavelmente, resenha as diferenças entre a *nouvelle vague* e a *rive gauche*.

Tal observação quanto à obra de Marker como síntese desse grupo se sustenta em certa

medida, para quem conhece a obra desse cineasta, na exploração que faz da linguagem cinematográfica, abrindo a imagem à significância ao afetá-las por meio da trama narrativa, das relações de uma imagem com outra e delas com o som do filme.²

3. Robbe-Grillet & Godard

Sem ser unanimidade³, há quem trabalhe com a possibilidade de estabelecer pontes entre as obras de Alain Robbe-Grillet e Jean-Luc Godard. Esse é o caso de Claude Murcia (1998), para quem, dos jovens cineastas saídos das páginas do *Cahiers du cinéma*, o nome de Godard é aquele que se sobressai no que se refere à condição de renovação da narrativa. Segundo a estudiosa, ele, operando “em ruptura de tom”, produziu uma “considerável transformação da montagem” ao “desejar preservar a independência dos planos e das cenas dentro da sequência” (Murcia, 1998, p. 56).

Essa aproximação entre Robbe-Grillet e Godard pode soar menos estranha àqueles que já ouviram o *nouveau romancier* testemunhar a Frédéric Taddei, em 2013 – entrevista encontrada, atualmente, na coleção preparada pelo IMEC e Carlota Filmes que recupera em formato DVD quase a totalidade da obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet – suas referências cinematográficas e que, dentre elas, os filmes que apreciava quando começou a roteirizar e dirigir seus próprios filmes são: Antonioni, Bruñuel e, na França, ele cita então o nome de Godard⁴.

Em razão das inovações técnicas desse cinema moderno, Jean-Louis Comolli (1963, p.141) vem às mesmas páginas do *Cahiers*, em 1963, para depor a respeito de *O pequeno soldado*. Nessa

2 O termo significância é empregado, neste artigo, no sentido estabelecido pela estudiosa das ciências da linguagem, Julia Kristeva (1974, p. 25) em *La révolution du langage poétique*. A significância designa algo dessa vaga atmosfera de sentidos em que o ser humano vive imerso ainda no estado embrionário. Os traços desses sentidos são pulsionais e não se encontram ainda articulados como signos. Em outros termos, uma forma de expressão ainda não amarrada a um significado. Desse ponto de vista, a significância remete à nossa imaginação e nos faz vivenciar a ilusão de resgatar espectro da ordem do imemorable.

3 Para René Pédral (2005, p. 94) em *Une oeuvre gênante aux marges de la critique*, não há, entre Jean-Luc Godard e Alain Robbe-Grillet, “a mesma maneira de se questionar: Godard se coloca pessoalmente em questão enquanto Robbe-Grillet interroga de maneira mais geral o status do cineasta e sua função criadora”.

4 Cabe notar que ao optar por uma apresentação geral da obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet, cujo trabalho é, entre nós, bastante desconhecido e sua aproximação formal com certos filmes de Jean-Luc Godard, o caminho escolhido foi, portanto, ressaltar o reconhecimento e o respeito mútuo dos cineastas, insistindo em salientar um notável e importante ponto de inflexão da arte cinematográfica que parece aproximar as obras, a montagem, cuja maneira inovadora praticada no cinema de Godard foi reconhecida pela crítica, porém, totalmente desconsiderada por essa mesma crítica na obra de Alain Robbe-Grillet. As simetrias e as dissimetrias estéticas entre as obras desses cineastas serão objeto de estudo para artigos ulteriores.

ocasião, ele sentencia: todo o filme de Godard e, mais genericamente, todo filme moderno, repousa na desorientação do pensamento, esta parece ser a “nova ordem do cinema”.

Algum tempo antes, o crítico André S. Labarthes (1961, n.125) já havia assinalado algo nessa direção ao fazer a crítica a *Uma mulher é uma mulher*, em 1961, nessa mesma revista, que Godard “simplesmente suprime de uma tacada todos esses momentos mortos, transitivos, unicamente destinados a ligar no nosso saber as múltiplas peripécias da ação”. Quebrando os elos dos elementos da sintaxe tradicional que fazem parte do cinema clássico, Godard isola pequenos fragmentos do real para montá-los em seguida por pura analogia. É exatamente essa “maneira absolutamente inédita de criar uma narrativa”, escreve Antoine De Baecque (2010, p.369) em *Cinefilia*, que os *Cahiers* reconhecem na obra de Jean Luc-Godard, mas que parecem recusar a saudar na obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet

