

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Linha de Pesquisa 1: Linguagem e Memória Cultural

Romero Fidelis de Souza Maciel

FICÇÕES DO EU:
O cinema autobiográfico de Jean Eustache

Mariana

2017

Romero Fidelis de Souza Maciel

FICÇÕES DO EU:

O cinema autobiográfico de Jean Eustache

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel

Mariana

2017

M152f Maciel, Romero Fidelis de Souza.
Ficções do Eu [manuscrito]: O cinema autobiográfico de Jean Eustache /
Romero Fidelis de Souza Maciel. - 2017.
104f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Narrativa (Retórica). 2. Cinema . 3. Autobiografia . 4. Eustache, Jean,
1938-1981. I. Maciel, Emílio Carlos Roscoe. II. Universidade Federal de Ouro
Preto. III. Título.

CDU: 808:791



Romero Fidelis de Souza Maciel

FICÇÕES DO EU: O CINEMA AUTOBIOGRÁFICO DE JEAN EUSTACHE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 27 de julho de 2017 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

**Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel
(Orientador da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP**

**Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP**

**Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG**

AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho, fica expressa aqui a minha gratidão, especialmente:

Ao professor Emílio, pela amizade desde a graduação, pela generosidade na orientação, pelo aprendizado, pelos toques preciosos e por acreditar neste trabalho num momento em que nem eu mesmo acreditava que poderia voltar a estudar.

Aos amigos Gilson, Henrique, Roquinho e Eduardo por terem impedido que eu morresse de tédio durante esses últimos dois anos. E ao Oscar Cândido pela senha do Netflix e do HBO Go.

À Nater pela companhia quase que diária nesses últimos tempos.

E queria mandar um grande beijo para o meu irmão e pra Roberta, para o meu pai e especialmente pra minha mãe, Lucília, que me apoiou 400% nesses últimos tempos. Dedico, mais uma vez, este trabalho a você.

RESUMO

A presente dissertação visa analisar o gesto autobiográfico nas narrativas cinematográficas de Jean Eustache. Dono de uma série de experimentos que vão de curtas metragens, passando pelo documentário, até longas de ficção, o autor em questão, ao mesmo tempo em que se insere na linhagem das narrativas ditas autobiográficas, rompe com o princípio de sistematização do *eu* em sua filmografia pulverizando-o em filmes de dicção variada, embaralhando gêneros, de forma que fique a cargo do espectador o trabalho de construir a teia de referências autobiográficas. Por mais que isso transpareça um atestado de caos pela falta de unidade em sua obra, é interessante perceber como seu cinema aponta para uma subjetividade que prefere converter a própria fragmentação numa assinatura estilística consciente. Entender de que maneira Eustache se representa no campo da autobiografia, ao colocar a prova suas fronteiras, é o propósito desta análise.

Palavras-chave: Narrativa, Cinema, Autobiografia, Jean Eustache

ABSTRACT

The present work aims to analyse the autobiographic gesture in the cinematographic narratives of Jean Eustache, an author who experimented with short films, documentaries, as well as fiction feature films. At the same time that Eustache fits into the lineage of the so-called autobiographical narratives, in his filmography he also breaks with the principle of systematization of the self, spreading it in films with diverse diction and muddling different kinds of gender, so it is up to the spectator to build the web of autobiographic references. Even though this may be regarded as a statement of chaos, due to the lack of unity in his work, it is interesting to note how his cinema points to a subjectivity that prefers to convert its own fragmentation into a conscious stylistic signature. The present analysis aims to understand the way Eustache represents himself in the field of autobiography by testing its own frontiers.

Keywords: Narrative, Cinema, Autobiography, Jean Eustache.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. UM AUTOR À MARGEM DO ITINERÁRIO DA VANGUARDA.....	18
3. AUTOBIOGRAFIA À SOMBRA DAS FIGURAS TUTELARES.....	32
4. ILUSÕES PERDIDAS DE 68: POLIFONIA E AUTOBIOGRAFIA EM <i>A MÃE E A PUTA</i>	46
5. <i>MES PETITES AMOUREUSES</i> : JUVENTUDE PASSADA A LIMPO.....	66
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
8. ANEXOS.....	101

1. INTRODUÇÃO

Se me interponho, sou dúplice de mim mesmo.
Não posso ser o meu próprio intérprete.

Nietzsche

Um dos temas mais recorrentes na arte do pós-guerra é a análise do comportamento dos jovens e a sua forma de estar no mundo frente às mudanças socioculturais desse período em diante. Neste campo, o cinema moderno, assim como o rock, pode ser visto como uma das principais expressões artísticas da revolução de costumes por refletir sentimentos subversivos em vários âmbitos da sociedade, nas questões políticas aos valores sexuais e morais de classes. Canalizando críticas a esses valores e beneficiando-se da estética dos *cinemas novos* pelo mundo, encabeçados por figuras como Antonioni e Godard, essa arte testemunharia uma das mais profícuas décadas de experimentação de sua história.

Nessa perspectiva, Jean Eustache (1938-1981) pode ser visto como um dos diretores mais celebrados, que surge logo após a explosão da *Nouvelle Vague*. Seus filmes, de alguns anos para cá, tornaram-se presença constante nas listas das obras mais importantes do cinema moderno, reconhecido por revistas como *Cahiers du cinéma* e *Sight and sound*. Natural do interior da França, na pequena cidade de Pessac, o diretor em questão, assim como muitos aspirantes a jovens cineastas dessa época, obteve no cinema a formação autodidata necessária para começar a rodar seus primeiros curtas. Com uma carreira que compreende 12 filmes, alternando entre documentários e ficções, o realizador é visto pela crítica como típico representante da segunda geração da *Nouvelle Vague* francesa, ao lado de nomes como Philippe Garrel, Maurice Pialat e Chantal Akerman.

Mais do que apresentar apenas uma assinatura estilística, como, por exemplo, as montagens sincopadas de Godard e o seu gosto pela citação a outras obras do cinema, em Eustache há uma impregnação de recortes das mais variadas estéticas do cinema moderno. De fato, percebemos como na maioria dos seus filmes há uma forte influência de realizadores como Robert Bresson, Rossellini e Rohmer que dão a impressão de guiar o ritmo estilístico da narrativa em tonalidades oscilantes. No entanto, nenhum dispositivo estético desses autores se sobressai, uma vez que todos se encontram diluídos e retrabalhados na organicidade singular de sua obra.

Um dos assuntos mais discutidos nos seus trabalhos abrange os impactos das transformações socioculturais desse período, cujo foco girava em torno das inadequações de jovens em formação e seus comportamentos imprevisíveis. À guisa de ilustração, podemos

reconhecer esses aspectos na sequência inicial de *Du côté de Robison* (1963), na qual vemos dois amigos conversando na entrada de um café parisiense¹. Lá eles fazem planos e estudam qual o melhor lugar de Paris para conhecer garotas, quando, entre ideias discordantes sobre qual o melhor bairro, saem do café e perambulam ao sabor da sorte pelos bulevares. Nas cenas que seguem os dois pelo grande centro, eles abordam, sem maiores dificuldades, uma garota que vai se divertir num clube de dança. Nesse meio tempo, do ponto de abordagem até o seu destino, a conversa gira em torno do que ela pensa sobre as relações amorosas. A cada virada de esquina, o papo vai se tornando cada vez mais crispado e agressivo até se transformar num verdadeiro interrogatório, construído a partir de uma *mise-en-scène* que lembra muito do que é visto em *Masculin-Feminin* (1966). No filme de Godard, Paul, ao convidar Madeleine para sair, inicia um longo diálogo cheio de flertes, evidenciando aos poucos as contradições ideológicas dessa juventude reconhecida no filme como “filhos de Marx e da Coca-Cola”. Em Eustache, por sua vez, os fatos da vida da jovem vão se desdobrando por meio do seu discurso. Separada recentemente, ela diz que não pretende voltar a morar com os pais, preferindo viver por conta própria e criar dois filhos, ao mesmo tempo em que procura um emprego. Contudo, não abre mão da liberdade de sair para se divertir. Reclama que, atualmente, os homens não sabem abordar uma mulher e começa a relatar, num tom impassível, as últimas tentativas fracassadas que outros rapazes usaram para conquistá-la. Consequentemente, tal situação frustra os dois jovens que acabam perdendo interesse nela.

A partir da disposição dessa sequência, podemos perceber uma das características centrais da narrativa de Eustache: o interesse em observar como a juventude reage numa época em que velhos padrões e valores instituídos são sempre colocados em xeque. Preferindo passar a maior parte do tempo nas ruas, seduzidos pela nova aura de liberdade que a cultura de massa proporcionava, esses jovens buscavam preencher o tempo vago construindo relações de flertes e aproximações que tinham na efemeridade a sua principal característica. Nesses termos, Eustache, assim como Godard, faz um estudo antropológico de uma geração. A cada filme apresentado, é possível analisar como as tendências que surgiam no âmbito da juventude eram substituídas umas pelas outras, desde regras ditadas pela sociedade de consumo, passando pelas práticas culturais, até a revolta juvenil à beira do Maio de 68.

Nesse meio tempo, era natural que movimentos contraculturais surgissem direcionando novos caminhos, contestando e transgredindo limites estabelecidos da geração

¹ Ver anexo, foto 1, p. 103.

anterior, seja por meio da arte ou pelo caráter político. Um exemplo paradigmático disso é aquilo que o historiador e crítico de cinema Antoine Baecque (2010) coloca em relevo ao mostrar como se deu o surgimento da cinefilia, sobretudo na inclinação dos jovens críticos de revistas como *Positif* e *Cahiers du cinéma* que rompiam com a ‘tradição de qualidade’ do cinema francês. Tradição que, denunciada pelos redatores mais engajados da época, remetia a adaptações diretas para o cinema de romances clássicos de Stendhal e André Gide, ou filmes de fórmula pronta para circular na grande indústria. Na contramão dessa tendência, e sob a égide da ‘política dos autores’ que dava status de verdadeiros artistas a diretores categorizados como comerciais (como Hawks e Hitchcock), cineastas como Godard, Truffaut e Chabrol estavam construindo, aos poucos, por meio de seus escritos, seu próprio movimento: a *Nouvelle Vague francesa*. Movimento cuja principal linha de força se concentrava em novas propostas de se fazer e pensar o cinema. Ao ressaltar a importância da assinatura estilística em filmes narrados de maneira raramente impessoal, além de priorizar experimentações, liberdade narrativa, pesquisas referenciais tanto no cânone quanto na vanguarda, esses jovens diretores conquistaram sua própria visão de mundo e finalmente a soberania de dizer ‘eu’.

Suas críticas, disseminadas principalmente pelo carro chefe dessa cinefilia, a saber, a revista *Cahiers du cinéma*, direcionavam o olhar do leitor para um aspecto até então pouco explorado: o trabalho da *mise-en-scène* cinematográfica. Funcionando mais do que um instrumento do autor, seja pela maneira de organizar a cena ou regular aspectos técnicos da filmagem, esse dispositivo estaria associado ao conjunto de possibilidades que dá forma e pensamento ao filme. A figura por trás desse pensamento não seria outro senão o diretor que responderia pela arquitetura da cena: texto, cenário, atores, etc. Por esse motivo, ao analisar a *mise-en-scène*, os críticos mostrariam como cada diretor seria detentor de uma assinatura estilística própria do texto-fílmico, categorizando-o como o *autor* por trás da obra.

A partir dessa configuração, a crítica do pós-guerra assume uma nova postura perante as análises do seu objeto, ou seja, um trabalho mais refinado, de artesão, que cruza fontes e satura o filme com interpretações das mais variadas, na tentativa de montar um autorretrato do autor, reconhecendo-o como uma *persona* detentora de um olhar particular do próprio cinema em sua totalidade. Nessa obsedante pesquisa, a fim de construir o mito do autor por trás da obra, muitas vezes o itinerário do crítico esbarrava em aspectos autobiográficos ao enxergar o filme em sincronia com a biografia do seu objeto. Não por acaso, é um aspecto presente nas análises de Luc Moullet (2000), Jean Douchet (2011) e Alain Philippon (2005) ao colocarem em questão o princípio criativo de Jean Eustache. No ensaio elegíaco sobre Eustache após o seu suicídio, Moullet analisa como cada filme é uma lembrança de momentos pontuais de

sua formação – de como um garoto comum da província se converteu num dândi frequentador dos bares da moda de Montparnasse. Philippon, por sua vez, ao mesmo tempo em que sugere o conjunto de sua obra de cunho abertamente autobiográfico, identifica como no decorrer dos filmes é possível reconhecer um trabalho em progresso de refinamento narrativo. A recuperação do seu passado, funcionando para o crítico como uma espécie de *Em busca do tempo perdido*, sinaliza não só traços biográficos, mas sugere uma síntese que encapsula e retoma outros discursos do cinema moderno.

Por esse motivo, é curioso perceber como sua *mise-en-scène* ao poucos parece ecoar segmentos de filmes de outros diretores, assim como outros personagens para complementar sua própria história. Em *Le père Noël a les yeux bleus* (1966), por exemplo, cujo foco narrativo insinua ser um recorte da adolescência do diretor sem dinheiro e sem trabalho pelas ruas de Narbonne, podemos ler algumas cenas como se fosse um espelhamento de *Os incompreendidos* (1959). Enquanto o adolescente de Truffaut rouba uma máquina de escrever para penhorar, Daniel (alter ego de Eustache), por sua vez, rouba livros numa livraria para vendê-los e pagar entradas no cinema. As semelhanças se tornam mais evidentes se considerarmos o fato de que Jean Pierre Léaud, o ator fetiche da *Nouvelle Vague*, parece prolongar o seu personagem de *Os incompreendidos*, cujo modelo comportamental em *Le père Noël* é um desdobramento natural de sua atuação no primeiro longa de Truffaut. Outro diretor que pode ser lido na narrativa Eustachiana é Eric Rohmer. Em *A mãe e a Puta* (1973), no momento em que Alexandre (outro alter ego do diretor) começa a recitar os intermináveis monólogos retrospectivos sobre os acontecimentos de Maio de 68, com uma dicção culta e articulada, além do gosto por frases de efeito que desafiam o senso comum, sua voz emula os solilóquios de Jerome em *O Joelho de Claire* (1972). Nesse filme, o protagonista rememora para sua amiga a árdua aventura de tocar no joelho da bela adolescente, numa cena de duração longuíssima, com câmera fixa, sem qualquer flashback para endossar ou refutar seu ponto de vista.

Concluída essa reunião de exemplos, fica difícil não nos atermos ao fato de que muito dessa configuração fílmica feita por Eustache, ao organizar sua *mise-en-scène* a partir do empréstimo de outras obras, pode ser visto como uma das várias exposições daquilo que Bakhtin entende pela ideia dialógica da enunciação. Para o teórico, não há um enunciador como aquele sujeito que tem a primazia do discurso, uma vez que este já está determinado por um outro. A princípio, “[...] o autor de uma obra literária (romance) cria uma obra (enunciado) de discurso único e integral. Mas ele a cria a partir de enunciados heterogêneos como que alheio. Até o discurso direto do autor é cheio de palavras conscientizadas dos

outros” (BAKHTIN, 2010, p.321). Além disso, no texto fílmico de *Eustache*, é interessante perceber como que essa escrita parece não estar presa somente ao campo cinematográfico, tornando-se antes flexível pela tendência em incorporar outros gêneros discursivos, como o ensaio e o romance.

Apenas para ficar com um caso óbvio, essa postura pode ser retomada nos apurados monólogos de *A mãe e a puta* (1973) quando Alexandre rememora para Verônika suas aventuras pelas ruas de Paris no período conturbado de 68. Nessa sequência, a câmera só focaliza o protagonista, captando suas expressões exaltadas que narra os fatos da época. No momento em que a *mise-en-scène* busca destacar a habilidade de Alexandre em apresentar verbalmente suas experiências, com a mesma desenvoltura de um romancista que lê a sua obra em voz alta, é interessante perceber como esse filme (assim como outros trabalhos do autor) revela a própria construção do *eu* como uma espécie de dupla encenação constante.

Dessa forma, ao destacar o elemento de teatralidade nas falas da personagem, associada à construção do sua própria imagem de base biográfica, a partir de empréstimo de outras obras, a figuração flagrante pode ser vista como uma das muitas considerações daquilo que Nietzsche (2010) entende por ‘vida como obra de arte’. Para o filósofo, o ser humano deve construir a si próprio por meio da arte, ou seja, moldar o seu ‘eu’ a partir de uma rede de referências que o ajude a recompor sua existência contra um ‘eu’ já constituído. Em *Eustache*, essa dinâmica de se compor por meio da arte se dá pela apropriação da linguagem cinematográfica como um conjunto de intertextos, na qual o diretor raciocina sua obra a partir de empréstimos temáticos e estilísticos de outros filmes. Conseqüentemente, cria-se uma zona de indiferenciação entre vida e cinema, entre autor e personagens, sendo que uma separação entre biografia e ficção se torna impossível de sinalizar com segurança.

De certa forma, estrutura contida em tudo isso é algo que encontra muitos pontos de contraste com algumas teorizações feitas por Philippe Lejeune no seu livro intitulado *O pacto autobiográfico* (2008). Em certa altura do livro, o autor estipula uma passagem curiosa, na qual afirma que a efetivação da autobiografia em uma obra se dá pela homonímia autor/herói/narrador e pelo acordo do autor em dizer a verdade dos fatos. Há, dessa forma, um contrato implícito entre o autor e o leitor, como se esse último fosse um juiz que polícia a autenticidade dos fatos a todo o instante.

A título de introdução, um exemplo ilustrativo disso no cinema contemporâneo pode ser visto no longa *Caro Diário* (1993). Nesse trabalho, o diretor Nanni Moretti, além de protagonista, é o narrador em primeira pessoa que expõe seus sentimentos sobre fatos do cotidiano, enquanto pesquisa material para o seu novo filme, num *road movie* confessional.

No entanto, se tentarmos ler a obra de Eustache na chave do pacto lejeuniano, podemos observar que esse pacto autobiográfico não se concretiza de maneira ortodoxa. Isso é fácil de ser recobrado, uma vez que o próprio autor não é protagonista e não se posiciona como um narrador em primeira pessoa, nem em ficções, nem documentários. Para ilustrar tal faceta, dois filmes em sequência são bem expressivos. O primeiro, *Le père Noël a les yeux bleus* (1966), a configuração narrativa oscila entre a primeira pessoa e a terceira, funcionando como uma crônica adolescente do jovem Daniel (alter ego do diretor) e a sua frustrada tentativa de aproximação com o sexo feminino. O segundo, *La Rosière de Pessac* (1968), a narrativa rompe com a crônica intimista para dar lugar à câmera impassível, neutra, que prescinde até da voz em *off* habitual em documentários convencionais. Sua principal preocupação é a captação da imagem via planos fixos que relata a tradicional cerimônia da eleição da moça mais bonita da pequena cidade de Pessac. Em ambos os projetos, percebemos que as marcas do discurso autobiográfico, como a referência à cidade natal do diretor e o uso de reminiscências da juventude, encontram-se filtrados por uma narrativa que trata as vivências do eu como se fosse uma terceira pessoa, que tenta olhar a si próprio como se fosse um ‘outro’. De fato, é um processo bem distinto daquele que se dá com Moretti que, em curtas como *O dia de estreia de Close-up* (1996), reforça sua *persona* como uma espécie de Woody Allen italiano. Na obra em questão, sem dúvida, há a reafirmação de todos aqueles elementos mostrados em *Caro Diário*, como o seu gosto pelos passeios de lambreta pela cidade, além da sua paixão pelo cinema quando o enredo focaliza sua preocupação logística com a estreia de *Close up* (1990), filme de Abbas Kiarostami, no cinema que administra em Roma.

Portanto, seja pela negação de se posicionar em primeira pessoa em suas ficções, quando remete a si mesmo como um ‘ele’, seja pela imparcialidade subjetiva de seus documentários, percebemos que Eustache, ao invés de arquitetar uma narrativa coerente, centralizada em torno de uma única identidade, desconstrói-se durante a criação. Longe de ser um ponto negativo, essa singularidade é efeito do refinamento da linguagem cinematográfica pela experimentação. De fato, o arranjo e rearranjo dos mais variados tipos de elementos narrativos do cinema é convertido aqui como uma colagem complexa, que inventa seu próprio ritmo autobiográfico. Assim, cria-se uma ampliação dos limites em torno do projeto narrativo de si que, ao mesmo tempo em que sugere outras maneiras de se pensar a autobiografia, exige do espectador uma postura mental diferente na qual os pontos de coincidência entre vida e obra são tão relevantes quanto os contrastes.

Se há um senso de impasse autobiográfico aqui, ele pode ser visto como tentativa de resolução numa das cenas de *Les photos d'Alix* (1980), cujo principal tema do enredo discute a reflexão do gesto autobiográfico no conjunto de sua obra. Nessa narrativa, a fotógrafa Alix Cléo Roubaud apresenta seus trabalhos experimentais ao inexperiente Boris Eustache, filho do diretor. Entre um lance e outro de fotos, quando a câmera coloca em cena os trabalhos para o espectador, Boris se debruça sobre uma imagem estranha. Tal foto, um negativo ampliado, desfocando uma modelo num quarto mal iluminado, gera uma pergunta ao jovem: “É você?”. Logo, Alix responde tranquilamente: “Ah, você não deve fazer perguntas como essa. Quer seja eu ou não, todas as fotografias são *eu*. Mas sim, aqui sou eu.” Nesse momento, ela explica qual o tratamento que gerou tal imagem: o uso experimental de sobreposições de uma folha de seu diário pessoal no momento da revelação da película fotográfica, num esforço para mostrar uma fotografia “mais longe do que já é da realidade. E não a realidade, e ainda menos do que a realidade”. Ao terminar, ela lança a pergunta: “Você não gostou desta, não é”? Boris finaliza: “Achei estranha”. Nesses termos, afirmação feita pela fotógrafa pode ser vista como um eco do próprio processo criativo eustachiano, que passa menos pela busca de uma identidade estável do que pelo reconhecimento do caráter ficcional, em última instância artística, de todas as representações do *eu*.

Além disso, essa foto, assim como outras retomadas durante o curta, dá a impressão de que Alix quisesse sempre retrabalhá-las, inserindo novos comentários, resignificando-as a partir da sua composição inicial. Nesse sentido, se pensarmos no efeito distanciador que isso gera, um bom termo de comparação pode ser encontrado no livro de Michel Leiris, *A idade viril* (2005). Tal obra é um relato da *Bildung* erótica do narrador, que se beneficia de suas incursões na área da Antropologia, cuja dicção se dá a perceber no tom, por assim dizer, ‘mineralizado’ da narrativa. Assim como Eustache, Leiris está menos interessado em recontar do início ao fim de sua vida do que mapear um padrão de imagens recorrentes que dá estrutura à sua existência, sendo resignificadas ao longo de sua vida por notas, que retoma fatos escritos da primeira edição. Essa configuração se parece mais como uma montagem alegórica do que como uma narrativa autobiográfica *stricto sensu*, podendo ser visto como uma espécie de precursor borgeano dos heterogêneos esquemas narrativos de Eustache, no qual a intimidade de relatar a si mesmo dá lugar aos impasses criados pela reconstrução à distância. Consequentemente, cria-se um efeito muito mais de defasagem do que a eventual coincidência entre os dois *eus* em jogo.

Assim, ao apostar no efeito de autoestranhamento que esse tipo de representação produz, este *working in progress* de Eustache, em filmes como *A mãe e a puta* e *Mes petites*

amoureuuses está longe de configurar um processo autobiográfico de acordo com as considerações contratuais e referenciais à maneira de Lejeune. Reconstruir-se, tendo em mente um passado imutável, no qual o eu biográfico possa ser localizado numa linha histórica, não acontece aqui porque o passado está sempre sendo resignificado pelo sujeito por meio de lembranças que se condensam, são ocultadas e que, muitas vezes, tornam-se falhas. Desnudar uma linha cronológica de uma vida só é possível quando se morre, sendo que essa perspectiva mantém-se, como sabemos desde *Édipo Rei*, sempre inacessível ao principal interessado que, quando tenta recontar a sua história de vida, parece empenhado na tarefa de escrever seu próprio epitáfio. Nesse meio tempo, no hiato que separa o processo da escrita até a chegada da morte, o sujeito paradoxalmente buscaria (re)construir sua identidade por meio de uma imagem-chave, que deveria supostamente funcionar como uma palavra final. No entanto, a exemplo de textos como os de Eustache e Leiris, esse ato acaba sendo sempre resignificado por outro, sem que se possa encontrar um último termo apto a resolver o impasse de vez. Como bem mostrou De Man (1979), é o que responde também pela dificuldade de totalização ligada à configuração autobiográfica *tout court*, entendida não como uma síntese homônima e contratual, mas antes como um modo de fazer jus à condição em suspenso do *eu*. Sempre desafiado a fixar os contornos finais de um rosto que pode ser substituído por outro, o efeito encontrado aqui é exatamente colocar em xeque qualquer ilusão de segurança ou autoconhecimento de si.

Essa configuração autobiográfica, jamais de todo resolvida, em que o *eu* dá a impressão de ser apenas uma máquina de produzir autoenganos, é um dos efeitos mais interessantes visto no ganhador do Prêmio Especial do Júri de Cannes de 1973: *A mãe e a puta*. Aqui, Eustache nos apresenta um retrato prosaico de uma Paris em crise pós Maio de 68, numa ambientação que é contextualizada pelos discursos do protagonista Alexandre, personagem que, como foi bem mostrado no longa, parece ter muitos pontos em comum com o diretor, podendo, por isso mesmo, funcionar como seu alter-ego. No entanto, o diretor recusa a empatia fácil com seu protagonista ao transformar a câmera num dispositivo silencioso e enigmático, funcionando quase como um psicanalista lacaniano que colhe os relatos do seu paciente. Pelos longos monólogos retrospectivos da vida de Alexandre, é interessante perceber como ele estetiza o seu passado que, por sua vez, lembram construções refinadas de um narrador romanesco, fazendo de sua *persona* uma figura ao mesmo tempo fascinante e detestável. Tal dinâmica espelha bem a medida da radicalidade autobiográfica de Eustache que parece ser, por muitas vezes, como um jogo repulsas e aproximações dos impasses do *eu*. Esteta por natureza, Alexandre refaz sua trajetória com informações não

confiáveis de si, rumina ideias políticas e culturais de sua geração de maneira irônica, dando a impressão de querer transformar a sua própria vida numa obra de arte, como deixa claro no monólogo dedicado à sua relação com Gilberte. Num determinado momento, ele afirma: “Depois da crise, é importante que se esqueça de tudo, como a França depois da ocupação ou depois de Maio de 68. Você está se recuperando como a França depois de Maio de 68, meu amor”. Passagens como essa são recebidas com protestos por sua amante ao indagar: “Em que romance você acha que está?”. Dessa forma, recuperar-se é para Eustache trazer para o presente elementos do passado, condensando fatos e restaurando outros em forma de longos solilóquios nos quais, muitas vezes, a ficcionalização de si se sobressai.

Menos comprometido, portanto, ao asfixiante relato de uma vida em percurso, e mais aberto a reescritas e reconfigurações constantes, podemos dizer que esse gesto reverbera também no seu programa estilístico como um todo. Isso é insinuado metaforicamente numa cena quando Verônika, ao jantar num restaurante com Alexandre, pergunta se ela o aborrece. O protagonista nada diz e é indagado novamente com mais uma pergunta: “*Quem é você?*”. Alexandre começa mais um longo monólogo, respondendo a primeira pergunta. Diz que não vê problema em se aborrecer, uma vez que esse sentimento é essencial para a vida, que faz sentido para ele. Ao puxar uma folha de papel do bolso, logo em seguida, ele tenta responder a segunda pergunta, afirmando que fizera um autorretrato. Na folha é mostrado um rascunho, cujo esquema apenas está escrito nomes de partes constituintes do rosto de uma pessoa: cabelo, olho, boca, nariz². Alexandre pergunta: “*Você me reconhece? É o único certificado de minha existência.*” De fato, a figura em questão pode ser lida como uma metáfora do próprio gesto autobiográfico ainda não definitivo, ou seja, reconhecido apenas como um esboço não definindo uma face própria, que prefere antes deixar em aberto. Gradativamente, por meio da pesquisa formal em incorporar os mais variados estilemas do cinema em cada projeto, define-se um rosto próprio, orgânico, que corresponde a uma espécie de síntese das mais variadas escolas: do realismo de Jean Renoir até modelos contemporâneos ao autor, como a *nouvelle vague* e o *nouveau cinèma*.

Não por acaso, essa disposição de incorporar os mais diversos tipos de materiais heterogêneos do cinema encontra muito daquilo que Philippe Gasparini (2014, p.189) afirma, ao comentar sobre as clássicas considerações de Lejeune sobre o gênero autobiográfico, no texto “*Autoficção é o nome de quê?*”, quando diz que “a autobiografia emprega todos os

² Ver anexo, foto 2, p. 103.

procedimentos romanescos de seu tempo”³. Num processo análogo, Eustache parece se servir bem dessa tendência buscando nos estudos contemporâneos sobre o Cinema de Poesia de Pasolini, de 1965, material para confeccionar seu filme subsequente: *Mes petites amoureuses* (1974). Nesse projeto, ao contrário da narrativa fria e distanciada em terceira pessoa de *A mãe e a puta*, aqui há uma oscilação constante entre a primeira e a terceira. Para Pasolini (1981), essa variação obsedante entre as duas instâncias (1ª e 3ª pessoa) é um modo de fazer jus às meditações subjetivas de determinado autor por meio de metáforas e sistemas de signos variados, sendo que a personalidade do criador é convertida no drama encenado ora pelo protagonista, quando configura um monólogo interior, ou pela própria *mise-en-scène*. Isso é bem visível no filme em questão, quando o ritmo narrativo obedece, em grande parte, ao ponto de vista do protagonista, emoldurado por cenas fragmentadas, narradas por uma voz em *off* que funciona como pequenos aforismos, numa performatividade análoga a relatos de um diário íntimo. Sem dúvida, é uma estratégia destoante da figuração heterogênea e aberta de seus outros trabalhos, sendo que aqui a narrativa apresenta um relato mais intimista e confessional, um retorno às memórias da infância do diretor. Luc Moullet (2000) coloca bem em perspectiva esse aspecto quando comenta que a principal obsessão de Eustache nesse projeto era reconstruir sua infância pela *mise-en-scène* subjetiva, em que cada parede, cada árvore e cada cômodo lembraria sua vida rotineira na cidade natal de Pessac, ou seja, um olhar do presente em direção ao passado.

É o que vemos no longa em questão, quando acompanhamos a rotina de seu alter ego Daniel, transitando da sua infância à adolescência cujas descobertas e embate com a aspereza do mundo são as principais linhas de força do filme. Inicialmente, ele vive uma vida agradável em Pessac, numa rotina que se resume ao trajeto da escola à casa de sua avó. A pretexto de continuar os estudos, ele deve mudar de cidade e deixar todo o seu círculo social para viver uma nova vida com sua mãe e seu padrasto em Narbonne. Nesse ambiente bastante distinto do anterior, a narrativa vai mostrando como pouco a pouco se constitui a impossibilidade do protagonista estabelecer relações com sua nova família, no momento em que Daniel percebe que seus pais têm planos diferentes do que ele esperava. Uma cena que poderia sintetizar tudo isso, servindo como ponto de partida no qual o personagem construirá sua identidade, é quando, ao final das férias escolares, Daniel comenta para sua mãe sobre suas expectativas de continuar os estudos na nova cidade. No entanto, esses planos são solapados por completo quando ela diz não poder arcar com as despesas escolares e que ele

³ Lejeune citado por Philippe Gasparini in: *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

deveria preencher seu tempo livre com algum trabalho. Essa afirmação, lançada num tom impassível por ela, é recebida como um choque por Daniel, que entende claramente que a dificuldade em questão passa menos pela falta de recursos e mais pelo interesse de seus pais usarem ele como força de trabalho e exploração. Provavelmente, o ponto decisivo da narrativa se dá quando a câmera dá atenção ao rosto do protagonista recebendo a notícia, para logo em seguida, sem qualquer reação, desaparecer em *fade out* lentamente. Essa imagem pode ser vista como a figuração da própria rejeição e desafeto que o protagonista sofre, tornando-se um desadaptado por natureza⁴.

É como se tal face em *fade*, ao mesmo tempo em que pudesse ser lida como uma espécie de *anamnese* de suas obsessões autobiográficas, servisse também como metáfora do apagamento subjetivo do próprio Eustache em vários alter egos. Daquele instante em diante, Eustache se aventuraria mascarado – Daniel, Alix, Alexandre – sendo que a cada nova desfiguração proporcionaria uma tentativa de se compor em etapas, isolando traços mais definidores do que simplesmente se pintar ao natural em um único projeto. Por esse motivo, o *eu* em sua filmografia seria uma espécie de desafio de recomposição, da tentativa de se definir parcialmente, em fragmentos, para construir uma autobiografia fora do convencional, em que as possibilidades são tão importantes quanto os fatos consumados, e os lugares da vida e da arte estão o tempo todo se contagiando e se retroalimentando.

Essa estratégia encontra ecos naquilo que Luc Moullet (2000) sugeria ao mencionar que os filmes de Eustache, da fase dos anos 1970, instituem um jogo com o espectador que deve lutar indefinidamente para encontrar algum sentido naquilo que o autor oculta. Indefinição que, longe de ser um ponto negativo, parece ser um dos traços mais interessantes do autor em questão ao se recusar a todo o momento levar o espectador do ponto A ao ponto B com a finalidade de mostrar uma história de vida, preferindo antes adiar a última palavra sobre si mesmo em filmes que, da vida como obra de arte ao Cinema de Poesia, representam um dos exemplos autobiográficos mais interessantes do cinema moderno.

Entender de que forma o diretor, por meio de obras como *A mãe e a puta*, *Mes petites amoureuses*, *Les photos D'alix* e *Le Père Noël a les yeux bleus*, constrói-se no campo da representação de si, ao colocar à prova suas fronteiras é o que propomos realizar nesta dissertação.

⁴ Ver anexo, foto 3, p. 103.

2. UM AUTOR À MARGEM DO ITINERÁRIO DA VANGUARDA

A emulação é uma espécie de identificação
vencida que conduz à dissolução na alteridade
Bourdieu

Em seu livro intitulado “*As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*” de 1992, Pierre Bourdieu propõe uma leitura de *A educação sentimental* de Flaubert, mostrando como tal obra conversa com os romances mais célebres do formato realista, sobretudo com as obras do pai fundador do gênero, Balzac. A linha de força da epígrafe acima está relacionada à forma como Flaubert recolhe todos aqueles elementos vistos à exaustão no romance praticado na geração anterior, ao apresentar um protagonista que deseja triunfar a qualquer custo em Paris, para manifestar uma reverência ambivalente, um jogo misto de distância irônica, e por vezes paródica, ao realismo francês da geração de Balzac.

De alguma forma, podemos dizer que esse princípio de ambivalência é também um dos aspectos constitutivos da obra de Jean Eustache durante a *Nouvelle Vague* francesa, na medida em que sempre buscou manejar os traços estilísticos dessa vanguarda, convertendo-os em filmes caracterizados pela chave da ironia, da paródia, mas, sobretudo, de forma reverente às obras mais conhecidas do período. Sem dúvida, é um traço que faz sua obra transparecer um jogo de morde-assopra com os diretores mais celebrados daquele momento como Godard, Truffaut e Rohmer. No entanto, se a firmação de Bourdieu coloca Flaubert como uma figura paradigmática do seu tempo, ao mostrar como suas escolhas foram decisivas por alterar o paradigma da narrativa realista, sendo por esse motivo, e por muitas outras investigações, *persona* imortalizada no campo de sua arte, o mesmo não se pode dizer de Eustache.

De fato, a cada decênio celebrado da *Nouvelle Vague*, pouco ou quase nada se diz respeito dele. Em balanços do período, estampados em especiais de TV, em documentários como *Deux de la vague* (2010), ou em livros como *A nouvelle vague e Godard* (2011) de Michel Marie e *Cinefilia* (2010) de Antoine de Baecque, todos o citam apenas como um coadjuvante na revolução que o cinema presenciou entre 1959 a 1968. No entanto, mesmo que seu nome não se faça ouvir frequentemente como um Godard, ou Truffaut, sua influência vem crescendo e sendo reconhecida em alguns expoentes da cultura cinéfila contemporânea, tanto na França quanto no cinema americano. No *road movie Flores Partidas* (2005), por exemplo, Jim Jarmusch, ao retrilhar as desilusões amorosas de trinta anos atrás do protagonista Don Johnston, dedica sua obra a Jean Eustache no começo do filme. Na produção francesa de *O pornógrafo* (2001), mesmo que o diretor Bertrand Bonello não cite explicitamente a influência de Eustache no filme, é possível reconhecer todos os traços do

nosso autor pelo jogo intertextual de certas cenas, que fazem uma alusão direta ao célebre *A mãe e a puta* (1973). Isso fica evidente quando Jean Pierre Léaud, protagonista do filme de Bonello, parece prolongar seu papel imortalizado do dândi Alexandre, do filme de 73, apropriando-se de todos os traços constitutivos daquele filho de maio de 68, que flanava pelo centro parisiense e parecia não tomar as rédeas da própria vida. Mesmo que o filme de Jarmusch e o de Bonello apresentem temáticas diferentes, é possível reconhecer neles a inegável força sugestiva que esses protagonistas têm com a própria *persona* de Eustache, ou seja, um diretor que era personagem de si mesmo, figura estigmatizada pelo traço *gauche* que o assombrou durante toda a sua vida, desde quando se lançou como cineasta no começo dos anos 60 até o seu suicídio em 1981.

Se colocarmos em perspectiva histórica, esse aspecto *gauche* foi uma característica inerente que o acompanhou desde sua chegada aos escritórios da *Cahiers du cinéma*, em 1958. Lá, ele ficava sempre de canto escutando as discussões acaloradas sobre cinema proveniente da cúpula intelectual da revista, enquanto esperava sua namorada que trabalhava como secretária no local. Natural de Pessac, onde passara a infância, para depois viver sua adolescência em Narbonne, Eustache se muda para Paris e leva uma rotina semelhante àquela dos jovens dedicados à cinefilia. No entanto, tinha poucos pontos em comum com as maiores estrelas do momento. Seu nome não era nem de perto tão conhecido quanto a imagem rebelde e guerrilheira já consolidada de François Truffaut, quando publicou seu polêmico ensaio “*Uma certa tendência do cinema francês*” na revista *Arts*, nem pela inventividade autoral do franco-suíço Jean Luc Godard, consagrado pela sua estreia na direção de *O apossado* (1960).

Apesar disso, Eustache ia conquistando espaço pelas margens, como bem ressalta Luc Moullet (2000) ao recapitular como o primeiro média metragem do diretor havia ganhado dois prêmios no festival de Evian, na categoria de 16mm. *Du côté de Robinson* (1963), em muitos pontos, pode ser visto como uma variação mais sóbria e mais áspera do curta *A padeira do bairro*, de Éric Rohmer, daquele mesmo ano de 63. Juntos eles representam duas faces de uma mesma moeda, de filmes que retratavam os traços peculiares de uma juventude em vias de se tornar uma classe à parte no final dos anos 50. Tanto Eustache quanto Rohmer magistralmente captavam essa tendência pelos relatos narcisistas autorreflexivos dos seus protagonistas, além de explorar de todos os lados o cinismo da boemia estudantil nos distritos parisienses. Em ambos, é possível ver a comum preocupação de mostrar o cotidiano típico desses jovens que saíam da casa dos pais para construir sua própria educação sentimental em Paris. Em Rohmer, por exemplo, essa noção é centrada no seu narrador-protagonista, um estudante universitário que, em não poucos momentos, pode ser visto como uma reedição do

protagonista Frédéric Moreau de Flaubert flanando ao léu pelo centro parisiense. Nesse ambiente, seu principal interesse é transitar entre o cineclube do centro estudantil e o parque Monceau, justificando sua ociosidade pelo motivo de se preparar para os exames finais da faculdade. Nesse tempo permeado pelo tédio, ele se vê dividido entre flertar com a descolada Sylvie - moça imune a suas investidas e que some durante a trama - e a receptiva Jacqueline, uma simpática funcionária da padaria daquela esquina por onde ele caminhava ansiando reencontrar Sylvie.