A poética cinematográfica de Godard e de Robbe-Grillet se cruza na medida em que tanto para um quanto para o outro o real parece ser uma construção. Pois se não, como interpretar essas palavras de Godard: “o real não se apresenta simplesmente para nós ele é agarrado pela específica articulação do filme” (MacCabe, 1980, p.78). Ou então, essas palavras de Robbe-Grillet (1963, p. 108): “Eu não transcrevo, eu construo”. O verdadeiro real, para o romancista-cineasta, revela-se na reconstrução, quebrando completamente toda aquela ilusão realista. Isso não está longe do que pensa Godard que entende o real como uma sucessão sustentada de imagens (Cf. Didi-Huberman, 2015).

A cinematografia de Robbe-Grillet parece em perfeita consonância com a noção de “cinema real” que Raymond Bellour (1963) estabelece. Esse estudioso confirma que é “da transposição [que] nasce o real (isto é a comunicação com a realidade): mais um meio de expressão é arte, mais ele é real” (Bellour, 1963, p.55). Essas evidências demonstram que se tende tanto a distanciar quanto a aproximar Godard de Robbe-Grillet. Daí as interpretações serem tão intensas e, até certo ponto, paradoxais. Retomemos, para averiguar isso, alguns momentos que demonstram o mútuo interesse e respeito desses artistas, principalmente as palavras de Alain Robbe-Grillet, rememorando os fatos ocorridos.

Naquela mesma entrevista com Frédéric Taddeï mencionada anteriormente, o romancista e também cineasta, Robbe-Grillet, quando questionado sob a possibilidade de Godard entrever alguma relação entre seus filmes e os do *romancier-cinéaste*, não hesita em responder: “Eu penso”. Mas não só

sua obra cinematográfica interessou ao cineasta franco-suíço. Robbe-Grillet continua então a se lembrar que o crítico-cineasta saído das páginas amarelas dos *Cahiers* não tardava em adquirir “todos meus livros desde sua publicação”.

Quem assistiu também a entrevista de Alain Robbe-Grillet concedida a Benoît Peeters em 2001, sabe ainda que o filme *Un bruit qui rend fou* (1995), feito a quatro mãos com roteiro de Robbe-Grillet e co-direção de Dimitri de Clerq, foi inteiramente montado em Rolle na produtora de Godard. Isso levou Robbe-Grillet a testemunhar, desde *Immortelle* e *Trans-Europ-Express*, que “Godard tentava vê-los [os filmes de Alain Robbe-Grillet] primeiro. Era preciso fazer uma projeção privada para que ele pudesse ver sozinho sem ninguém. É um tanto fraternal” (Peeters, 2001).

Esse testemunho de Robbe-Grillet encontra, de fato, eco na obra de Godard, basta que se preste atenção, por exemplo, nessas linhas de Godard, em 1963. Antes, é preciso lembrar que o *nouveau roman* já havia se consolidado na França, como também Alain Robbe-Grillet já tinha publicado cinco romances e acabava de sair o seu volume mais teórico, uma reunião de ensaios sobre o *nouveau roman*, nomeado *Pour un nouveau roman*. Essas palavras de Godard foram publicadas nos *Cahiers du cinéma*, em edição que relatava Le Mépris:

Para além da história psicológica de uma mulher que despreza o marido, vejo como uma história de naufragos do mundo ocidental, de sobreviventes do naufrágio da modernidade, que desembarcam, um dia, como heróis de Verne e Stevenson, numa ilha deserta e misteriosa, cujo mistério é inexoravelmente a ausência de mistério, filme aristotélico desembaraçado das aparências, *Le mépris* prova, em 149 planos, que, no cinema como na vida, não há nada de secreto, não há nada a elucidar, só o que cabe é viver e filmar. (1963, n.146 grifo nosso)

Quem já leu alguma vez Alain Robbe-Grillet, sobretudo seus primeiros romances, sabe que o romanesco é aí construído a partir de um esvaziamento da intriga, “das paixões e dos crimes”, em detrimento do que Robbe-Grillet (1963, p. 32) denomina de “movimento do estilo” em *Pour un nouveau roman*. Dessa perspectiva, parece quase incontestável esse entrecruzamento de olhares entre os autores. Os *nouveaux cinéastes* buscam “desconcertar o real”, rompendo com sua representação mimética e recompondo a complexidade do mundo a partir de fragmentos da realidade, tal como se dá a ver em certos filmes de

Godard.

No entanto, ainda que saudando a modernidade do cinema de Godard, como já dito, os *Cahiers*, uma das mais importantes publicações sobre cinema na França ao lado da *Positif*, recusa recepcionar a obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet. René Pedral em *Robbe-Grillet cinéaste*, não deixa de apontar que Robbe-Grillet nunca foi apreciado por essas revistas, muito embora se saiba que, tempo mais tarde, no que concerne os *Cahiers*, quando os críticos-cineastas já não eram aí tão atuantes, o nome do romancista-cineasta passa a figurar com mais frequência.

Escreve então Pedral, “Robbe-Grillet é sistematicamente abordado como um fraudador que é necessário desmascarar. Não lhe empresta no início qualquer curiosidade benevolente e ainda menos de julgamento favorável” (2005, p. 93). É o que também testemunha Catherine Robbe-Grillet (2013), escritora e esposa do romancista-cineasta francês, no prefácio à nova edição do filme *L’Immortelle*, “[...]os *Cahiers du cinéma* nunca foram tenros com Alain. Ele não fazia parte do clã”. E ela continua a lembrar que os *Cahiers* decidiram, depois da aparição de seu segundo longa-metragem, *Trans-Europe-Express*, que Alain Robbe-Grillet era “um diretor que fazia filmes eróticos, pornográficos”.

A reclusão da cinematografia de Alain Robbe-Grillet ao campo universitário deve-se, para Pédral (2005, p. 103), a “sua desenvolvida cultura do derrisório [que] não exclui o sério, aquele, talvez, da agrônomo vindo das ciências da natureza para arar as páginas e as telas da representação”. Talvez o mais justo a se dizer, seriam essas palavras de Pédral, que, mesmo diante da indiferença e da incompreensão da crítica cinematográfica em relação à obra de Robbe-Grillet (2005, p. 104), não deixa de perceber, na figura desse romancista-cineasta, aquele em que “permanece um dos seus raros criadores que interpelam intensamente os espectadores privilegiados na margem da arte e das ciências da arte como da vida e de suas representações” .

Se por um lado tal como Godard ao passar para trás da câmera, Robbe-Grillet também escreverá seus roteiros e diálogos – aliás mínimos no que se refere a esse último –, há de se dizer, por outro, que algumas diferenças também se fazem notáveis. Não é frequente nos filmes de Robbe-Grillet, notadamente em seus primeiros longas-metragens, essa liberdade de improvisação da escrita, do diálogo, no espaço de gravação. O cenário é extremamente elaborado, sustentando-se numa pesquisa detalhada e opondo-se ao improvisado da *nouvelle vague*. A noção de autoria também não coincide. Os

Cahiers estabelecem a noção de *cinema de autor* para reivindicar o valor de autenticidade e originalidade que nascem das mãos do diretor, enquanto que os cineastas da *rive gauche* seguem a noção de *autor literário*. Além disso, o estilo *câmera na mão*, como o de repórteres e fotógrafos, é algo facilmente encontrável nos filmes de Godard. E isso não se faz presente no de Robbe-Grillet, nem mesmo na cinematografia de outros cineastas da *rive gauche*, como Chris Marker e Agnès Vardas, para só citar dois nomes importantes. Estes últimos, sendo repórteres e fotógrafos, não deixaram de se interessar por um cinema cuja fotografia é cuidadosamente composta. É o que não deixa de notar, mais uma vez, Claire Clouzot em *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*.

O apagamento da narratividade e esse borrão no processo de enunciação abrem ao espectador a possibilidade de entender um filme como uma tessitura de citações que vão se agrupando. Isso permite aproximar a obra de Robbe-Grillet à de Godard. Ambos trabalham com imagem *desencadeada*, cujo corte irracional provado pelo efeito dissociativo entre ela, já se podia ser entrevisto na obra romanesca de Robbe-Grillet permeada por fusões de níveis articulatórias.

Aos olhos atentos de Claude Murcia sob essa vanguarda cinematográfica, os filmes de Robbe-Grillet se aproximam de uma “ficção experimental (desconstrução das convenções narrativas) e poética” (Fontanari, 2016, p. 32). É preciso dizer que Alain Robbe-Grillet mesmo nota, nas páginas do *Le Monde*, em 1976, com o ensaio intitulado *Le cinéma et l’ideologie*, que sua obra cinematográfica se caracteriza por seu aspecto *dysnarratif*. Esse disnarrativo seria uma terceira via, que destramaria o par opositivo narrativo e não-narrativo. Nas palavras de Robbe-Grillet (2001, pp.151-152), esse terceiro tipo de cinema que introduz desfuncionamentos que desarranjam o sistema, por mostrar “numa outra ordem fragmentos decupados” que aquele do “discurso reinante” não fazia; com isso impede-se “o efeito totalitário da continuidade” e, conseqüentemente, designa “os efeitos ilusionistas por uma remissão do material e da técnica ao seu status de artifício”⁵.