Se a principal cifra do curta de Rohmer é o tom romanesco do enredo, que se fecha numa lição moral por meio das ações de seus personagens, o mesmo não se pode dizer de *Du côté de Robinson*. Para Alain Philippon (2005), Eustache parece elevar o cinismo dos jovens de Rohmer à enésima potência ao apresentar personagens sórdidos e desiludidos, oriundos diretamente da classe operária para se infiltrarem no meio estudantil dos cafés parisienses. Diferente da voz em *off* apuradamente romanesca do protagonista de *A padeira do bairro*, a principal característica da fala dos dois trambiqueiros, apresentados no começo do média de Eustache, é a da improvisação, na maneira como discutem sobre a melhor forma de tirar proveito do dia, seja ao abordar garotas nos distritos, arrumar uma prostituta, ou aplicar pequenos golpes nos comércios locais. Nessa conversa que não leva a lugar algum, o mito da juventude aparece aqui de forma mais ácida em comparação com outros filmes da época. Eustache orchestra essa tendência via diálogos soltos, cheios de gírias e palavrões censurados ora por buzinas de carros escutados em extra-campo ora por telefones que tocam dentro do café. Quando sua câmera ganha a rua e acompanha os dois personagens transitando de um café a outro, o interesse parece menos em acompanhar a história do que captar a impressão do momento no centro parisiense⁵. Ao fotografar rostos aleatórios de maneira despojada, a narrativa assume um ar de cinema *verité*, fazendo dos planos uma espécie de *mimesis* da aura juvenil, muito em voga naquele momento, estilizando esses ‘novos’ tempos modernos.

Sem dúvida, um dos principais temas do filme é o senso de rebeldia, que aparece quase como uma ameaça à noção de decência e dos bons costumes da geração anterior, sendo evidenciada numa cena quando Jackson e Daniel, após furtarem uma garota com quem flertavam durante todo o curta, vão gastar esse dinheiro em doses de uísque num café ao cair da noite. Ao serem indagados pelo garçom sobre como vão pagar por tal bebida, eles não se intimidam e o desafiam, transparecendo o típico comportamento cínico e indiferente, oriundo

⁵ Ver anexo, foto 4, p. 103.

de uma geração que moldou sua imagem e semelhança àquela dos rebeldes como Marlon Brando e Lee Marvin vistos em *O selvagem* (1954).

Lemos, por exemplo, em Baecque (1998) como esse contingente de jovens saídos do pós-guerra se mostrava céticos e individualistas em relação à geração dos seus pais, cujos valores morais, familiares e políticos não faziam mais sentido naquele momento. Eram os denominados ‘filhos da libertação’, cuja formação cultural ia se construindo aos poucos pela projeção dos filmes americanos que estavam disponíveis logo após o período da libertação francesa dos nazistas. Nesse meio tempo, foi sintomático que esses jovens espelhassem seus comportamentos no modelo dos ‘rebeldes sem causa’, de afirmar uma nova identidade ao arrepio das injunções paternas, mais afinada à ideologia cultural americana na qual o grande protagonista não seria apenas um personagem, mas sim toda a aura da juventude consumista e rebelde, imortalizada pela figura de Jim Stark (James Dean), no emblemático filme de Nicholas Ray, *Juventude Transviada* (1955).

Estando mais à vontade nos centros estudantis comunitários do que nas próprias casas, esses jovens iam nutrindo uma cultura clandestina, centrada nos filmes que viam e, sobretudo, elegendo os diretores e as vedetes seus novos parentes, ao passo que iam colocando de lado familiares indesejados. Nesse meio tempo, surge o que Antoine Baecque (2010) chamou de *cinéfilia*, ou seja, uma cultura construída em torno do cinema, formada pelos jovens e pela avidez em conhecer e cultivar a sétima arte, de interpretar determinada obra via debates acalorados após as sessões dos cineclubes de bairros.

Mais do que construir um culto de amor incondicional ao cinema, Michel Marie (2011) nos mostra como a cinéfilia começou a quebrar certos paradigmas no seio da cultura francesa, transformando-se num poderoso vetor de legitimação do cinema, uma arte que até então era amplamente desprezada pela alta cultura. A gênese de tudo isso pode ser vista num profético artigo de 1948, difundido pela revista *L'Écran Français* e assinado por Alexandre Astruc, um cronista literário de extrema importância que escrevia em colunas de revistas culturais da Libertação. Sob o título “*O nascimento de uma nova vanguarda: A câmera caneta*” Astruc demonstra nesse momento como o cinema estava em vias de se tornar um meio de expressão digno de nota entre as grandes artes:

O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou

traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. (ASTRUC, 2012)

Com uma evidente consciência da evolução artística e histórica da arte cinematográfica, o aspecto mais digno de atenção no artigo de Astruc é a valorização do cinema como um tipo de linguagem ampla e flexível cujos signos são manipulados e convertidos em obra de arte, da mesma forma como acontece na literatura. Além disso, Astruc foi categórico ao demonstrar que por trás de cada obra desse meio de expressão há um autor orquestrando todos esses elementos com seu olhar particular, o que colocou de uma vez por todas a noção de *autor* na arte cinematográfica.

Não por acaso, a força desse artigo seria retrabalhada em escala mais ampla poucos anos mais tarde, quando esses cinéfilos, já nutridos pelos escritos de Astruc e de tantos outros, começaram a aplicar esse pensamento àqueles mesmos filmes que assistiam nos cineclubes logo após a Libertação. Ao unir forças com as revistas *Cahiers du cinéma* e *Arts*, eles começaram a reconhecer a autenticidade artística e autoral de certos diretores americanos detentores de um olhar pessoal sobre o cinema. Na senda inaugurada pelo artigo de Astruc, figuras como François Truffaut e Godard começaram a identificar, por meio de suas críticas, como diretores de pouca estima dos estúdios de Hollywood, reconhecidos pelos seus filmes de produção em escala industrial e de puro entretenimento, poderiam ter o mesmo apreço artístico de mestres como Ingmar Bergman, Eisenstein e Carl Dreyer. É o que Baecque (2010) coloca em relevo ao retomar reflexões da cinefilia, ao mostrar como esses diretores seriam detentores de uma *mise-em-scène* particular, ou seja, um estilo pessoal desdobrado de filme a filme, uma espécie de assinatura estilística indissociável a determinado mestre. Análogo ao trabalho literário, eles refinavam uma densa escrita a partir de seu roteiro, pelo arranjo da cena, e, sobretudo, via câmera. O resultado dessa nova postura crítica permitiu que figuras como Alfred Hitchcock, Samuel Fuller e John Ford pudessem ser agraciadas como ícones que são hoje. Seus filmes, mesmo reconhecidos como de baixa expressão artística e de puro entretenimento, possuíam um inegável senso autoral, além de uma flagrante assinatura estilística.

A receita para que tudo isso fosse colocado em evidência, ou seja, como revistas de porte da *Cahiers du cinéma* pudessem indicar esses aspectos técnicos ao leitor comum, é o que Antoine de Baecque, pesquisador da revista, chamou de ‘transferência de discurso’. Tal

rotina era aplicada quando os redatores cinéfilos, ao tomarem partido dos cineastas desprezados pela crítica de elite, empregavam pesquisas refinadas, leituras elogiosas aos seus trabalhos, convergindo os olhares para a análise de sua *mise-em-scène*, montando filmografias comentadas em festivais, em que a reputação do autor era finalmente consolidada. Dessa maneira, a figura do diretor, que antes estava no esquecimento ou na periferia da arte, é legitimada agora como figura central na cultura.

Paris recebe o ‘espetáculo’, assiste a ele e o compreende como tal – a proliferação dos semanários de cinema, dos cinerromances e das revistas de *cinoche* atesta isso –, mas consegue, graças ao movimento cinéfilo, produzir ‘cultura’, no mínimo uma contracultura, a partir desse material julgado trivial. (BAECQUE, 2010, p.41)

O que a citação acima nos mostra, a partir dessa breve leitura de tomadas de posição que a nova crítica assume a partir do pós-guerra, é como os críticos de conteúdo cultural dessa época conseguiram instaurar novas maneiras de enxergar a arte num diálogo aberto à novidade, vinda diretamente de uma contracultura que se consolidava aos poucos. O resultado disso foram possibilidades variadas de recepção crítica que, se oriundas de veículos culturais de pouco prestígio num primeiro momento, possibilitou a essas obras, até então desprezadas, a chance de serem vistas e comentadas.

Além disso, essa discussão nos mostra que muito da dinâmica executada pela revista *Cahiers du cinéma* nos anos 50, ao receber e legitimar as ‘novas’ obras de arte, pode ser vista como um dos exemplos ilustrativos daquilo que Bourdieu coloca em evidência no livro *A economia das trocas simbólicas* (2007). Dedicado a mostrar como funciona a consagração de obras nos seus respectivos campos artísticos, o sociólogo investiga a mecânica por trás das relações de força nos campos de produção erudita. Um dos pontos de maior destaque, que se relaciona com o nosso estudo, passa justamente pela dialética de como uma obra, para ser acolhida como tal, precisaria transitar por todo um sistema integrado de instâncias que permitem a sua perpetuação para a posteridade.

Em consequência, uma definição completa do modo de produção erudito deve incluir as instâncias capazes de assegurar não apenas a produção de receptores dispostos e aptos a receber (pelo menos a médio prazo) a cultura feita, mas também a produção de agentes capazes de reproduzi-la e renová-la (BOURDIEU, 2007, p. 117)

Por mais amplo que seja o escopo das teorizações de Bourdieu, ao analisar o campo das artes eruditas, sobretudo no meio literário, o trecho acima encontra vários pontos de contato com o *modus operandi* da revista *Cahiers du cinéma* no período áureo dos anos 1950.

Pela forma como produzia conteúdo específico de uma arte em vias de consagração, além de sua popularização no meio cinéfilo, podemos dizer que tal revista pode ser compreendida como uma instância legitimadora do cinema, se levarmos em conta a perspectiva feita por Bourdieu. Inicialmente, isso se deu por meio do refinamento de suas edições, escritas com uma apurada carga teórica, aliada a uma crítica de arte, as revistas de ‘capa amarela’ consequentemente angariaram e formaram um público fiel, (ou receptores, como quer Bourdieu), educando o olhar de uma nova geração que surgia, além de popularizar o mito da cinefilia na França. A grande curiosidade por trás desse mecanismo é entender como se estabeleceu essa nova cara da crítica francesa, na qual os jovens redatores mudariam definitivamente os modos de ver e pensar o cinema. Tudo isso se deu com a ação de recrutamento dos críticos elencados pelo do líder da revista, André Bazin, com seu inegável senso visionário ao enxergar nesses jovens o refinamento da cultura cinematográfica. Para Baecque (2010), a principal arma deles era o autodidatismo dessa cultura. Eles conheciam a história do cinema, seus movimentos estéticos e os mitos autorais por trás dos filmes. Dessa forma, toda essa constelação é materializada, num primeiro momento, em artigos e debates que, além de produzir um conteúdo artístico convertido em críticas, angariaram receptores ávidos por cada edição mensal.

Tal processo se estenderia até o final dos anos 1950, quando, ao ampliarem a autonomia no campo da revista, produzindo artigos tão polêmicos quanto inovadores, os críticos finalmente converteriam suas obsessões teóricas na confecção de seus próprios filmes. Eis a outra linha de força da citação mencionada acima, a saber, a formação de agentes capazes de reproduzir novas formas de conteúdo, o que culminou no nascimento de uma nova vanguarda, a *Nouvelle Vague* francesa. Esse salto quantitativo, ou seja, da escrita para a prática, é o que Godard ressalta numa entrevista da edição 138 da *Cahiers du cinéma*⁶, dedicada à *Nouvelle Vague*, ao demonstrar como se deu essa tomada de atitude por parte dos críticos:

Nós nos consideramos todos, nos Cahiers, como futuros diretores. Frequentar o cineclubes e a cinemateca já era pensar cinema e pensar no cinema. Escrever era fazer cinema, pois, entre escrever e filmar, há uma diferença quantitativa, e não qualitativa [...] Como crítico, eu já me consideraria como cineasta. Hoje me considero sempre crítico, e, em um sentido, o sou mais ainda que antes. Ao invés de

⁶ Nous nous considérons tous, aux Cahiers, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les cine-clubs et la cinémathèque, c’était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Ecrire, c’était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative [...] En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd’hui je me considère toujours comme critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique. Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d’essais: simplement, je les filme au lieu de les écrire.

fazer uma crítica, faço um filme, deixando de introduzi-lo na dimensão crítica. Me considero como um ensaísta que escreve ensaios em forma de romances ou romances em forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo ao invés escrevê-los. (VALCROZE; ROHMER, 1962, tradução nossa)

Da teoria para a prática, a principal tendência do movimento se concentrava em propor novas maneiras de se fazer cinema, cujos procedimentos estéticos passariam justamente pelas meditações acumuladas ao longo de uma década de escritos. Era pela ênfase da assinatura autoral através da *mise-en-scène*, experimentações, liberdade no formato de como narrar uma história, pesquisas tanto no cânone quanto na vanguarda, os principais elementos retomados na prática pelos cineastas cinéfilos.

A consequência imediata a essa gama de possibilidades de se fazer cinema pode ser facilmente recobrado em trabalhos como *O apossado* (1960) e *Cléo das 5 às 7* (1962). O primeiro é flagrante a inventividade da narrativa fragmentada e heterogênea, que bebe da fonte de variados elementos estilísticos, para mostrar uma história clichê de um *noir* americano, de um bandido cercado de todos os lados pela polícia, mas que é retrabalhado de forma inovadora pela manipulação narrativa de Jean Luc Godard. O segundo, num viés mais feminista, acompanha as angústias existencialistas da protagonista à espera de um resultado médico enquanto anda pelo centro de Paris, numa *mise-en-scène* que articula a passagem do tempo narrativo com a duração real do filme.

Em filmes aclamados tanto pela crítica quanto pelos seus pares, o que se torna visível e imediato para o campo cinematográfico nesse momento é a inegável postura profética desses novos agentes culturais. Convertidos agora em celebridades, eles tinham a própria visão do cinema em sua totalidade ao apresentarem uma nova estética, defendendo um juízo de gosto, seja via artigos publicados ou pelos seus filmes e, dessa forma, autodenominando-se *auteurs*. Assim, no momento em que o cinema se estabelece como sendo parte de uma alta cultura, vemos que a tessitura exposta aqui faz eco a umas das passagens mais decisivas no já citado livro de Bourdieu, quando o autor demonstra em ato a dialética da autonomia do campo de produção erudita.

Na medida em que o campo de produção erudita amplia sua autonomia, os produtores tendem a conceberem-se a si próprios, como intelectuais ou artistas de direito divino, tornam-se ‘criadores’ ‘reivindicando autoridade devido ao seu carisma’, tal como os profetas, ou seja, como *auctores* com pretensões a impor na esfera cultural em *auctoritas* cujo princípio exclusivo de legitimação é ela mesma (ou então, o que é a mesma coisa em outros termos, reconhecem exclusivamente a autoridade dos grupos de pares, reduzindo quase sempre, inclusive nas atividades científicas, a uma igreja ou a uma seita). (BOURDIEU, 2007, p.127)

Se visto um pouco mais de perto, a citação trabalhada é uma boa sinopse do itinerário criativo dos cineastas cinéfilos dessa vanguarda. Ao consolidar um núcleo fechado (uma igreja ou seita, como quer Bourdieu) constituído por pouco mais de uma dúzia de cineastas franceses detentores de um amplo olhar da arte cinematográfica, é interessante notar como o aspecto autoral desses membros permitia um trabalho cada vez mais elaborado sobre a forma do filme. Um desses aspectos estaria ligado à manipulação da *mise-en-scène*, cuja estrutura de determinada obra apresentava uma curiosa capacidade de se comunicar com outros filmes. O que se nota na maioria deles é como certos momentos narrativos fazem alusão a outras cenas dos filmes de seus pares, funcionando como se fosse uma espécie de piadas internas entre eles. De fato, é um diálogo intertextual que estaria indissociável das marcas desse movimento, o que na visão de Michel de Marie “[...] essas referências dizem respeito, ao mesmo tempo: 1) à história do cinema; 2) a um gênero, o filme *noir* americano; 3) a filmes particulares, citados de diversas formas, evocados ou retomados de maneira mais ou menos explícita.” (MARIE, 2011, p. 229).

Vemos em Eustache, por exemplo, no já aludido *Du côté de Robinson* (1963), que o protocolo acima é seguido à risca quando o diretor parece converter elementos tanto do cânone quanto da vanguarda numa narrativa carregada com todas as características da *Nouvelle Vague*. Numa análise mais detida do filme em questão, há a alusão aos primórdios do cinema quando a câmera de Eustache parece ir pelo viés do registro etnográfico, abrindo um diálogo com os irmãos Lumière. Essas menções podem ser retomadas, por exemplo, no momento em que a *mise-em-scène* procura colocar em evidência, sem muita manipulação narrativa, dois jovens flanando pelas ruas dos distritos parisienses. Uma vez inseridos neste local, nada impede que a câmera estática do diretor registre com um ar de cinema *verité* trabalhadores, transeuntes e estudantes numa referência direta às primeiras cenas da cidade registrada em película pelos Lumière, em 1895. Além disso, Eustache conversa no calor do momento com títulos contemporâneos ao seu primeiro trabalho. Se olharmos mais atentamente os diálogos soltos e cheios de improvisação dos dois trambiqueiros pelas ruas de Montparnasse, em *Du côté de Robinson*, é fácil perceber pelo tom da conversa uma ambientação à maneira de *O acochado* (1960), quando o marginal Michel Poicard tenta tirar proveito da jovem Patrícia Franchisi. Além disso, na senda inaugurada pelo protagonista de Godard, ambos personagens de Eustache parecem estar isentos da consciência dos bons costumes e são adversos às regras sociais e instituições, acreditando se safar delas a todo o custo.

Se levarmos essa análise para o viés político, considerando o embate ideológico pelo qual o cinema francês passava naquele momento, tal atitude pode funcionar muito bem como uma metáfora sobre a aversão da rigidez do cinema de estúdio e de seus grandes galpões, da intransigência dos produtores da ‘tradição de qualidade’, dos grandes orçamentos do antigo cinema francês. Em resposta a isso, o cinema de rua é uma das principais identidades da *Nouvelle Vague*, cujos diretores preferiam escolher locações reais em torno dos lugares mais frequentados pela juventude que por ali transitava, configurando-se, portanto, como um cinema aberto à novidade dos novos tempos, estando disposto a se atualizar.

Ao mesmo tempo em que esse cinema se renova pelas experimentações oriundas dessa estética, é uma vanguarda que não nega a herança estilística emprestada de outros gêneros da história do cinema. Uma das cenas mais célebres que incorpora esse pensamento está, sem dúvida, num dos pontos altos de *O acochado*, quando Michel Poicard olha para o cartaz de Humphrey Bogart na porta do cinema⁷. Godard aqui sugere como seu protagonista reconhece que sua identidade (e por tabela a identidade do filme em si) segue certa tendência ética daqueles protagonistas dos filmes *noir* classe b, interpretados por Bogart à exaustão nos anos 30. Dessa forma, o signo *noir* retorna em Godard de forma retrabalhada. Ao mesmo tempo em que conversa com esse gênero, sua obra é aberta a toda inventividade da *Nouvelle Vague*, convertendo-se numa homenagem a esse ciclo de filmes americanos.

Além disso, essa *mise-en-scène* é tão marcante e sugestiva que ela é ecoada, seis anos mais tarde, no segundo trabalho de Eustache: *Le père Noël a les yeux bleus* (1966). Seguindo a mesma lógica Michel-Bogart, Eustache atualiza a *mise-en-scène* godardiana citando agora a própria *Nouvelle Vague* quando seu protagonista encara o cartaz de *Os incompreendidos* (1959), filme reconhecido como o símbolo do movimento⁸. Nessa situação específica, o elemento mais digno de nota é como esse segmento parece ser trabalhado pelo viés irônico pelo diretor, se levarmos em conta que o ator protagonista do longa de Eustache é também o mesmo astro de *Os incompreendidos*, interpretado por um dos atores fetiche da *Nouvelle Vague*: Jean Pierre Léaud. Tal referência dá a curiosa impressão do intérprete estar se olhando no espelho com alguns anos de diferença, além de sugerir um prolongamento entre os dois papéis interpretados pelo mesmo ator, pois ambos os personagens apresentam condutas e vivências parecidas. De fato, é um aspecto já reconhecido no senso de orfandade dos dois jovens destinados a ficar à deriva na solidão de suas respectivas cidades, tentando se virar como podem para conquistar o que querem. No longa de Truffaut, Antoine Doinel rouba uma

⁷ Ver anexo, foto 5, p.103.

⁸ Ver anexo, foto 6, p.103.

máquina de escrever para pagar entradas no cinema. Num gesto parecido, Daniel, em Eustache, rouba alguns livros na livraria para depois vendê-los, além de tentar ganhar dinheiro por meio de pequenos bicos pelo centro de Narbonne, com a finalidade de comprar um casaco novo na véspera de natal. Dessa forma, a ação de se encarar em *Le père Noël* é, sobretudo, uma *private joke* introduzida pelo diretor que instiga o espectador a pensar sobre o futuro do pequeno marginal em mundos paralelos. Na narrativa de Truffaut, o personagem de Léaud acaba se estabelecendo socialmente nos filmes consecutivos da “trilogia Doinel”, enquanto em Eustache ele acaba não tendo tanta sorte, numa trama isenta de um destino próspero e confortável.

Guardadas as devidas distâncias e proporções, a figuração exposta acima lembra muito aquele típico esquema encontrado na literatura no século XIX, quando um gênero ou um modelo de personagem de alguma obra consagrada era refletido em romances posteriores. Um dos exemplos mais paradigmáticos disso pode ser visto em Balzac, uma vez que a figura de Rastignac aparece em vários outros contextos da *Comédia Humana* ou até mesmo quando esse herói retorna como uma espécie de decalque em obras de outros autores, sendo que sua conduta comportamental supostamente parece ser o modelo a ser copiado em vários romances da época. É o que Flaubert, por exemplo em *A educação sentimental*, implicitamente mostra nas recomendações que Charles Deslauriers faz ao amigo Frédéric Moureau antes da sua partida a Paris. Para um triunfo certo na capital, Deslauriers sugere o itinerário já conhecido dos leitores da época, ou seja, aquele notório esquema do jovem comum da província que deseja triunfar a qualquer custo em Paris: ser influente, ter casamentos arranjados, paixões secretas e arrendar uma grande fortuna: “- Mas eu estou a dizer-te coisas clássicas, parece-me! Lembra-te do Rastignac na *Comédia Humana*! Hás de triunfar, tenho a certeza.” (FLAUBERT, 1963, p. 19).

Assim, esse jogo de citações a outras obras, bem como a introdução de personagens com traços amplamente reconhecidos pelo espectador visto nos filmes da vanguarda em questão, é uma configuração que nos instiga a refletir sobre os pontos de contato que há entre a literatura e a *Nouvelle vague*, ou seja, como este novo tipo de cinema parece seguir um périplo semelhante ao do romance realista. Mesmo sendo um fato velado pela maioria dos críticos e teóricos da *Nouvelle Vague*, aqui a literatura parece ser o legado e dar o tom para essa vanguarda, quando sua mecânica de referências parece ser análoga às narrativas do realismo francês. Consideração essa que está na melhor consonância com as teorizações de um autor como Bourdieu, ao comentar como esse mecanismo é construído no campo literário, demonstrando que tal fenômeno só tende a fortalecer determinada instância artística.

Essa referência de uma personagem de romance a outra personagem de romance marca o acesso do romance à reflexividade que, sabe-se, é um das manifestações maiores da autonomia de um campo: a alusão à história interna do gênero, espécie de piscadela a um leitor capaz de apropriar-se dessa história das obras (e não apenas da história contada pela obra), é tanto mais significativa quanto se inscreve em um romance que encerra ele próprio uma referência, negativa, a Balzac. (BOURDIEU, 1996, p. 121)

A exemplo do que acontece no romance realista do século XIX, exposto por Bourdieu na citação acima, podemos dizer no caso que *Nouvelle Vague* é um movimento que parece seguir a mesma trilha, pois pensa o gênero cinematográfico em perspectiva histórica, espelhando na trama de seus filmes a mitologia do cinema, retrabalhando gêneros de pouca expressão (como por exemplo o *noir* e o melodrama) e criando novas possibilidades estéticas. Nesses termos, é quase como se o cinema encontrasse seu correlato na mudança de paradigmas ocorridas no realismo da segunda metade do século XIX, na senda inaugurada por Flaubert com seus dois romances célebres. Como se sabe, *Madame Bovary* e, posteriormente, *A educação sentimental* abrem novos caminhos para o realismo francês na forma singular de abordar o cotidiano, tanto da província quanto da capital, quando passam a representar a realidade como uma dificuldade estética. Se a geração anterior de Balzac apresentava uma postura onisciente e intervencionista, que soa quase como uma narrativa documental da experiência urbana, Flaubert apresentava a mesma experiência com sua estudada *impassibilité*, numa figuração que, além de abdicar de julgar seus personagens, parece ganhar ares de uma cena estruturada aos moldes de uma fria reprodução fotográfica. No cinema, por sua vez, uma configuração parecida pode ser vista quando os respectivos diretores da *Nouvelle vague*, ao delinear uma suposta trama, estariam dispostos menos em contar uma história do que mostrar *como* se conta essa história. Não estando interessados em representar o realismo como uma característica apenas trivial, esses diretores se dedicavam mais em apresentar a cena através de um trabalho de refinamento estilístico. Um dos exemplos mais flagrantes disso é quando esse cinema moderno e suas respectivas obras são colocados em perspectiva, numa configuração museológica, ou seja, um ‘retorno do cinema sobre si mesmo’, para falar como Serge Daney (2007).

Portanto, quando o cinema se torna reflexivo, como o romance da segunda metade do século XIX, é sintomático que referências às obras de seus pares, ou da própria sétima arte, seja vista como um dos gestos mais recorrentes. É o que tentamos elucidar nas análises vistas ao longo deste capítulo, mostrando como os fundamentais filmes da vanguarda fazem essa dinâmica.

Mas é no momento em que a ironia e a paródia entram no repertório do dia, via cineastas como Jean Eustache, é que o cinema parece se aproximar ainda mais da configuração romanesca vista no realismo de Flaubert. Na narrativa flaubertiana, Bordieu nos indica pela citação acima que a abordagem do romancista apontaria para uma releitura dos medalhões do realismo balzaquiano: o ideal do estudante romântico, que transita entre a vida literária e o sucesso na sociedade, sublinhado por aventuras amorosas, mas que experimenta a desilusão quando suas ambições são arrastadas pelos ‘turbilhões sociais da vida parisiense’⁹. Tudo isso é abordado pela reverência ambígua de Flaubert, sobretudo se levarmos em conta a índole de Frédéric Moreau que, se num primeiro momento parece refletir toda a avidez romântica, é incapaz de formalizar um autoaprendizado, recusando-se em agir diante das oportunidades surgidas, preferindo antes se esquivar delas. Em Eustache, por sua vez, é apresentado um mecanismo semelhante ao de Flaubert por tomar emprestada toda a estilização oriunda da *Nouvelle Vague*, embora pareça estar mais interessado em brincar com os recorrentes temas abordados pelos autores mais célebres, fazendo releituras irônicas dos filmes mais populares. Para aqueles atentos aos títulos vistos ao longo do período ilustre, as semelhanças e as singularidades tanto de enredo quanto de personagens, sendo retrabalhadas pelas abordagens críticas de Eustache, estavam por todos os lados. De fato, se em *A carreira de Suzanne* (1963) e *A padeira do bairro* (1963) Rohmer nos apresenta protagonistas universitários mais interessados em aventuras amorosas do que seguir carreira, os personagens de *Du côté de Robinson*, por sua vez, além de não possuírem dinheiro e educação formal, estão mais dispostos no ato da trapaça (como roubar garotas e fazer pequenos trambiques) do que simplesmente se relacionarem com elas. Em outra perspectiva, como não traçar um contraste entre a postura romântica de Antoine Doinel dos *Incompreendidos* com a personalidade apática e isenta de prosperidade do jovem Daniel, no já aludido *Le père Noël*? O mais interessante perceber nesse filme é como Eustache parece insinuar mais ainda sua singularidade em relação aos pares da *Nouvelle Vague*, no momento em que seu protagonista, numa típica cena de rua, que faz referência à vanguarda, transita encontrando com outros personagens do enredo. Ali, no centro da cidade, Daniel faz um pequeno bico de figurante de Papai Noel frente a uma loja, cujo letreiro, ao fundo, escrito ‘*independent*’ parece deixar implícito que, mesmo sob a chancela da *Nouvelle Vague*, seu cinema não está de todo modo preso a essa etiqueta¹⁰.

⁹ BALZAC, Honoré de. O pai Goriot. São Paulo: Estação Liberdade. p 41.

¹⁰ Ver anexo, foto 7, p. 104.

Nesse sentido, Eustache estabelece mais alguns pontos de contato com Flaubert, se tomarmos como referência aquilo que Bourdieu (1966) diz sobre a posição do escritor perante a arte de seu tempo, sua obsessão criativa e pesquisas sobre a arte pela própria forma, legitimada nas cartas escritas a amigos próximos. Guardadas as devidas distâncias e proporções, e levando em consideração suas esparsas afirmações dadas em entrevistas, coletadas por Alain Philippon (2005), Eustache, assim como Flaubert, parece não ceder às tendências da onda do momento, a saber a *Nouvelle Vague*, estando disposto a se dedicar ainda numa pesquisa sobre o estilo, com a finalidade de buscar uma assinatura própria. De fato, é um processo refletido no seu legado artístico, visto nos seus filmes heterodoxos, dispersos em intervalos pouco regulares, sendo que todos eles sinalizam para uma autonomia interessada menos em se engessar num gênero específico do que estar aberto ao diálogo com outros formatos e categorias artísticas.

Ao mesmo tempo, Eustache parece trilhar um caminho análogo ao próprio cinema quando este se estabelece ao lado das outras artes de prestígio, como a literatura e a pintura, e se consagra na categoria ‘moderno’, tornando-se aberto a um diálogo mais próximo a outros ramos da arte e do pensamento. Entender de que forma se dá esta transição do cinema para a categoria moderna, além de evidenciar como Eustache se beneficia dessas novas possibilidades, é o que pretendemos elucidar no tópico seguinte.

3. AUTOBIOGRAFIA À SOMBRA DAS FIGURAS TUTELARES

Escrever sobre si pode parecer uma ideia pretensiosa; mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio.

Roland Barthes

No tópico anterior, quando indicamos as principais tendências estilísticas da narrativa eustachiana, traçamos um paralelo entre autor com os importantes acontecimentos históricos que a arte cinematográfica trilhava. Dessa forma, está inserido nesse *continuum* o crescimento da cinefilia francesa, a aparição de jovens críticos dispostos a renovar o cinema pelos seus escritos, a legitimação do cinema como alta arte e, como produto de todas essas mudanças, o nascimento da vanguarda *Nouvelle Vague* francesa. Além disso, tentamos analisar como Eustache se aproxima de algumas tomadas de posição análogas a Flaubert, na maneira como converte os elementos mais recorrentes do seu campo artístico, a saber a *Nouvelle Vague*, em obras lidas numa distância irônica.

No tópico que se inicia, tentaremos destacar ainda mais a singularidade e a diferença entre Eustache e Flaubert – tarefa que nos levará a expandir mais o escopo de análise a outros gêneros cinematográficos e entender como nosso diretor se insere neles.

Primeiramente, é bom lembrar que se Bourdieu (1996) nos mostra como Flaubert coloca em cheque os fundamentos do realismo, quando se distancia de todas as normas específicas desse campo com os respectivos romances que perturbam tal gênero, Eustache, por sua vez, segue um processo análogo, mas com parcimônia. Isso porque, ao contrário do caráter subversivo do autor de *A educação sentimental*, Eustache não rompe de súbito com seus pares, preferindo antes transitar entre as tendências da época. Afinal, se em 1963 seu primeiro média estava inserido na conhecida etiqueta *Nouvelle Vague*, mas já meio desgastada pelo fracasso de *Atirem no pianista* (1960) de Truffaut, e *Lola* (1961) de Jacques Demy, Eustache explorava outros campos e entrava em sintonia com o seu tempo, no qual a cinefilia deixava de ser aquela força onipresente de outrora.

É já no começo dos anos 60 que certos redatores da *Cahiers du cinéma* sinalizavam esta intenção ao manifestarem oposições políticas contra a própria *Nouvelle Vague* que, naquela altura, começava a ser um problema digno de nota no núcleo da revista. Para redatores como Jacques Rivette, o juízo de gosto intransigente de determinados artigos, a torre de marfim da cinefilia e o amor cego e incondicional ao cinema autoral hollywoodiano

precisaria ser repensada, pois uma crítica de qualidade não deveria estar presa ao caráter dogmático de certos grupos. Como bem indica Baecque:

[...] a ‘política dos autores’ aparece como uma ferramenta conceitual ultrapassada – e denunciada como tal – para compreender as evoluções dos cinemas novos nascidos a partir do início da *nouvelle vague*. A cinefilia e sua ‘política’ não bastam mais para ocupar o campo aberto do cinema. (BAECQUE, 2010, p.379)

Um dos principais problemas que está subentendido no trecho acima passava justamente pela qualidade crítica dos escritos da revista. Se, num primeiro momento, aquele corpo de redatores formava uma contracultura que renovou o panorama do cinema francês, paradoxalmente, a consagrada fórmula de sucesso de seus escritos não daria mais conta de abarcar todas as facetas da arte cinematográfica em constante transformação. De fato, na revolução de ideias dos anos 60, aquela crítica cerrada na defesa do cinema americano e no mito do autor limitava a análise do filme a um juízo de gosto unilateral, algo que poderia rotular a revista como ultrapassada no começo daquela década.

Menos cinéfila e mais aberta a uma discussão com outros setores da arte, a posição que Rivette coloca na pauta do dia é a de renovar a cara da revista afinada à realidade de uma sociedade cultural em plena mutação. Dessa forma, é sintomático que os *cahiers* abrissem um diálogo em consonância às tendências políticas, culturais e sociais do momento, além de cruzar as suas críticas e ensaios com itinerários intelectuais oriundos das ciências humanas. De fato, é um aspecto que só tenderia ficar cada vez mais explícito quando a *Cahiers* começava a articular uma série de entrevistas com figuras não pertencentes exclusivamente ao meio do cinema. E não seria outra pessoa a não ser o próprio diretor da revista, a saber, Jacques Rivette, para abrir os trabalhos afinados a essa nova tendência, ao convidar Roland Barthes para o primeiro número:

Começamos aqui algumas entrevistas com certos testemunhos marcantes da cultura contemporânea. O cinema tornou-se um fato de cultura ao mesmo nível que os demais, e todas as artes, todos os pensamentos referem-se a ele, e vice-versa. É esse fenômeno de informação recíproca, às vezes evidente (nem sempre nos melhores casos), frequentemente difuso, que nós gostaríamos, entre outras coisas, tentar abordar nessas conversas. O cinema, sempre presente, tanto na retaguarda quanto em primeiro plano, será situado, esperamos, em uma perspectiva mais vasta que o arquivismo ou que a idolatria (que também tem seus papéis), e que correm o risco de se fazer esquecer. (DELAHAYE; RIVETTE, 1963, tradução nossa)¹¹

¹¹ Nous ouvrons ici une série d’entretiens avec certains témoins marquants de la culture contemporaine. Le cinéma est devenu un fait de culture au même titre que les autres, et tous les arts, toutes les pensées, ont à s’y référer, comme lui à elles. C’est ce phénomène d’information réciproque, parfois évident (ce n’est pas toujours les meilleurs cas), souvent diffus, que nous voudrions, entre autres choses, essayer de cerner dans ces conversations. Le cinéma, toujours présent, tantôt à l’arrière, tantôt au premier plan, en sera, nous l’espérons,

Embora algumas entrevistas soassem ecléticas demais, desvirtuando o assunto do cinema para a música e a antropologia, pelos contrapontos de convidados como Pierre Boulez e Levi Strauss, a de Roland Barthes marca, sem dúvida, um ponto de inflexão. Entre uma pergunta e outra, o autor traça um paralelo pertinente entre a sétima arte e o estruturalismo, além de arriscar um esboço promissor para pesquisas futuras de uma ‘semiologia do cinema’. Nessa nova discussão de um cinema com outros campos do saber, o balanço é positivo. Os *cahiers*, ao mesmo tempo em que desvinculavam o olhar crítico amarrado a um juízo de gosto unívoco, possibilitaram uma pluralidade de interpretação fílmica à luz de variadas áreas como a semiologia, a psicanálise e antropologia. Assim, a crítica de vanguarda, aos poucos, passa pela desvinculação de uma crítica dogmática, antes convidando o leitor a pensar o filme num diálogo com o que está fora dele, consagrando, nesses termos, um *cinema novo* aberto ao pensamento moderno.

Não por acaso, Eustache ilustra bem essa passagem de uma fascinação cinéfila para um cinema aberto ao diálogo com a modernidade em dois filmes sublinhados pelo viés antropológico. Em *La rosière de Pessac I* (1968) e *La rosière de Pessac II* (1979) nos é mostrado praticamente a mesma cerimônia de origens medievais da pequena cidade de Pessac. Lá, todo ano eles elegem uma jovem da comunidade por suas qualidades morais e pela sua inegável beleza, num rito acompanhado por procissões, encerrando-se na cerimônia célebre, discursada pelo prefeito que escolhe a denominada ‘rosa’ da cidade. Para Philippon (2005), Eustache aqui está menos interessado em narrar a cerimônia do que simplesmente mostrá-la num registro próximo ao discurso etnográfico. Assim como um etnólogo, que se envereda em uma determinada cultura visando a coleta de dados, Eustache mostra, no balanço de dois filmes e num intervalo de 11 anos, a transformação de uma sociedade representada pela sua tradição mais expressiva. Logo, a sensação de uma narrativa apoiada no fetiche autoral da *Nouvelle Vague* parece ser diluída numa *mise-en-scène* isenta de truques narrativos. Menos preocupado, portanto, em construir pontos de vista, o interesse está em testemunhar os fatos sem interferência cuja passagem do tempo é o fator mais determinante. Como bem apontou Michel Contat¹², ao entrevistar Eustache para a *Cahiers du cinéma* no ano de 1979, sobre a pergunta do curioso projeto de fazer o mesmo filme duas vezes, o autor demonstrava o

situé dans une perspective plus vaste, que l’archivisme ou l’idolâtrie (qui ont aussi leur rôle à jouer) risquent parfois de faire oublier.

¹² CONTAT, Michel. Cahiers du cinéma n° 306, 1979. In PHILIPPON, Alain. Jean Eustache. Paris: Cahiers du Cinéma. 2005. p. 101.

desejo de fazer o mesmo filme todo ano, como um anônimo funcionário que cumpre o seu trabalho. Nessa perspectiva, se levamos em conta as tomadas de posição que o cinema protagonizava nesse momento, a saber, a recusa do mito autoral por trás da obra e o projeto intertextual com o pensamento moderno, esse par de filmes de Eustache parece funcionar como uma espécie de parábola desse momento de transição.

A partir dessa obra, Eustache é carimbado definitivamente no mapa da *cahiers* ao lado de figuras como Milos Forman, Bernardo Bertolucci, Jean Marie Straub e Pasolini. Conforme observou Baecque (2010), eram esses os jovens calouros daquele período, a promessa de uma geração contestadora, politizada, com ideias de um cinema como forma aberta que não conhecem nem regras e nem limites estéticos.