Isso faz pensar para além daquilo que nota André Parente em *Narrativa e modernidade*. O disnarrativo robbe-grilletiano não vem simplesmente quebrar a “ilusão da narrativa como modelo de verdade” ou a “narrativa como reprodução” nem mesmo sua “transparência”, como assevera Parente (2000, p.131). A nosso ver, ele vem, sobretudo, desconcertar o espectador que se vê, estranhamente, diante de uma narrativa que se constitui pelo viés do “improvável”, e se torna, como já notou Gilles

5 Sigo, aqui, a sugestão de tradução de *dysnarratif*, proposta por Eloisa Araujo no livro de André Parente, *Narrativa e modernidade: os cinemas do pós-guerra* (2000, p. 131).

Deleuze (2007, p.219) em *Cinema 2- imagem-tempo*, um cinema do “inexplicável”.

No limite, essa ruptura na estrutura mesmo da narratividade e sua ênfase declarada em seu caráter ilusório vêm ao encontro do novo realismo, como já notava o próprio Robbe-Grillet (1963, p.144) em seu ensaio *Do realismo à realidade*. Nesse novo realismo “não se trata mais de verossimilhança. O pequeno detalhe que “soa verdadeiro” [...] [mas] o pequeno detalhe que soa falso”. No entanto, esse “pequeno detalhe que soa falso” não transforma a narrativa em absurdo, ao contrário, atribui-lhe um “oco de sentido” que não é forçosamente o “não-sentido”, a-causalidade, o vazio, mas uma suspensão pânica de toda possibilidade de fechamento da significação. Isso permite atribuir aos filmes de Robbe-Grillet um caráter de “ilegibilidade”, ou melhor de uma “legibilidade indizível”: uma narrativa da qual se é incapaz de produzir um resumo.

Aliás, André Parente ao elaborar uma espécie de inventário do cinema não-narrativo do pós-guerra, não faz exatamente essa subdivisão reivindicada por Robbe-Grillet entre o não-narrativo e disnarrativo, colocando nessa chave também Bresson, Rohmer, Godard, Resnais e outros. O cinema da imagem-tempo, que caracteriza o cinema do pós-guerra, parece – e, ao menos, é o que sustenta Parente (2000, p.79) – ter um denominador comum, pouco importando as especificidades de cada estilo, uma vez que todos são um “vasto discurso indireto livre”.

Voltando às considerações em torno das relações de proximidade entre Godard e Robbe-Grillet, há, ao menos nos parece, outro traço que os fazem se entrecruzar, aquele que Murcia denomina “poéticas”: quando ambos colocam em cena a questão do signo e do seu sentido sem enunciá-los. Os enunciados mais interessantes desses cineastas estão dados nos momentos em que se vê emergir uma espécie de silêncio não coercitivo que transborda através das imagens. Noutros termos, refere-se, aqui, àquelas imagens que não permitem responder completamente a questão “O que isso quer dizer?”. Não se trata aí de ausência de significação. Há um sentido, mas ele não se revela obviamente, ele acena, roça, fazendo um certo apelo, como se quisesse dizer algo, sem, no entanto, forçosamente dizê-lo.

E o que isso quer dizer? Diz que a poética cinematográfica robbe-grilletiano e godardiano repousam e se interrelacionam na e pela montagem. Entendida como a arte do *mise en relation* entre imagens, cuja problemática gira em torno de tentar não mais saber se essas imagens se colocam numa relação harmônica ou em acordes bem resolvidos, mas, antes de tudo, como se dá sua translação, que

retira toda e qualquer possibilidade de existência de uma metalinguagem, pois não propõe nenhuma conclusão.

Resta apenas uma colagem serial e atonal de fragmentos, e em cada um deles pode se encontrar a tentativa de inscrição de uma diferença. Assim, se na literatura, como vimos, Robbe-Grillet encadeia as ações por justaposição, no cinema, o mais justo a dizer é que ele posiciona as imagens por contraponto, isto é, as encadeia não por “justaposição de dois planos, mas pela sua interação por intermédio de numerosos elos” (Péléchian, 1992, p.97), que desembocam muito mais num dinamismo semântico do que em significações rígidas, provocando incessantemente processos de intercâmbio, de instabilidade e de deslocamento.