Tudo somado, esta aposta em renovar a cara da crítica, e por tabela o corpus de diretores orquestrada por Rivette, é uma resposta definitiva àquela pergunta que encerrava o seu ensaio sobre Rossellini em 1955, quando se perguntava: “haverá uma escola Rossellini?” Em seu célebre *Carta sobre Rossellini*, Rivette já articulava uma noção de cinema em vias de se fazer moderno, no qual o crítico-cineasta começava a traçar uma comparação entre Rossellini com a fluidez do lápis de Matisse, tendo como centro de atenção a obra *Viagem à Itália* (1954). Para Rivette, essa obra de Rossellini marca um ponto de virada no cinema, pois tal filme incorpora toda aquela singularidade que o crítico prezava na mudança de acento da revista no começo dos anos 60. Focado no casal Catherine (Ingrid Bergman) e Alexander (George Sanders), a história se apoia na ruína desse relacionamento quando eles vão a Nápoles vender uma propriedade da família. Ao chegar ao local, o casal sofre um primeiro abalo e se separam. Enquanto Catherine percorre a cidade visitando museus e lugares históricos, Alexander vaga pelas noites de Capri tentando flertar com mulheres. Num arco que cobre essas duas experiências, eles tentam mais uma vez se reconciliar ao final do filme.

Sem dúvida é um filme que, se situado numa estética formal realista, parece se sintonizar com uma gama de possibilidades narrativas, no qual Rivette compara tal representação ao formato do ensaio. Para o crítico, o ensaio seria a linguagem por excelência da arte moderna, pois parece mobilizar e absorver outros formatos artísticos convertendo-se numa narrativa que parece ser muitas coisas ao mesmo tempo. Rossellini articula bem essa performatividade na sua *mise-en-scène*, quando parece alternar entre o tom melodramático, passando pelos monólogos de Ingrid Bergman ou ora apresentando um tratado artístico-histórico sobre os museus de Nápoles. Essa inquietude narrativa, que não se prende a nenhum gênero específico, é para Rivette um dos elementos mais interessantes do ensaio:

O ensaio, há mais de 50 anos, é a língua mesma da arte moderna; é a liberdade, a inquietude, a busca, a espontaneidade; pouco a pouco, ele – Gide, Proust, Valéry, Chardonne, Audiberti – matou sob si mesmo o romance; desde Manet e Degas, ele reina na pintura e lhe confere seu modo apaixonado de proceder, sua maneira de pesquisar e de abordar [seus objetos]. Mas vocês se lembram daquele grupo bem simpático que, há alguns anos, assumiu como objetivo, não sei mais qual número, e não se cansava de defender a ‘libertação’ do cinema. [...] No entanto, consta que alguns dos sobreviventes não gostam nada de *Viagem à Itália*, por incrível que pareça. Pois eis um filme que é ao mesmo tempo quase tudo o que eles defendiam: ensaio metafísico, confissão, diário de bordo, diário íntimo – e eles não o reconheceram. É uma história moral que eu fazia questão de lhes contar em detalhes. (RIVETTE, 2013, p.54)

Nesse comentário que sublinha a análise de *Viagem à Itália*, Rivette, ao mesmo tempo em que dá o norte para o cinema se consagrar moderno, indica, já no calor do momento da ebulição cinéfila (o artigo é de 1955), certa aspereza aos seus pares. Já naquele instante Rivette antecipava que o rumo a ser tomado não seria o dogmatismo cinéfilo, ancorado na filosofia dos cânones, mesmo que Rossellini fosse considerado um dos santos padroeiros para eles. Antes, o cinema seria assim como o ensaio, um campo desprovido de gêneros fixos, aberto à improvisação e de variados registros de linguagem.

Nesse espaço privilegiado, onde Rossellini se move com total liberdade, é como *Viagem à Itália*, na ótica de Rivette, parece seguir o método ensaístico de Montaigne. Assim como o pensador, Rossellini transparece na tela suas reflexões pessoais, seus julgamentos sobre o amor, mentira e relacionamentos, fazendo um vínculo entre questões cotidianas e vida pessoal. Como é conhecido nos bastidores, Rossellini e Ingrid Bergman tiveram sua história ao redor do cinema, sendo separados pela própria indústria quando as situações financeiras e sociais começaram a se chocar. Sendo em muitos aspectos um reflexo dessa crise matrimonial, *Viagem à Itália* é para Rivette um dos exemplos mais expressivos de relato pessoal convertido em obra de arte. Isso se torna bem ilustrativo quando o crítico coloca em relevo o tom autobiográfico da obra: “Mais uma vez, a ideia se fez carne; a obra e a verdade por vir se transformaram na própria vida do artista, que não pode então fazer nada que fuja deste polo, deste ponto magnético.” (RIVETTE, 2013, p. 50). Finalmente, ao fechar o artigo, Rivette se perguntava: “haverá uma escola Rossellini? E quais serão os seus dogmas?”. (RIVETTE, 2013, p.59).

Mesmo se tal escrito fosse destinado aos calouros da *Nouvelle vague*, que despontariam no final dos anos 50, esse artigo funciona muito bem como um manifesto para o cinema moderno e para aquela segunda geração nascida pela cifra do *nouveau cinema*, ou seja, a geração subsequente dos cineastas cinéfilos. Ao contrário do dogmatismo da geração

da ‘nova onda’, essa leva do *nouveau cinéma* apostava na liberdade e no trânsito inquieto entre diversos formatos artísticos.

Não por acaso, o ‘falar de si sem restrição’¹³, no qual Rivette mostrava ser uma das maiores qualidades de Rossellini, é retomado por essa nova geração numa escala ascendente encontrando em Eustache um de seus ápices. A exemplo da experiência de se narrar em *Viagem à Itália* feita por Rossellini, Eustache apresenta uma dinâmica parecida ao pulverizar fatos marcantes de sua vida em filmes diversos, nos quais parecem ter todos os traços de um projeto autobiográfico à luz do cinema moderno. De fato, desde amigos próximos como Maurice Pialat e Serge Daney até os estudos mais detidos de Alain Philippon (2005), todos eles apontam como os filmes do nosso diretor são, em algum grau, reflexos de sua biografia, numa construção que não está fixa a uma forma canônica autobiográfica, de se narrar em etapas de vida. Antes, Eustache estaria mais interessado em articular diversos gêneros discursivos por meio da mecânica do cinema moderno, ao incorporar vários modelos de heróis que se confundem com sua própria *persona*, numa narrativa em que a autobiografia aparece como um projeto aberto e em segundo plano. Não estando preso ao formato sincrônico entre vida e obra, o diretor parece jogar com total liberdade com a forma autobiográfica, na qual a figuração do *eu* aparece quase como uma *private joke*, uma piscadela para aquele espectador acostumado a tal recorrência vista na *Nouvelle Vague*. Esse aspecto pode ser percebido principalmente no ciclo de filmes da fase dos anos 60 do diretor, quando o *eu* aparece numa representação enviesada, como se fosse uma metáfora.

Em *Le père Noël a les yeux bleus* (1966), por exemplo, as pistas estavam por todos os lados. Ao apresentar um filme visto pela cifra da *Nouvelle Vague* francesa, Eustache, aos poucos, vai operando uma espécie de permuta, no qual seus traços autobiográficos aparecem como um substituto aos principais elementos dessa estética. A mais notável é troca dos espaços. Se a *Nouvelle Vague* contava suas histórias nos privilegiados distritos parisienses, *Le Père Noël* é rodado bem distante da capital, sendo no sul da França, na pequena cidade de Narbonne - local onde Eustache passou sua adolescência - que a história se desenrola. Ali, Eustache constrói uma espécie de *Nouvelle Vague* provinciana cujos primeiros traços autobiográficos começam a tomar forma. Primeiramente, a trama acompanha o jovem Daniel pelas ruas de dessa cidade onde transita pelos cafés, acompanhado dos amigos, além de tentar flertar com garotas, sempre na esperança de que algo aconteça nesse ambiente interiorano monótono. Sua principal motivação no primeiro ato é comprar um casaco novo para a

¹³ RIVETTE, Jacques. Carta sobre Rossellini. In: Jacques Rivette. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.p.49.

temporada de inverno do fim daquele ano, mas tal projeto seria impossível sem dinheiro. O problema é resolvido já no segundo movimento do filme, quando um dos amigos consegue um bico de se fantasiar de Papai Noel e celebrar o natal tirando fotos com a população local. Daniel, por tabela, embarca no projeto com a meta do desejado casaco, que seria comprado com os trocados que receberia do emprego. Ao incursionar pelo centro disfarçado de Papai Noel abordando pessoas, é como se Daniel incorporasse outra pessoa, pois sua antiga falta de jeito em se relacionar com o sexo feminino dá lugar a uma desenvoltura e falta de vergonha nunca vista antes. Entre uma foto e outra com as garotas, das quais nunca tivera coragem de arriscar um papo, ele agora pontua: “[...] olhavam os meus olhos tentando adivinhar quem eu era. Obviamente esperavam que fosse outra pessoa.” (LE PÈRE NOËL, 1966). Mais seguro de si escondido por trás do traje natalino, Daniel arrisca um encontro com uma daquelas moças que por ali passavam. A condição estabelecida entre eles seria a de não mostrar logo o seu rosto, sendo revelado na hora marcada ao encontro, quando Daniel apareceria como ele mesmo. Obviamente, ela se frustra ao saber quem era a real pessoa por trás do disfarce mais tarde naquela noite. Depois desse fatídico evento, Daniel, num de seus relatos, lamenta: “[...] meu retorno à vida civil me parecia difícil. Era hora de deixar a região.” (LE PÈRE NOËL, 1966).

Desenhado esse arco dramático, pode-se dizer que *Le père Noël* não seria, então, simplesmente um filme autobiográfico *strictu sensu*, no qual o autor, num ato reflexivo, faz um recorte de sua adolescência sem dinheiro pelas ruas de Narbonne. Antes, ele seria uma meditação metafórica do projeto de narrar a si mesmo, na qual a dificuldade de refletir o verdadeiro ‘eu’ em narrativas autobiográficas se torna o principal foco e logo seu impasse. Nesse sentido, Eustache parece sinalizar qual seria a solução para tal imbróglio: a de construir uma identidade dissimulada e mutável que, assim como Daniel travestido de Papai Noel, vagueia no fluxo da vida pública sem habitar uma posição estanque nela. Por esse motivo, Eustache se aventuraria mascarado em alter-egos variados, renunciado a repetição do mesmo personagem como em narrativas semelhantes, vistos, por exemplo, na trilogia Doinel de Truffaut. Ademais, o último gesto do protagonista no filme sublinha muito bem essa tendência pela frase ‘era hora de deixar a região’, como se ele abandonasse quem ela era na tentativa de se reinventar em outro lugar. É como se esse ‘eu’ autobiográfico nos filmes de Eustache fosse algo passível de ser reinventado, num oposto simétrico ao caráter fixo da representação de si que poderia revelar, talvez, a mesma falta de jeito do jovem Daniel antes da máscara de Papai Noel.

Nesses termos, essa dificuldade da representação do ‘eu’ verdadeiro e absoluto se aproxima muito do que podemos ler em Rosa M. Dias, ao demonstrar como Nietzsche aborda esse problema. Nas muitas considerações daquilo que o filósofo chama de ‘vida como obra de arte’, ele insiste que o homem deve ‘ousar ser ele mesmo’, em resposta aos valores gregários da comunidade, mesmo se tal empreitada configurasse uma busca infundável. Mas para Dias: “[...] não existe um verdadeiro eu, pois ninguém pode estar certo de ter-se despojado de todas as suas máscaras. Por trás de cada máscara, há sempre muitas outras máscaras; por trás de cada pele, outras peles”. (DIAS, 2011, p.104-5). No entanto, mesmo que isso pareça configurar um *mise-en-abyme* perpétuo, de uma busca eterna de si mesmo, Nietzsche aponta uma solução que toca em alguns pontos do nosso problema autobiográfico. Para o autor, o verdadeiro ‘eu’ não estaria na observação de si mesmo, mas antes seria preciso “passar de uma individualidade a outra, atravessar a existência de numerosos seres”. Dessa forma, ao entrar em contato com outras individualidades, de pontos de vistas diversos, o ser humano poderia se reinventar por meio dessa experiência, desse constante contágio entre subjetividades. Um dos campos mais favoráveis sugeridos por Nietzsche, para que tal projeto de ‘tornar a ser’ se desenvolva, seria o da arte, onde o sujeito deveria fazer de sua própria vida uma obra de arte:

Enquanto fenômeno estético, a existência conserva-se nos suportável e a arte dá-nos os olhos, as mãos, e sobretudo a boa consciência que é necessária para *poder* fazer dela este fenômeno por meio de nossos naturais recursos. É preciso de vez em quando descansarmos de nós próprios, olhando-nos de alto, com o longínquo da arte, para rir ou para chorar sobre nós: é preciso descobrirmos o *herói* e também o *louco* que se dissimulam na nossa paixão de conhecer; é preciso sermos felizes, de vez em quando, com a nossa loucura, para podermos continuar felizes com a nossa sagesa! (NIETZSCHE, 2000, p.124)

Talvez, o que mais está em jogo na passagem acima seria a tarefa do homem configurar um novo *eu* a partir de um *eu* já constituído para enfrentar o destino árduo e cruel da existência. Para isso, Nietzsche aponta que a melhor saída seria a de nos olhar à distância numa perspectiva artística, de criar uma nova subjetividade (ou várias subjetividades) por meio do plano da arte, onde o sujeito passaria a experimentar, assim como o trabalho do artista, novas perspectivas de existir. Sendo a arte um campo vasto de possibilidades a se espelhar, esse sujeito estaria propício a se apropriar dela em sua totalidade para moldar esse novo ‘eu’ sempre a devir.

Sem dúvida, o percurso exposto por Nietzsche no trecho acima encontra muitos pontos de contato com o projeto fílmico de Eustache, pois seu trabalho de composição autobiográfica passa pelo contágio de variadas obras e estéticas do campo cinematográfico, não se

preendendo, portanto, a nenhuma específica. Como foi visto, seria inegável pensar o projeto autobiográfico eustachiano sem compararmos ao ciclo de filmes protagonizados por Antoine Doinel de François Truffaut. Isso porque há cenas em *Le Père Noël* que podem ser comparadas simetricamente aos *Incompreendidos*. Quando Daniel se frustra por não conseguir concretizar a conquista naquela noite, ele retorna para casa descontente de sua posição na sociedade. Ao se acomodar na cama antes de dormir, ele começa a ler um livro cujo título é desconhecido¹⁴. Nesse momento, a cena dá total atenção a este ato, no qual vemos um eco daquela famosa cena do filme *Os incompreendidos* de Truffaut, quando Doinel, fazendo o mesmo gesto da cena de *Le père Noël*, descobre em Balzac uma paixão arrebatadora¹⁵.

Nesse sentido, seja pela emulação de temas recorrentes dos filmes de seus pares (*Le père Noël – Os incompreendidos*) seja pelo próprio ato dos personagens construídos como uma espécie de contraponto a outras obras do gênero, podemos aproximar tal discurso fílmico daquilo que Bakhtin diz sobre a referencialidade discursiva, em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Para o autor, na elaboração estilístico-narrativa de um determinado projeto – que no caso exposto é o romance, mas podendo ser abstraído para os filmes aqui analisados – há sempre uma alusão implícita ou explícita ao discurso do outro, sendo estes necessários para a obra por vir: “[...] são aqueles andaimes que não fazem parte do conjunto arquitetônico, embora sejam indispensáveis e levados em conta pelo construtor”. (BAKHTIN, 2010, p.214). Dessa forma, Bakhtin nos permite esclarecer como o processo autobiográfico de Eustache estaria, de alguma forma, ancorada a outros esquemas narrativos do cinema que habitam o seu repertório, num gesto de reconfiguração constante na qual essas ‘*mise-en-scènes* intertextuais’, mais ou menos reconhecidas, seriam essenciais para dar lastro às suas próprias histórias autobiográficas. Segundo Leonor Arfuch (2010, p.70), essa dimensão de referencialidade é um dos vetores essenciais para um projeto autobiográfico. Isso porque não há autonarração em termos meramente descritivos cujo autor expõe uma lógica do devir ou uma trama de causalidade, que não levem em consideração modelos referenciais mais ou menos reconhecíveis.

Mas é no experimental *Le cochon* (1970), quando Eustache transita entre a ficção e o documentário, que percebemos como a figuração de um suposto *eu* centralizado parece estar mais desestabilizada. Flertando com método ensaístico, nosso diretor aqui nos mostra, num ar de cinema *verité*, o abate de um porco em uma pequena granja no interior da França, num

¹⁴ Ver anexo, foto 8, p.104.

¹⁵ Ver anexo, foto 9, p.104.

filme que pode ser visto quase como uma versão artesanal do processo industrial de abate acompanhado em *Sangue das bestas* (1948), de Georges Franju. Com mesma neutralidade em captar os fatos vistos em *La Rosière de Pessac*, Eustache mostra o abate como se fosse um processo em etapas, indo desde a escolha da vítima até a refeição com os envolvidos ao final do documentário. O que o diretor parece nos instigar a pensar nesse trabalho é justamente sobre a posição da autoria de um único *eu* no discurso que narra o evento, pois, ao convidar seu amigo cineasta Jean Michel Barjol para dividir a direção, cria-se um embaralhamento na narrativa, não sabendo ao certo quem é que dirige a *mise-en-scène*. Isso porque ambos cineastas filmam o mesmo processo na granja para, no ato da montagem, misturarem os copiões no intuito de, talvez, dissolver a autoria das imagens. Nesse sentido, *Le cochon* é um filme que funciona menos sobre o registro de uma prática tradicional provinciana, do que sobre a contestação de um sujeito único e centralizado da enunciação, abrindo dessa forma aquela famosa discussão na qual o sujeito não fala, mas é falado pela linguagem. Assim, seja pelo efeito de se compor por meio de leituras eletivas, que o autor faz da arte cinematográfica como um conjunto de intertextos, seja pelo experimento narrativo no qual a posição do ‘eu’ aparece sempre como algo incerto e vacilante, cria-se uma indiferenciação entre vida e obra de arte, sendo que uma separação definitiva entre o *eu* autobiográfico e o cinema se torna impossível de sinalizar com segurança.

De fato, é uma configuração que está muito distante daquilo que Philippe Lejeune evidencia nas primeiras teorizações do seminal livro *O pacto autobiográfico* (2008). Entre vários fundamentos ali analisados, o teórico coloca em questão o princípio de que a especificidade autobiográfica está na ancoragem que o sujeito (autor) real faz de si mesmo, reproduzindo com fidelidade uma narrativa de sua história de vida. Nesse árduo processo de definir o que seria a autobiografia no campo da narrativa – esse espaço em que o *eu* enunciativo pode aparecer de diversas maneiras – Lejeune propõe uma saída: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador*, e o *personagem*.” (LEJEUNE, 2008, p. 15). O que está mais em jogo no caso é a declaração de si mesmo como objeto de conhecimento, no qual esse autor, ciente da construção de sua própria imagem, declara explícito esse vínculo entre autor, narrador e personagem, numa performatividade em primeira pessoa, encontrando em *Confissões* de Rousseau seu exemplo mais ilustrativo. Além disso, para fechar esse ciclo, o teórico transmite parte da responsabilidade para o leitor, transformando-o num juiz que averigua a autenticidade dos fatos, sempre policiando esta tríade autor-narrador-personagem num ato incontornável e ativo.

Talvez, o exemplo mais próximo desse esquema no cinema seria o *Romance de um trapaceiro* (1936) de Sacha Guitry. De fato, em muitos aspectos, o filme parece ser uma manifestação quase perfeita do esquema proposto por Lejeune, uma vez que na primeira cena ouvimos a prova de referencialidade, afirmação que o próprio autor diz, em voz *off*, como o projeto foi escrito, atuado, narrado e dirigido por ele. Após passear pelo estúdio, apresentando toda a equipe envolvida, o filme abre com um primeiro plano da mão de Guitry escrevendo em seu diário, enquanto a voz *off* anuncia o discurso que guiará toda a história¹⁶. Inicialmente, ele escreve no alto da página do caderno o nome que leva o filme – *Le roman d'un tricheur* –, para depois começar num longo flashback o relato de sua história de vida: “Eu nasci em Pingolas, uma vila bonita em Vaucluse, num campanário que você vê à esquerda que te leva a Tillac” (LE ROMAN, 1936). Além disso, ao dublar todos os personagens com sua voz *off*, Guitry passa a sensação de uma postura autossuficiente na sua narrativa, que pega o espectador pela mão para contar todo o seu trajeto até culminar no momento em que escreve essas notas em seu diário. Neste ato, no entanto, percebemos que isso em nada garante a veracidade de sua história, uma vez que seus relatos, em muitos momentos, parecem ser contornados por traços ficcionais. No primeiro arco narrativo percebemos essa configuração quando nos é mostrado o caso dele acidentalmente envenenar sua família na ceia do jantar, devido a um cogumelo envenenado. A partir disso, ele se torna um personagem que vive por conta própria destinado a seguir um périplo em que, não poucos momentos, lembram traços de um romance picaresco. Daí que Guitry subverte o realismo de sua narrativa, dando pistas cada vez mais contundentes de que sua história não parece ser nada verídica, pela forma como conduz a narrativa. Num tom cheio de ironia e reviravoltas, ele até mesmo comenta que em grande parte de sua história ousava não ser ele mesmo, assumindo outras identidades para escapar da polícia; traço que, conseqüentemente, instiga o espectador a duvidar da veracidade dos fatos.

Visto mais de perto, este parece ser um dos problemas da teoria Lejeuniana, contemplada nas primeiras discussões do pacto, quando percebemos que esse *eu* é uma instância pouco confiável para que seja de responsabilidade do leitor sua verificação numa narrativa. Além disso, poderíamos colocar uma questão bastante pertinente para o nosso estudo: até que ponto pode-se falar em homonímia entre autor-narrador-personagem, uma vez que relatar a si mesmo implica uma divergência temporal e um desencontro de identidade entre dois *eus* no espaço-tempo? De fato, se irmos além da ancoragem dos nomes, é possível

¹⁶ Ver anexo, foto 10, p.104.

perceber que no momento da escrita a autorreferência atual é bem distante daquele ‘eu’ do fato progressivo. Além disso, mesmo se o sujeito prometendo relatar a verdade em retrospectiva, esse ‘eu’ atual pode inclinar a bel prazer seus relatos para o espectro da ficção, sem que se possa ao certo verificar essa mudança de acento. Vale lembrar, nesse sentido, as discussões feitas por Bakhtin em *Estética da criação verbal*, quando comenta que esse *eu* autobiográfico inevitavelmente tende a converter fatos progressivos em narrativas mais ou menos estetizadas: “A maneira de recordação tranquila do nosso passado que ficou distante é estetizada e formalmente próxima da narração (as lembranças à luz do futuro do sentido são lembranças penitentes).” (BAKHTIN, 2010, p. 140).

Não por acaso, esse impasse autobiográfico gera uma conexão irresistível com um dos últimos ensaios de Jean Eustache, no qual curiosamente parece fazer frente a alguns pontos desse imbróglio. No curta *Les photos d’Alix* (1980) Eustache fala de si via meditação metafórica, ou seja, como seria o processo de suas narrativas autobiográficas, num ensaio que sinistramente parece ser a antecipação do seu próprio epitáfio, pois ele se suicida um ano após esse trabalho. Aqui, ele transfere seus pensamentos para a fotógrafa Alix Cleo Roubaud que revê, justo com Boris Eustache (filho do diretor), alguns de seus trabalhos mais interessantes¹⁷. Em certos lances de fotos, Alix comenta como cada uma delas fora tirada, mas sempre sendo indagada por Boris, que demonstra não conhecer muito sobre seu processo artístico. Na foto denominada “Vertigo”, por exemplo, Alix mostra como teve a ideia de tratamento da imagem, inspirada no filme de Hitchcock, naquela famosa cena da torre onde é mostrado o jogo de câmera que imita o efeito de vertigem do protagonista. Em todas elas, Alix parece mais interessada em avaliar a ideia por trás da captura do momento fotográfico – suas estratégias e influências – em detrimento de contar a história do evento, de como foi o trajeto que culminou naquela fotografia. É como se Alix estivesse ciente da separação temporal entre esses dois sujeitos no espaço-tempo, em que esse ‘eu’ atual se torna impossibilitado de recontar com precisão a história daquele momento passado.

Essa intenção pode ser percebida em outra cena do curta, quando ela mostra uma foto de seu pai tirada no banco de trás do carro, numa composição que se vê só suas mãos ao volante e os olhos refletidos no retrovisor¹⁸. Ao comentar a foto, Alix diz que seria “[...] uma memória de infância que não está em fotografias de infância, e por isso que a refiz, quero dizer, refotografei uma memória que eu tinha.” (LES PHOTOS, 1980). Nesses termos, o que se percebe pela fala de Alix é a total certeza da diferença constitutiva entre vida e escrita, na

¹⁷ Ver anexo, foto 11, p.104.

¹⁸ Ver anexo, foto 12, p. 104.

qual o sujeito toma distância de si mesmo para (re)construir sua própria memória aleatoriamente como um lance de fotos. Tal configuração feita pela fotógrafa parece escapar da autenticidade daquilo que foi vivido, passando, dessa forma, bem longe do desdobramento canônico dos acontecimentos e das temporalidades à maneira de Rousseau. Mesmo que tal processo pareça perturbar a própria identidade desse suposto autor-narrador-personagem, pela falta de ancoragem entre vida e obra, ela não parece acontecer no gesto autobiográfico de Eustache, como podemos ver em outra cena que discute justamente essa questão. Alix agora nos mostra uma foto de si mesma num quarto mal iluminado. Ela, no fundo do quadro, está levemente desfocada, o que gera uma pergunta de Boris: *É você?* Alix responde: “Ah, você não deve fazer perguntas como essa. Quer seja eu ou não, todas as fotografias são *eu*. Mas sim, aqui sou eu.” (LES PHOTOS, 1980) Como em todas as outras, ela se nega em contar a história por trás do retrato, mostrando que se tratava de uma fotografia experimental de si mesma, numa proposta de mostrar uma imagem “[...] mais longe do que já é da realidade. E não a realidade, e ainda menos do que a realidade.” (LES PHOTOS, 1980). Percebendo o estranhamento do jovem, ela pergunta: *Você não gostou dessa, não é?* Boris responde: *Achei estranha*. Sem dúvida, é uma afirmação que soa quase como se o pacto autobiográfico de Lejeune estivesse assombrando as intervenções de Boris nas fotografias de Alix. Nesse caso, suas perguntas parecem figurar uma espécie de testemunha dotada da missão de, pela conversa com a fotógrafa, tentar julgar a autenticidade criativa, ao mesmo tempo em que faz de tudo para tentar equalizar as razões de seus trabalhos. Mas Alix não parece se intimidar. Sua posição durante todo o curta demonstra que falar de si mesmo é assumir total liberdade narrativa, sempre estando ciente do caráter ficcional ao rememorar fatos pregressos, sem a obrigação de fidelidade referencial ou justificação do ‘como foi’.

Talvez essa sensação de desprendimento percebido no relato de Alix possa ser vista como uma das configurações mais interessantes do gesto autobiográfico atualmente, na qual a narrativa é passível de uma multiplicidade de registros. É o que Arfuch coloca em pauta ao mostrar que na autobiografia nos últimos tempos:

[...] existirá em primeira, segunda, terceira pessoa, elíptica, encoberta; será considerada, por outro lado, repetição de um modelo exemplar, mas sujeito à trivialidade doméstica; por outro, autojustificativa, busca transcendente do sentido da vida, exercício de individualidade que cria cada vez sua própria forma; e ainda um relato fictício cuja ‘autenticidade’ estará dada somente pela promessa que seus signos paratextuais – ‘autobiografia’ – fazem ao hipotético leitor. (ARFUCH, 2010, p.134)

Nessa perspectiva, a classificação proposta por Arfuch acima está na melhor consonância com o projeto autobiográfico de Jean Eustache. Isso porque, pegando carona nas vanguardas do pós-guerra, que vai do legado deixado pelo artigo de Rivette sobre Rossellini, flertando com a *Nouvelle vague*, até chegar no *nouveau cinéma*, seu projeto passa justamente pelas variadas instâncias enunciativas, que não se prende aos cânones de uma narrativa autobiográfica *strictu sensu*. Sua mistura de vozes pode ser vista como uma oscilação entre a primeira pessoa e a terceira em *Le père Noël*, cuja narrativa é uma repetição enviesada de um modelo autobiográfico já visto em *Os incompreendidos*. Além disso, essa sensação de um sujeito ‘neutro’ e elíptico pode ser acompanhada também nos dois ensaios já citados aqui – *La rosière de Pessac* e *Le cochon*. Mesmo se todos esses trabalhos estejam afinados à sensação de fragmentariedade oriundas do cinema moderno, elas estão ancoradas, de uma forma ou de outra, à constelação pessoal do autor, seja pelo lugar onde nasceu (*La rosière de Pessac*), passando por recortes de sua adolescência em Narbonne (*Le père Noël*), até a sua entrada na vida adulta em Paris (*Du côté de Robinson*). Nesses termos, essa configuração, que parece inventar a sua própria forma autobiográfica, por meio do recolhimento dos cacos de sua vida, encontra na afirmação metafórica de Alix, talvez, uma das principais chaves de leitura do gesto autobiográfico eustachiano quando diz que “[...] duas coisas heterogêneas juntas podem fazer uma fotografia.” (LES PHOTOS, 1980).

Mas é no momento em que o diretor se distancia desse ‘eu’ indeciso, que oscila entre a primeira e a terceira pessoa visto em *Le père Noël*, e passa a se olhar como se fosse um ‘ele’, deixando clara a abertura de sua autobiografia à ficcionalidade, é que ele se consagra como um dos autores mais importantes dos anos 1970. Tudo isso pode ser visto num filme que expõe todos esses elementos vistos até o momento, tanto da autobiografia quanto do cinema moderno, no qual a vida e a obra de arte se confundem num incansável jogo de intertextualidades. Entender de que forma acontece essa configuração autobiográfica é o que tentaremos explicitar no próximo capítulo.

4. ILUSÕES PERDIDAS DE 68: POLIFONIA E AUTOBIOGRAFIA EM *A MÃE E A PUTA*

Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias.

Roland Barthes

Quando traçamos as principais características da narrativa cinematográfica de Eustache no capítulo anterior, foi necessário indicar como o nosso autor conversava no calor do momento com as tendências estilísticas do cinema em vias de se tornar moderno. Assim, mostramos como ele parecia seguir a lógica do artigo de Rivette sobre Rossellini, numa narrativa que converte em obra de arte os principais fatos marcantes de sua vida. Mais adiante, na leitura de *Les photos d’Alix* (1980), vimos também como Eustache determinava as regras do seu jogo, parecendo curiosamente responder alguns pontos da investigação sobre as escritas do ‘eu’ daquele polêmico livro de Lejeune, *O pacto autobiográfico*, lançado cinco anos antes do seu último filme-ensaio. Suas respostas giravam em torno de basicamente dois pontos-chave. O primeiro diz respeito ao momento de se autonarrar, que implica a desarticulação de dois sujeitos no espaço tempo, cujo eu atual se tornaria impossibilitado de reconstruir momentos e atitudes anteriores, nem dar a última palavra de si mesmo. Algo que Barthes sublinha em *Roland Barthes por Roland Barthes* – livro que é também uma reunião desarticulada de vozes e instâncias narrativas sobre as formas de representação do ‘eu’, quando categoricamente diz sobre “[...] o que escrevo de mim nunca é *a ultima palavra* [...] Que direito tem meu presente de falar do meu passado? Meu presente tem algum poder sobre meu passado? Que ‘graça’ me teria iluminado?” (BARTHES, 2003, p.137).

O segundo ponto, funcionando como consequência do primeiro, é a necessidade de uma tomada de distância na qual o sujeito faz de si mesmo, na tentativa de chegar a bom termo com a reformulação de suas memórias e, assim, produzir uma narrativa autobiográfica. Esse gesto, diria Bakhtin, cria uma “[...] tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar integralmente a personagem, distinta dentro de si mesma e dispersa no mundo aberto do ato ético [...]” (BAKHTIN, 2010, p.12). Nesse sentido, essa tomada de distância de si parece permitir ao autor maior mobilidade no seu procedimento artístico, no qual a referencialidade estável como um ponto de ancoragem dá lugar às diversas estratégias de autorrepresentação.

A escrita autobiográfica se torna, portanto, uma operação de geometria variável cuja intimidade de se relatar em primeira pessoa dá lugar aos impasses de uma narração à

distância, no qual o autor pode muito bem se enxergar como um *ele*. Nessa posição, é possível dissimular suas confidências com maior liberdade do que em qualquer outro arranjo, numa performatividade desinteressada no relato de uma vida inteira, não preocupado, portanto, em explicá-la, justificá-la ou mesmo apresentar uma imagem fiel de si mesmo. O autor pode acobertar o seu nome para um pseudônimo e romancear episódios de sua vida em forma de fragmentos, numa configuração que tem tanto a capacidade de se relacionarem uns com os outros quanto de se contraporem a outros recortes alheios às suas experiências. Nesse viés, a alteridade participa também do jogo, no qual o autor parece aglutinar fatos e ficções do entorno dentro do próprio relato de si. O resultado corresponde, na maior parte das vezes, a uma zona indecisa entre autobiografia e ficção, e parece ser um dos efeitos mais interessantes do ganhador do Prêmio do Júri do festival de Cannes de 1973, *A mãe e a puta*. Menos preocupado em diferenciar o que seria verdade ou ficção no enredo em questão, Eustache está mais interessado em desestabilizar as fronteiras das escritas do *eu* pelos monólogos do alter ego Alexandre, que funcionam como um uma espécie de acúmulo de vozes. Suas digressões, no caso, apresentam a sutil capacidade de ora estar em sintonia com as memórias do diretor, engendrando, assim, algo como um discurso indireto que sintetizam seus pensamentos, ou apenas ser uma colagem de consciências da *doxa* da época, sendo que, na maioria das vezes, uma separação evidente de quem fala fica impossível de definir com precisão.

Não por acaso, tal configuração narrativa vista no filme serve de palco onde há um confronto sem resolução de variadas críticas e deslindes sobre essa singular forma de representação de si. A primeira delas seria o famigerado ponto de sincronia entre vida e obra que críticos como Jean Douchet (1998) propõem na leitura autobiográfica de *A mãe e a puta*. Para ele, o alter ego da obra representaria o traço *gauche* do diretor sulista que o perseguiu durante toda a década de 1960, fazendo-o ficar à margem ou, quando muito, excluído da indústria do cinema francês. Esse ranço, dentre muitos outros, é convertido, por exemplo, numa tirada irônica de Alexandre quando diz, ao jantar num fino restaurante com Verônika, que não ter dinheiro não é razão o suficiente para comer mal. Entre digressões que vão do relato de sua infância quando roubava livros para vendê-los (numa alusão ao enredo de *Le Père Noël a les yeux bleus*), Alexandre comenta que:

[...] há pessoas que tem dinheiro o suficiente para não fazer nada, mas fazem. Inclusive fazem coisas boas como filmes, por exemplo. Isso lhes permite fingir que precisam ganhar a vida [...] temos sempre que encorajar as injustiças. Mas eles acreditam estarem contribuindo em algo com suas criações; que sistema! (LA MAMAN, 1973)

Seria a crítica aos diretores oriundos de famílias abastadas, como Godard e Chabrol, bem como a classe dos *nouveau riche* - realizadores que fizeram fortuna à sombra do cinema francês dos anos 1960, mas, que nos últimos momentos da década, agonizavam ao perder espaço para a televisão.

De fato, *A mãe e a puta* seria o panorama das ilusões perdidas do intelectualismo e da cultura francesa que estava com seus dias contados no final dos anos sessenta. Todo o pensamento que circulou durante a década, num arco que vai do próprio cinema, passando pela afirmação da juventude como classe à parte com seus ideais libertários, desembocando no fracasso de Maio 68, é retomado por Eustache pelas conversas corriqueiras de seus personagens. Como se sabe, o período de 68 foi marcado por uma grande onda de protestos iniciados pelas manifestações estudantis que pediam reformas no setor educacional. O mais impressionante para o governo de Charles De Gaulle, contudo, foi a magnitude do evento que evoluiu para uma greve geral dos trabalhadores quando uniram forças com os universitários. Seria finalmente a oportunidade de a juventude colocar seus ideais à prova, da possibilidade, diríamos utópica, de uma revolução vitoriosa, mas que fora solapada por completo seja pela duração efêmera do evento ou pela falta de objetivo aparente das linhas de frente do movimento. Aproveitando estas deixas, a manobra política de De Gaulle, ao convocar eleições gerais para junho daquele ano, prometendo aumento salarial para a classe operária, enterrava de vez o ideal daqueles estudantes que queriam mudar o mundo.

O que sobra, na visão de Edgard Morin é “[...] um gigantesco recalque do que havia sido realmente vivido. E esse recalque foi produzido tanto pelos sobreviventes, quanto pelos observadores de maio de 68.” (MORIN, 1988, p.152). É como se a irrupção do fatídico acontecimento e sua duração efêmera causassem nos protagonistas uma espécie sentimento de memória inconsolável, deixando-os permanentemente numa sensação de nostalgia. Se o principal centro de interesse da juventude do período era, numa das principais afirmações do líder estudantil Daniel Cohn Bendit, “[...] essa desordem que permite às pessoas falar livremente, e que pode desembocar, por fim, em certa forma de auto-organização”¹⁹, ela volta em *A mãe e a puta* como uma espécie de recalque naquilo que Morin afirma em seu texto de 78. O grande contraste, no entanto, é que a euforia do palavrório arrastado que se ouvia nos cafés parisienses é convertido no filme em uma moeda gasta, na qual os ideais utópicos de amor livre e o estilo de vida libertário desses jovens começavam a se chocar pelas suas próprias falas e atitudes contraditórias.

¹⁹ COHN, S.; PIMENTA, H. (Org). Maio de 68. São Paulo: Azougue, 2008. (Coleção Encontros). p.20-21

De fato, o enredo nos mostra bem essa configuração por meio do triângulo amoroso desenhado na primeira parte do filme. Alexandre, que mantém um relacionamento fixo com Marie, com quem vive e divide a cama, conhece Verônika no café *Deux Magots*. Sendo a sucedânea de outra garota pela qual ele estaria realmente apaixonado, Verônika completa o triângulo na qual o desconforto e a aspereza dessa relação é o principal ponto de apoio do filme. Mesmo sob o consentimento de Marie, a tessitura da trama nos mostrará como esse caso se tornará insustentável, fazendo com que Alexandre escolha de uma vez por todas com quem irá se estabelecer.