4. Notas finais

Como se pode depreender de todo o anterior, ainda que gestado no mesmo momento na França, o movimento da *Nouvelle Vague* se opõe radicalmente ao movimento do *nouveau cinéma*. Não apenas porque os cineastas do *nouveau cinéma* não eram cinéfilos, nem muito menos frequentadores da cinemateca francesa (aliás, a prática do cinema dos cineastas da *Nouvelle Vague* ocorre a partir dessa intensa frequência, pois, eram, em sua maioria, críticos de cinema), mas também porque se estabeleceram longe da influência baziniana, sabidamente decisiva no âmbito dos *Cahiers do Cinéma*.

De fato, a insistência de Bazin no realismo naturalista das imagens em movimento – que faz do cinema janela para o mundo – marca toda a corrente a ele associada. Neste reduto, tende-se a pensar que a natureza captada pela câmera prescinde dos efeitos de montagem, de toda iluminação artificial, de todo efeito de estúdio.

Por isso, talvez seja a obra de Godard que abra a possibilidade de confluência entre os movimentos, pela sua desconstrução da narrativa cinematográfica. Confirma-o Olivier Assayas (1985, p.32), roteirista e cineasta francês, em seu ensaio *Robbe-Grillet et Le maniérisme para os Cahiers du cinéma*, ao notar que “Robbe-Grillet reata Godard a uma modernidade justa”. Sabidamente, nessa desconstrução a montagem tem o principal papel. É o que atestam, por outro lado, as análises do cinema

godardiano feitas por Georges Didi-Huberman, a exemplo daquelas que se inserem em *Passés cités par JLG* (Didi-Huberman, 2015), obra em que até mesmo as citações de Godard são reinterpretadas como montagem. Somam-se a isso as condições técnicas de filmagem instituídas por ambas as correntes, que são bastante próximas, dados os orçamentos relativamente baixos e as filmagens em cenários naturais (fora dos estúdios), num curto período de tempo.

Referências bibliográficas

ANDREW, Dudley. Des certains tendances du cinéma français. In: Denis Hollier (org.) *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993.

ADDAYAS, Olivier. Robbe-Grillet et le maniérisme. In: *Cahiers du cinéma*. n. 370, 1985.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia – invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

BELLOUR, Raymond. Un cinéma réel. In: *Artespet*. n. 1, janvier/mars, 1963.

LES CAHIERS DU CINÉMA. Coleção digital a partir do site da revista.

CLOUZOT, Claire. *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Paris : Nathan /Alliance Française, 1973.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – imagem tempo*. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5. Paris : Minuit, 2015.

FONTANARI, Rodrigo. La littérature et le cinéma – les experimentation d'Alain Robbe-Grillet. In : *Criação&Crítica*. n. 16, 2016.

FRODON, Jean-Michel. *Le cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

MACCABE, Colin. *Godard Images, Sounds, politics*. Londres: Macmillan, 1980.

MURCIA, Claude. *Nouveau roman, nouveau cinéma*. Paris: Nathan, 1998.

MARIE, Michel. *A Nouvelle vague e Godard*. Tradução de Eloisa A. Ribeiro e Julian Araújo. Campinas: Papyrus, 2011.

MOTTA, Leda Tenório da. *Barthes em Godard*. São Paulo: Illuminuras, 2015.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução Eloisa Araujo. Campinas: Papyrus, 2000.

PÉDRAL, René (dir.). *Robbe-Grilletcinéaste*. Caen Basse-Normandie: Maison de la Recherche en Sciences Humaines, 2005.

PEETERS, Benoît. *Entretiens avec Alain Robbe-Grillet*. Paris: Les Impressions Nouvelles, 2001.

PÉLÉCHIAN, Artavazd. Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance. Trad.fr. In: *Trafic2*, 1992.

PRINCE, Gerald. Le nouveau roman. In: Denis Hollier (org.) *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*. Paris: Christian Bourgois, 2001.

_____. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les éditions Minuit, 1963.

ROBBE-GRILLET, Catherine. Présentation de Immortelle. In: *Récits cinématographiques Alain Robbe-Grillet*. Paris: IMEC/Carlotta, 2013.

TADDEÏ, Frédéric. Entretien avec Alain Robbe-Grillet. In: *Récit cinématographiques Alain Robbe-Grillet*. Paris: IMEC/ Carlotta, 2013.