Ao começar, portanto, a criticar um dos aspectos mais delicados da *doxa* amorosa dos anos 1960, Eustache, além de expor suas principais fraquezas, parece sentir também a necessidade de fazer uma revisão crítica da efervescência cultural vivenciada na França da qual fez parte, mas que naquele momento não tinha a mesma força de outrora. Tratava-se, então, de nivelar isso pelas digressões que Alexandre faz sobre o panorama cultural, ou a falta dele naquele momento, quando corriqueiramente diz para uma amiga em um café: “Houve uma revolução cultural, Maio de 68, os *Rolling Stones*, cabelo comprido, os Panteras Negras, os palestinos, o underground e durante alguns anos, nada. Perceba! Nada está na moda, nenhum filme, nada!” (LA MAMAN, 1973). Ao fazer uma síntese dos últimos anos para aquele espectador acostumado à era de ouro da cinefilia, Eustache, por meio de seu protagonista, insinua como a indústria cinematográfica francesa parecia estar enfrentando um impasse nos meios de produção. Tal relato curiosamente parecia entrar em sintonia com aquilo que Daney diz com muita precisão sobre a crise do cinema médio:

Porque, enfim, essa década-pós e desencantada não foi feita de qualquer coisa. Tinha havido 68, crenças, discursos, utopias: a sociedade francesa foi sacudida. Lembrem-se: o fim da militância e o início do feminismo, o sucesso do ideal minoritário [...] Os microssistemas do cinema amoldam-se bem à imagem desses anos pós-esquerdistas [...] não é nas apropriações tardias e bem-pensantes do cinema médio que isso se encontra, [...] mas sim nos autores-máquinas que, durante alguns anos, souberam parecer com seu tempo (DANEY, 2007, p.217)

Ao fazer um balanço sobre o período turbulento no qual o cinema passava, Daney aponta para um aspecto decisivo para nós sobre aqueles diretores que conseguiram sobreviver não se vendendo para a indústria e, portanto, souberam parecer com seu tempo, a duras penas. Em um dos textos mais elucidativos sobre o panorama do cinema francês da década de 1970 – “*O cru e o cozido: Situação do cinema francês, 1980*” –, Daney conta como que o diálogo entre o produtor e o autor estava em vias de se extinguir. A saída para contornar isso seria a

tentativa do diretor criar o seu próprio “microssistema” de produção, no qual ele seria uma espécie de faz-tudo:

[...] os cineastas foram levados [obrigados?] a tornar-se *tudo* para seus filmes. Pode-se dizer que autor, durante essa década, era aquele ou aquela que por força de cálculo e tenacidade, do egocentrismo também, fez com que de alguma maneira seu filme existisse - e que, eventualmente, fosse visto. (DANEY, 2007, p. 214)

O que é deflagrado nessas afirmações de Daney é o fim daquele belo casamento entre os produtores com a mitologia autoral de uma década atrás, que havia concebido a *Nouvelle Vague* francesa. Se essa afirmação, a princípio, fosse um atestado dos últimos suspiros do cinema de autor, o que se vê em filmes como *A mãe e a puta* é a renovação e o manifesto de um cinema mais autoral possível (e porque não autobiográfico?) de ideias originais e renovadas de um ‘pensamento do cinema’. Essa atitude parece ser insinuada metaforicamente por Eustache no primeiro movimento do filme, quando Alexandre rompe de uma vez por todas sua relação com Gilberte, casal que, pelas discussões, parecia ter vivido dias felizes durante os anos 1960: “Acho que você está se recuperando, quando na verdade está se acostumando com a mediocridade. Depois da crise é importante que se esqueça de tudo. Como a França depois da ocupação, ou depois de Maio de 68.” (LA MAMAN, 1973). De maneira implícita, o diretor aqui parecia mostrar como seria preciso deixar pra trás todos aqueles códigos estilísticos e dogmáticos oriundos da *Nouvelle Vague*, introduzidos por Godard no começo dos anos 60, ou seja, os falsos-*raccords* e as desestabilizações entre som e imagem. Para Jean Douchet (2011, p.32), esse desvencilhamento seria o principal contraste entre o estilo de Eustache e o diretor de *O acossado*. Enquanto que Godard, depois de 68, enveredava em direção a um cinema mais político e experimental, subvertendo ainda mais suas montagens sincopadas com o grupo Dziga Vertov, Eustache buscava uma neutralidade na sua *mise-en-scène*, uma estética, digamos, sóbria e ao mesmo tempo apartidária depois da crise de 68.

Como bom rosseliniano, Eustache parecia atualizar o périplo do diretor italiano no período do neorrealismo, ou seja, esquecer a crise e sobreviver durante o pós-guerra com certa resistência. Nesse meio tempo, a saída seria encontrar nas ruínas do cotidiano a matéria bruta para as suas ficções, com a finalidade de espelhar as mazelas de uma Europa arruinada. Nesse sentido, se visto mais de perto, *A mãe e a puta* apresenta muitas afinidades estilísticas com o neorrealismo italiano. Tal estética cinematográfica, segundo Gilles Deleuze (2005), na introdução do célebre *A imagem tempo*, está preocupada em abordar o cotidiano de maneira contemplativa, na qual o espectador poderia atentar para os fatos deste com a duração real do

tempo e, assim, percebê-lo com incansável paciência. A realidade nesse caso não seria reproduzida por truques de montagem, mas sim ‘visada’. Para dar conta dessa configuração, o plano sequência é uma das marcas registradas dessa escola que dava primazia à duração do tempo em detrimento da montagem. O efeito adquirido entre as cenas seria a apreensão de uma realidade “[...] dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes.” (DELEUZE, 2005, p.9).

Nesse viés, a definição que Deleuze dá para o neorrealismo parece ter muitas conexões com o tom estilístico envolvido em *A mãe e a puta*. Esses acontecimentos flutuantes, com ligações deliberadamente fracas entre cenas, podem ser conferidos no primeiro movimento do filme quando Alexandre rompe com Gilberte e, logo após, mantém contato visual com Verônika que saía do café *Deux Magots*. Ao invés de Eustache focar nesse ponto decisivo, na maneira como os dois se conhecem, a sequência termina numa simples elipse em *fade out*, mostrando apenas o momento da abordagem de Alexandre no encalço de Verônika, que ganhava a calçada logo após um cruzamento de ruas. Na próxima cena, tal encontro é atualizado para nós via discurso de Alexandre que acabava de chegar ao apartamento de seu amigo e, conseqüentemente, comenta sobre o evento. Nessa sequência, a duração real do tempo é atestada pela câmera que capta sem interrupção o longo monólogo de Alexandre que descreve nos mínimos detalhes sua ação na conquista, ao mesmo tempo em que seu amigo escuta pacientemente a aventura. Longe de ser um momento de extrema importância para a trama, Eustache mostra a medida da banalidade do evento quando, no meio do relato, o amigo, desinteressado deste palavrorio, levanta da cadeira numa atitude *blasé* para ir jogar *pinball* no café mais próximo.

A partir desse exemplo, vemos que Eustache parece revisitar os vários elementos vistos no neorrealismo numa ambientação que, se distante de uma Europa pós-guerra, parece guardar a mesma sensação de abatimento. Indefinidos e incapazes de reagir depois da crise, restam a esses protagonistas experimentarem o peso do mundo em situações banais do cotidiano, seja pelos encontros em cafés ou no interior de suas próprias casas onde se contentam em ver e ouvir uma série de eventos insignificantes. Se antes a câmera do neorrealismo registrava esses encontros fragmentários e flutuantes, protagonizados por atores não profissionais, era preciso agora um novo tipo de ator para esse novo tipo de cinema que surgia nos anos 70. Seria a introdução daquilo que Deleuze chamava de ‘atores mediuns’ no cinema moderno, ou seja, protagonistas capazes “[...] de ver e de fazer ver mais que agir, e ora ficar mudos, ora manter uma conversa qualquer infinita, mais do que responder ou seguir um diálogo (como, na França, Bulle Ogier ou Jean Pierre Léaud).” (DELEUZE, 2005, p.31).

Não por acaso, a escolha de Jean Pierre Léaud para o papel de Alexandre é de extrema importância para entendermos como toda a mitologia do novo cinema francês estava envolvida no filme em questão. Quando Jonathan Rosenbaum (2009, p.64) analisa *A mãe e a puta*, ele enxerga em Léaud a última encarnação da *Nouvelle vague*. Sendo tão central para esse movimento quanto foi John Wayne para o *Western*, o crítico americano salientava como Léaud ia se transformando a cada filme que atuava. Como se sabe, o bom moço da *Nouvelle vague* surgia na tetralogia de Truffaut, de *Os incompreendidos* até *Domicílio Conjugal*, e crescia à sombra de seu personagem Antoine Doinel. A transição da aura pequeno burguesa, dos filmes de ‘sábado à noite’ de Truffaut, para um protagonista mais politizado acontecia naturalmente no decorrer dos anos 1960, encontrando nos personagens Paul, *Masculin-Feminin* (1966), e Guillaume, *A chinesa* (1967), a encarnação da rebeldia juvenil às vésperas do Maio de 68. Seria necessário, portanto, que Eustache continuasse com evolução natural desse ator-*médium* em sincronia com sua própria época. O *enfant sauvage* do final dos anos 60 daria lugar ao atônito Alexandre que entrava nos anos 1970. Tal personagem seria uma progressão natural de Paul em *Masculin-Feminin*, se este não tivesse se suicidado no final do filme. O principal contraste, no entanto, seria a troca de uma postura combatente do jovem de esquerda de Godard para a ironia ácida de Eustache, que converte essa chama utópica da juventude em amargas cinzas. Depois de 68, Alexandre ainda se esforçava para brincar de sexo e política, como Paul, mas remanejava toda mentalidade do período em tiradas irônicas sobre o fracasso do maio francês. Sendo um típico representante do intelectualismo francês, o protagonista é um personagem do limiar. Indeciso entre ser revolucionário ou antirrevolucionário, ele está mais à vontade em fazer circunlóquios arrastados de performatividade narcisista à respeito do panorama cultural do momento.

Em certo momento, um dos principais alvos de sua crítica é o filme de Elio Petri, *A classe operária vai ao paraíso* (1971). Quando combina com Marie um fim de tarde no cinema, Alexandre antes lê a sinopse do jornal em voz alta, mas é desmotivado pelo tom panfletário da chamada do filme: “Filme político que denuncia a escravidão da classe operária [...] e define um novo conceito nas relações humanas. Sem ser panfletário ou retórico.” (LA MAMAN, 1973). Conseqüentemente, o programa a dois não acontece, e a cena termina com Alexandre dentro do quarto ligando a TV. Neste momento, ele resmungua sua preferência pela televisão e pelos seus programas banais de variedades que, a seu ver, estampam a imbecilidade do mundo de forma mais honesta.

Em seqüências como esta, Eustache mostra como a matriz de seu filme é sustentada em grande parte por cenas em locações fechadas. No trajeto que vai do interior dos cafés

Deux Magots e Flore, (Meca da boemia estudantil parisiense do período) ao apartamento de Marie, o diretor deixava implícito a recusa das ‘baladas perambulações’ pelas ruas de Paris, marca registrada da *Nouvelle vague*. O desvencilhamento ao principal signo dessa escola parecia seguir a mesma linha de raciocínio daquilo que Antonioni dizia sobre a evolução do neorealismo, ao comentar o lançamento de seu filme *O grito* (1957). Quando o cineasta afirmava ter dispensado a bicicleta do neorealismo, numa alusão a *Ladrões de Bicicleta* (1948), Deleuze (2005, p.35) lia essa afirmação como sendo o ponto de transição da típica perambulação dos personagens em espaços abertos – marca também do neorealismo italiano –, pelas suas ações em espaços fechados onde o a duração tempo faria o serviço de corroê-los por dentro.

Talvez, essa dinâmica da duração do tempo em lugares fechados, que em muitos momentos lembra o ‘neorealismo interior’ de Antonioni, seria o grande diferencial entre esse filme de Eustache aos principais títulos da *Nouvelle vague*. Na comparação dos clássicos desse movimento protagonizados por Léaud, como *Beijos roubados* (1968), Jean Douchet não deixava de ter razão ao mostrar que o realismo conferido em *A mãe e a puta* está muito distante daquilo que percebemos nos filmes de Truffaut:

[...] a imagem de Truffaut é uma imagem viva que rouba instantes da realidade, e dela está ausente toda a gravidade. No caso de Eustache, pelo contrário, a temporalidade impõe uma presença forte nos seres, pesada, até o ponto em que cada troca de plano esteja impregnada dessa gravidade. (DOUCHET, 2011, p. 29)

O mais decisivo a ser ater nas comparações de Douchet seria a análise que faz sobre a estética de Truffaut, pela maneira como manipulava a realidade pela montagem, transformando-a numa comédia romântica ‘água com açúcar’. Eustache, por sua vez, ia na direção contrária, manipulando-a muito pouco, fazendo daquela negativa densidade pós 68 uma das principais cifras do filme.

Pelas cenas que analisamos até aqui, percebemos que essa *mise-en-scène* específica, na qual Eustache usa a duração do tempo em detrimento da montagem, tem tudo para soar como um dos exemplos daquilo que Deleuze comenta sobre as ‘situações óticas e sonoras puras’ do cinema moderno. No contraste com as chamadas ‘situações sensório-motoras’ do cinema clássico, o teórico aponta que a melhor maneira de extrair o peso do tempo da *mise-en-scène* seria o abandono da imagem-ação conferido pela montagem e apostar na sua duração simples e pura:

[...] a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual do que *é* uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela *diz*, uma natureza e uma conversa absolutamente banais constituindo o essencial do roteiro (por isso, só importam a escolha dos atores conforme sua aparência física e moral, e a determinação de um diálogo qualquer aparentemente sem assunto preciso). (DELEUZE, 2005, p. 23-24)

O que se percebe na citação acima é que essa mecânica da imagem tempo parece ser perfeitamente compatível com as estratégias analisadas até aqui. O diretor já não se contenta mais em seguir Jean Pierre Léaud pelas ruas de Paris, ação feita à exaustão nos anos 1960, mas prefere posicionar sua câmera fixa em espaços fechados captando os monólogos do ator. Tal ato permite com que esse dispositivo entre em sintonia com o próprio discurso do personagem, deixando de lado o espaço envolvido na cena para capturar diretamente o essencial do roteiro. Essa configuração permite que “[...] a imagem inteira deva ser ‘lida’ não menos que vista, legível tanto quanto visível. Para o olho do vidente, como do adivinho, é a ‘literalidade’ do mundo sensível que o constitui como livro.” (DELEUZE, 2005, p.34).

Seria essa a grande especificidade estilística de Eustache comentada pela crítica (LOMILLOS, 2011), a saber, como o diretor conseguia ‘filmar a palavra’ e, desta maneira, estabelecer um valor propositalmente literário para sua obra. Nesses termos, por meio da longa duração das cenas conjugada às infundáveis linhas de diálogo, o diretor parece soar como um romancista que escreve sua grande obra, quando aposta todas as fichas na construção deliberadamente romanesca do seu roteiro. Este é assemelhado em muitos pontos com uma prosa literária formalizada ora via monólogos dos personagens, ora pelos diálogos que soam como se fossem tirados de um livro. Intencionalmente, essa *mise-en-scène* específica parece não deixar outra escolha para o espectador em encará-la senão numa postura análoga à leitura de um romance. Quando Alexandre rememora para Verônika seus relacionamentos fracassados de outrora, sua agilidade discursiva mostra muito bem a medida do plano estilístico envolvido no roteiro:

[...] acho que troco a noite pelo dia. As pessoas são lindas à noite. Como Paris. Paris é linda à noite. Quando se livra dos excessos e do tráfego. Dividi o mundo em dois, apaixonei-me pelas pessoas da noite. Passava o meu tempo bebendo, jogando, fumando, fazendo amor. Tinha um pouco de dinheiro e quando tenho dinheiro não faço nada. Odeio essa atitude das pessoas que sempre querem ter mais. Pela manhã, tomava um último drinque nos cafés com as pessoas que tinham acabado de se levantar para ir trabalhar com o semblante descontente. Então eu voltava pra casa. Ela se levantava para ir trabalhar. E, pela tarde, ela me acordava ao voltar [...] Pouco a pouco, ela deixou de compreender minha vida e eu a dela. Ela era bela como o dia, mas eu gostava das mulheres belas como a noite. (LA MAMAN, 1973)

Recusando terminantemente em revisitar esse passado via *flashback*, Eustache apenas enquadra em primeiro plano as feições de Alexandre, contextualizando tanto seu estado de humor quanto seu discurso. É como se uma típica passagem romanesca fosse transposta para outra mídia, na qual o diretor convida o espectador a ler determinada cena como se fosse uma página de um livro. Nessa ação de ler o discurso do narrador/protagonista, o autor desafia os cânones vigentes da duração do tempo da *mise-en-scène* cinematográfica, permitindo a esta uma liberdade de extensão parecida com a do romance. Talvez, esta seria a observação mais acertada conduzida pela crítica, cuja afirmação parece ter sido tomada de empréstimo de um comentário do próprio Eustache, numa entrevista a Serge Toubiana: “[...] foi dito em várias ocasiões que trabalho mais como um escritor do que como um cineasta.” (PHILIPPON, 2005, p. 93).

Não menos importante está o interesse da crítica em ver passagens como esta sendo uma das chaves de leitura autobiográfica de sua obra. Esse traço dândi revelado pelo protagonista gerava uma conexão irresistível com a própria *persona* de Eustache, comentado por Luc Moullet (2000) no ensaio que revisita sua filmografia, *É melhor queimar do que fenecer*. Amigo próximo do cineasta, ele narra como seu aspecto *gauche* ia ganhando ares boêmios de um frequentador assíduo dos bares da moda de Montparnasse, que abandonava sua esposa para escapadas românticas. Ao discorrer em vários parágrafos sobre a personalidade desse ‘dândi proletário’, o texto de Moullet encontra muitos pontos de contato com o monólogo acima, quando detalha o desdém de Eustache pela luz do dia, fazendo-o trocar pelas sombras da noite. Corroído pelo tédio, ele se misturava com a classe intelectual frequentadora dos cafés *Deux Magots* e *Flore*, atitude que, em não poucos momentos, é recobrada em cenas do filme: “Venho aqui ler às tardes. Planejo fazer isso com regularidade, como se fosse um emprego. Em casa não posso ler.” (LA MAMAN, 1973).

Por mais que essa reunião de exemplos tenha tudo para soar como o atestado da sincronia entre vida e obra do autor, tal hipótese tende, no entanto, a projetar uma falsa ilusão autobiográfica para aqueles mais desavisados. Uma delas seria a peculiar construção desse protagonista. Se à primeira vista ele apresenta muitos traços em comum com o autor, suas atitudes no decorrer da trama vão mostrando uma configuração bastante recorrente daqueles narradores/protagonistas problemáticos vistos à exaustão em romances do século XIX, no qual o principal interesse da trama está em acompanhar as obsessões e neuroses do seu discurso. Como todo esteticista da vida que se preza, Alexandre tem o dom discursivo e, a partir dele, convence e seduz as mulheres à sua volta. Entre suas críticas contra isso ou contra aquilo, ele parece não contentar-se com os fatos do presente,

preferindo mais a reflexão que tira dos livros e dos filmes que consumia. Constantemente vivendo do passado, ele parece ser uma figura de autoridade que testa sua eloquência por meio de seus discursos infinitos. Um simples fato do cotidiano, por exemplo, é para ele um mundo complexo de onde extrai dos assuntos mais banais pontos de discussão e reflexão interminável.

Dessa maneira, ao invés de fazer um retrato coerente desse protagonista, seja pela rememoração de seu passado ou pelo sedimento de suas opiniões e teses durante a narrativa, Eustache dá a impressão de desfigurar seu alter-ego pelas suas próprias neuroses e inconsistências discursivas, fazendo desta *persona* um ser ao mesmo tempo fascinante e detestável. Tendo sempre em vista um palco que pacientemente está disposto a escutar suas infundáveis digressões, Alexandre tenta antecipar ao máximo a definição que essa plateia possa fazer dele. O resultado é um tráfego de ideias altamente contraditórias, no qual ele repete e reedita constantemente as definições que faz de si mesmo e dos outros cuja finalidade está sempre mirando a polêmica sobre qualquer coisa. Nesse caso, nada mais ilustrativo perceber como ele vai do clichê romântico hedonista, que termina um relacionamento com frases de efeito tiradas de filmes, ao jogo de morde-assopra com as ideologias acerca do Maio de 68 no *Café Flore*. Lá, ao mesmo tempo em que se posiciona de esquerda, diz que o maoísmo é papo de bêbado quando avista Sartre bebendo com os amigos no local.

A partir desta reunião de exemplos, na melhor das hipóteses, Eustache tende a desestabilizar todos esses vetores que levam à coerência desse suposto *eu*, para fazer da figura de Alexandre uma espécie de ponto de convergência do turbilhão de ideologias dos anos 1960. Como bem apontou Rosebaum (2009), o discurso de Alexandre seria o sedimento deixado por grande parte da mentalidade que constituiu a contracultura da década. No protagonista é possível ver todas as contradições filosóficas, os aforismos, as ideologias discutidas nos cafés, nas universidades, nas ruas, ou seja, toda a comunicação explosiva que culminou no evento Maio de 68. Sendo assim, por mais que Eustache pareça espelhar um alter-ego interessado em expor sua própria subjetividade, ele tende, na maioria das vezes, a exibir a objetividade do entorno, por meio da operação de discursos alheios que compõe o panorama de sua época.

Visto mais de perto, essa estratégia percebida em Eustache não estaria muito distante daquilo que Bakhtin escrevera sobre o aspecto polifônico do romance em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), sobretudo na sua leitura de *Memórias do Subsolo*. Ali, Bakhtin tentava cercar a definição de romance polifônico pelas marcas discursivas do

narrador/protagonista da obra do autor russo. Servindo como um livro de memórias em retrospecto, numa narração em primeira pessoa, o enredo gira em torno das neuroses e inquietações formalizadas pelos discursos de um protagonista sem nome. Na descrição de situações humilhantes vividas no trabalho, passando por reflexões banais sobre uma simples dor de dentes até teses complexas sobre o belo e o sublime, o narrador não define um discurso focalizado em somente um ponto de vista. Antes, ele prefere tecer um irônico solilóquio, dissonante e contraditório, sobre as mazelas de uma sociedade desprovida de qualquer valor e moralidade.

Concentrando-se em analisar essa narrativa sobre as tentativas frustradas do protagonista em concatenar algo coerente de sua própria vida, Bakhtin apontava como tal discurso não estaria cerrado em apenas um ponto de vista, que enfatiza uma integridade psíquica. Pelo contrário. Essa consciência funcionaria antes como uma eleição dos fragmentos tirados da comunidade para serem assimilados aos solilóquios do herói. Longe de se combinarem numa unidade coerente via discurso do protagonista, eis um dos principais centros de interesse de Dostoiévski, esses fragmentos concorrem justamente para desestabilizar a sua representação em termos ideológicos e discursivos, dando lugar a uma pluralidade de vozes que são extraídas do espírito da sua época.

Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto, mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem. (BAKHTIN, 2013, p. 36)

Um dos aspectos mais importantes dessa teorização é perceber que, se a polifonia emprega a justaposição, o contraponto e a simultaneidade de vozes, tal discurso proferido por um suposto alter-ego deve ser menos entendido como aquele extraído das vivências do seu criador ou muito menos tentar descobrir qual seria a voz que fala pelo autor. Para Bakhtin, esse seria um pensamento errado, uma vez que Dostoiévski não seria apenas uma voz entre as outras, mas sim uma espécie de orquestrador consciente de vozes múltiplas ou “[...] aquele anfitrião que se entende perfeitamente com os mais diversos hóspedes, que é capaz de prender a atenção da sociedade mais díspar e consegue manter todos em idêntica tensão.” (BAKHTIN, 2013, p. 19). Dessa forma, Dostoiévski compila os contrários na tentativa de fazer dos materiais mais heterogêneos, supostamente incompatíveis, uma unidade coerente para seu romance. Em suas páginas é possível perceber como teses

filosóficas, alusão aos romances da época, artigos de jornal e comentários sobre obras de arte se convertem numa espécie de amálgama de consciências na *mise-en-scène* literária.

Não por acaso, podemos dizer que muito das escolhas estilísticas encontradas em *A mãe e a puta* pode ser vista como uma atualização do caráter polifônico teorizado por Bakhtin e exemplificado pelos romances de Dostoiévski. Assim como o narrador/protagonista de *Memórias do subsolo*, Alexandre é um dos representantes de uma geração que vive os seus dias derradeiros²⁰. Como se sabe, o último suspiro dos anos 1960 e início dos 1970 é, semelhante ao período vivenciado pelo narrador protagonista de *Memórias*, marcado por uma cacofonia de ideias cambiantes que gravitam em volta do herói, ou seja, o feminismo, maoísmo, o amor livre, etc. Por esse motivo, a cifra polifônica do discurso do narrador de *Memórias* parece ser bem compatível com as digressões de Alexandre, vistas na *mise-en-scène* eustachiana. No momento em que o autor escreve no roteiro a afirmação na qual Alexandre diz achar correto seguir se encontrando com Verônika para sua namorada Marie, “Sou um jovem pobre e medíocre. E uma garota pobre e medíocre quer me ver” (LA MAMAN, 1973), é quase uma sugestão implícita às primeiras ideias do narrador de *Memórias*: “Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.15). Ademais, vemos que tal índole de Alexandre durante todo o longa parece ainda ecoar a tese dita pelo narrador nas primeiras páginas do romance, na qual um homem inteligente do século dezenove está moralmente obrigado a ser uma criatura eminentemente sem caráter. Se o personagem de Dostoiévski é um paradoxalista que polemiza sobre as ideias recorrentes de sua época, ao criticar autores ou colocar em evidência recortes de jornais que circulavam em seu meio, Alexandre atualiza essa característica com suas digressões contraditórias, já analisadas aqui, bem quando lê sinopses de filmes dos jornais com o pretexto de ironizá-los. Em outra cena, ele abre uma página na qual está escrita a manchete: *Viva Leone, viva le western*; em seguida outra chamada de jornal é colocada em primeiro plano cuja foto está uma velha amiga foragida por assassinato. Em outro nível está a trilha sonora incidental reverberada organicamente na cena, inserida pelos discos que são tocados pelos personagens. Muitas das canções servem como cifras específicas dentro da trama, como é o caso da análise que Alexandre faz de *Chanson des Fortifs* de Fréhel, ou *Les amants de Paris* de Piaf, que dá o tom para o fechamento do filme. Nesse sentido, podemos dizer que, assim como Dostoiévski, Eustache

²⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed. 34 2009. p14.

compila por meio de colagens uma gama de gêneros que, se a princípio parecem ser incompatíveis, funcionam como camadas especiais de leitura dentro de sua obra.

Mas no momento em que o protagonista escuta junto com Verônika o programa “O pregador do amanhecer”, de Dibar Apartian no rádio, é que Eustache mostra todo o potencial polifônico que o filme pode abarcar. Numa cena de longa duração cuja atenção está dedicada à narração do locutor, que fala de maneira sensacionalista sobre as mazelas do sedentarismo e da alienação da sociedade contemporânea, Alexandre escuta tal discurso com feição fascinada. Quando o programa termina, ele diz que acompanha há muito tempo o radialista, chegando a citar o fechamento das edições diárias. Desconhecendo seus atributos físicos, o locutor não seria mais do que uma voz que ele admirava. Nesse apreço pelo discurso alheio, ele se anima em convidar Verônika para uma visita ao café Mathieu naqueles primeiros momentos da manhã, com o intuito de observar ‘as pessoas que falam como um livro’. Nessa *mise-en-scène* propositalmente de estilo literário, na qual Alexandre apenas narra os eventos que costumava presenciar em tal lugar, ele se diz fascinado pelo tom romanesco das anedotas de um árabe que dizia: “Aparentemente, as mulheres negras fazem amor de maneira extraordinária. Quando o homem introduz seu órgão sexual em sua vagina, parece sentir o calor de um forno. Me disse um administrador das colônias” (LA MAMAN, 1973). Pela frase citada, podemos entender finalmente de que lugar viria toda a estilização envolvida nas falas rebuscadas de Alexandre, ao dizer como tentava imitar a eloquência do árabe, não chegando ainda à perfeição. Seria talvez esse o segredo do caráter polifônico de seus infundáveis monólogos, quando confessa a Verônika que “falar com as palavras de outro, é isso o que eu gostaria. É assim que deve ser a liberdade” (LA MAMAN, 1973).

Nesse sentido, o discurso de Alexandre funcionaria como uma colagem de citações extraídas de uma gama de situações do cotidiano, que servem como arsenal infundável para suas teses sobre temas sociais, políticos e culturais. Um dos seus principais centros de interesse é o próprio cinema. Sua psique é uma arena de lutas constantes de ideias sobre a arte cinematográfica, servindo de medida para todas as coisas de sua vida. As mulheres com quem entra em contato, por exemplo, o interessam por razões externas, como ter atuado num filme de Robert Bresson. Ao jantar num restaurante, ele explica que tal lugar há sempre pessoas transitando, como se ali fosse um exemplo cenográfico dos filmes de Murnau, quando se mostra interessado em dar uma pequena aula sobre a estética do diretor alemão.

Era por meio de exemplos como esses que Serge Daney (BAECQUE, 2010) batizara toda uma geração nascida junto com o cinema moderno, em meados dos anos 1940, de ‘cinefilhos’. Eram os jovens cinéfilos que não querendo seguir à sombra das figuras

paternas, espelharam-se no cinema, fazendo dele uma escola paralela. Uma verdadeira religião moldadora de caráter que tomava forma logo no pós-guerra e que culminou em 1968 com a marcha de seus membros pelas ruas durante a longa primavera revolucionária e romântica. Nesses termos, o discurso de Alexandre tende menos a compor um retrato de apenas um sujeito que vivenciou o período do que orquestrar um coro de vozes dessa geração que definiu a história de uma cultura pela maneira de assistir filmes, de prolongar essa experiência pelas citações, pela conversa, pelas várias opiniões acerca de uma obra. Mesmo que Eustache tenha participado dessa geração de cinefilhos, e que as memórias de Alexandre parecem reverberar suas experiências, seu projeto tende a ir além de uma configuração narcisista da escrita do *eu* para atingir certa universalidade. De fato, é uma proposta que encontra correspondência na observação pertinente comentada pelo próprio Eustache, analisada por Jonathan Rosenbaum, nos primeiros anos do lançamento do seu filme: “O filme começa em primeira pessoa – disse Eustache –, para terminar em várias primeiras pessoas.” (ROSENBAUM, 2009, p. 57).

Embora essa arquitetura polifônica analisada na *mise-en-scène* de *A mãe e a puta* pareça criar certa distância entre as motivações do herói das concretizações autobiográficas do autor, tal procedimento não neutraliza ou tampouco apaga esse intento do realizador. Para Paulo Bezerra, no prefácio dedicado a comentar as principais ideias de *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013, p. XII), um dos aspectos mais interessantes da polifonia é justamente criar condições novas e originais para que a materialização do autor aconteça na narrativa. Isso estaria na melhor consonância com aquilo que Alain Philippon (2005, p.37) comenta sobre de que maneira os traços autobiográficos de Eustache aparecem no filme. Para o crítico, o diretor está menos interessado em apresentar aqui o velho clichê de uma narrativa em retrospecto via alter-ego do que lançar vestígios de sua personalidade no meio desse aparente ‘caos controlado’ que são as sequências de longa duração. Tratando-se de um filme que pode muito bem funcionar no limite da ficção e do documentário no cinema moderno, Philippon atenta para o fato de que essas sequências de longa duração oscilam num jogo tênue entre sinceridade e simulação, ou seja, entre a verdade e a ficção. Uma das cenas mais memoráveis em que isso acontece seria aquela na qual Alexandre, em primeiríssimo plano, olhando para a câmera dando a impressão de quebrar a quarta parede, pergunta à Verônika, que está em contracampo, sobre a possibilidade de relembrar o antigo relacionamento fracassado antes de conhecê-la. Como se quisesse pedir licença ao espectador, que assiste pacientemente a essa longa sequência, seu gesto funciona como se

fosse uma apóstrofe evocando uma verdade a ser contada²¹. Esta gira em torno do término do namoro dado pela sua ex, deixando o protagonista sem saber ao certo como reagir. Logo, Alexandre convida o espectador a partilhar das mazelas desse vazio deixado por ela, no qual reflete sobre as dificuldades de um relacionamento na época do amor livre:

Nunca compreendi as pessoas que abandonam as outras. Eu nunca deixei ninguém, pois sempre me abandonam. Acho que o tempo que passa, a vida, faz muito bem o trabalho de unir ou separar as pessoas. Eu não faço nada, deixo o tempo fazê-lo. Por que eu faria a trabalho de outro? [...] Sabe, quando deixamos alguém que um dia amamos, é preciso fazer o que eu disse: ‘Adeus, estou indo embora’. Mas desaparecer, esconder-se como um criminoso, é vergonhoso! De repente tive a impressão de me transformar num personagem de um filme ruim. (LA MAMAN, 1973)

Não por acaso, tal gesto apostrófico tem tudo para soar como eco daquilo que o próprio Jean Eustache respondera para a revista *Caméra/stylo* em setembro de 1983:

Escrevi esse roteiro porque amava uma mulher que tinha me deixado. Gostaria que ela atuasse em um filme que tinha escrito. Nunca houve a oportunidade durante os anos que passamos juntos de que atuasse em um filme meu, porque eu não fazia filmes de ficção e nem sequer me havia ocorrido que ela pudesse atuar. Escrevi esse filme para ela e para Léaud; se tivessem negado de atuar, não o teria escrito. (PHILLIPON, 2005, p.114)

Para além dessas observações, o virulento discurso confessional continua com frases ainda mais contundentes a essa ex-namorada no momento em que Alexandre coloca os óculos escuros. Sendo a marca registrada do cineasta sempre quando aparecia em público, esse movimento feito por Alexandre parece trazer para a cena a estética da sinédoque, ou seja, da parte pelo todo, pela qual os óculos escuros parecem representar diretamente o próprio Eustache na cena²². Esse momento, mais do que qualquer outro no filme, oferece um corolário formal para o discurso autobiográfico do autor que narra as fragilidades das relações amorosas, bem como as impressões pessoais de uma época que fecha o seu ciclo e colhe suas ilusões perdidas: “Mas quando a terra some embaixo dos seus pés, quando o amor, o êxito, a revolução, não significam nada. Sabe? O mundo será salvo por crianças, pelos soldados e pelos loucos.” (LA MAMAN, 1973).

O mais interessante a se ater na sequência consagrada é como Eustache transpõe para o filme uma retórica muito utilizada em gêneros como a poesia ou do romance. Num primeiro momento, o discurso apostrófico de Alexandre é a figura de linguagem que se sobressai do

²¹ Ver anexo, foto 13, p. 105

²² Ver anexo, foto 14, p. 105.

emaranhado de vozes conferida pela cifra polifônica do filme, permitindo que a ‘entidade Eustache’ tenha o poder da palavra. Logo em seguida, a sinédoque vem para legitimar a fabricação de uma máscara evocada por meio dos óculos, reconhecido como traço essencial do autor. Conjugando as duas estruturas retóricas, a figura dominante da *mise-en-scène* em questão tem tudo para soar como uma prosopopeia na qual o gesto feito por Alexandre pode ser lido como a vestimenta de uma máscara personificando a face do autor, tornando inteligível seu discurso autobiográfico. Como bem apontou Paul De Man (1983), ao analisar *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, a prosopopeia seria um dos tropos mais interessantes do gesto autobiográfico por se tratar de uma transição delicada, uma transformação gradual no discurso. Tal hipótese vem como resposta à configuração autobiográfica *strictu sensu*, que está interessada na insistência do nome próprio, na autenticidade dos fatos e contratos de leitura. Para De Man, o interesse da autobiografia não está voltado para uma situação ou evento que pode ser localizado em uma história, mas que é a manifestação, no nível do referente, de uma estrutura linguística que, como vimos aqui, é revelada por deslocamentos tropológicos.

Fazendo a transposição para o cinema, essa configuração tropológica na narrativa, que dá lastro para materializações autobiográficas, sugere uma conexão irresistível com aquilo que Serge Daney escrevera na *Cahiers du cinéma* sobre a grande especificidade do cinema moderno. Para o autor de *A rampa*, o diretor moderno cada vez mais se desvencilha do velho recurso de desfazer as poses e quebrar as máscaras dos atores. Antes, a *mise-en-scène* moderna está mais voltada para a fabricação de um corpo, na construção de uma máscara feita pelas estruturas expostas à câmera que servem de extensão do autor:

Porque a grande vitória do cinema moderno (não mais identificar-se historicamente com os personagens) tem seu revés. Não é mais ao personagem, mas ao autor que o expectador se identifica cada vez mais. Sua histeria (“A imagem”, diz Barthes, “é isso de onde eu fui excluído.”) não se alimenta mais do passo a passo da ficção e dos corpos que ela enreda, mas à busca – rapidamente angustiante – das “intenções” do autor, dos vestígios de sua passagem. [...] Nessas condições, não é mais o que se passa na tela que realmente conta, mas o que podemos aproveitar do querer-dizer do Autor (que de súbito, ganha um “A” maiúsculo). (DANEY, 2007, p. 205-206)

Dando sequência à análise em questão, percebemos que, como se quisesse antecipar o próprio epitáfio com uma frase de efeito que poderia resumir a sua vida, o impacto da afirmação dita pelo protagonista, no monólogo acima, dá a impressão de que o autor quisesse marcar um ponto de inflexão na trama. A partir desse momento, Alexandre aos poucos vai perdendo a sua onipotência como co-narrador, bem como o status de protagonista. Isso é

formalizado pelas suas próprias ações, a começar, portanto, pela postura contraditória em relação aos relacionamentos abertos. Alexandre ao longo do filme corteja Verônika com o consentimento de Marie. Ela tenta a duras penas aceitar esse relacionamento a três, sublinhado pelas ideologias de liberdade sexual e amor livre advinda da revolução sexual do período. No entanto, no momento em que preparam um jantar em sua casa, Alexandre é surpreendido com a notícia de que o suposto caso de Marie, Philippe, aparecerá naquela noite. Percebido como um potencial rival romântico, tal sujeito vem para desestabilizar tudo aquilo que o protagonista tinha dito sobre as máximas de moralidade e amor livre acumulados durante a década. Finalmente, não conseguindo administrar seus próprios ciúmes, ele, num rompante, desiste dessa situação incômoda e frustra todos os envolvidos no jantar indo embora da casa de Marie. A partir desse ponto, a trama se apoia em cima das consequências desse evento, dando início, portanto, na cena em que as impressões de Marie contra essa atitude vêm à tona. As virulentas ofensivas são contra o egoísmo do protagonista em não aceitar o crescimento individual e liberdade da parceira, fazendo-a privar das amizades fora desse suposto relacionamento aberto.

Ocioso lembrar é o trato que Eustache dá à Marie, interpretada por Bernadete Lafont. Reconhecida como uma das vedetes da *Nouvelle vague*, ao protagonizar heroínas vingativas e rancorosas da classe trabalhadora nos filmes de Chabrol e de Truffaut – *Les Bonnes Femmes* e *Une belle fille comme moi* –, Lafont ironicamente acaba aqui como uma mulher explorada e rejeitada ao final no filme. Na outra ponta está Verônika, interpretada por Françoise Lebrun, uma estudante de ciências políticas e *freelancer* no meio cinematográfico que aspirava à direção. Propositadamente, a falta de experiência como atriz dá o tom documental à sua personagem que, livre das associações com a *Nouvelle vague*, é capaz de materializar uma imagem mais natural de uma jovem impactada pela variabilidade de discursos ideológicos que sublinharam os anos 1960.

Sob essa ótica, a narrativa muda de acento e dá lugar aos monólogos de Verônika que, assim como Alexandre, parecem assumir um tom polifônico marcado pelo caráter feminista. Sua postura de espectadora passiva, que assistia ao teatro verborrágico de Alexandre a poucos palmos de distância, vai alterando gradativamente transparecendo críticas diretas e contundentes ao relacionamento do qual faz parte. Isso permite que ela agora tenha o poder da palavra, fazendo, assim, expandir seu falatório para as memórias de sua adolescência, na qual vivia concomitantemente à explosão da revolução cultural. Talvez, o ponto crítico da sequência é o momento em que ela narra suas primeiras experiências sexuais ocorridas ao acaso, sem nenhum afeto. O mais importante no seu discurso é perceber como, ao mesmo

tempo em que defende a cifra do amor livre e liberdade sexual, ela faz críticas cortantes a essa mesma ideologia. Nesse sentido, ela alterna seu tom para os elogios ao amor puro e verdadeiro, indo de encontro aos valores da decência e dos bons costumes. O choro de Verônika, que sublinha a famosa sequência do filme, pode ser visto como uma espécie de choque desse embate entre motivações psicológicas contraditórias, numa *mise-en-scène* de longa duração assistida por Alexandre e por Marie, que permanecem calados a esta encenação final. Sob o peso dessa reduzida plateia, que assiste pacientemente suas angústias, Verônika parece temer as opiniões alheias, fazendo de seu discurso uma espécie de antecipação do julgamento do casal: “Por favor, não estou fingindo. O que está pensando? Para mim não existem putas. Para mim, uma garota que fode com qualquer um não é uma puta [...] O que significa a palavra ‘puta’?” (LA MAMAN, 1973).

Tal impasse de ideias cambiantes, cuja protagonista retarda sua linha de raciocínio por estar preocupada demais com perguntas imaginárias do entorno, não dando, portanto, a última palavra de si, pode ser vista como uma espécie de *perpetum mobile* analisado por Bakhtin (2013, p.266) em *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski. Examinando as neuroses do narrador protagonista da obra consagrada, o mecanismo do *perpetum mobile* ilustraria muito bem o tipo de discurso veiculado por esse sujeito que constrói um autodiálogo consigo mesmo, antecipando as hipotéticas respostas do outro. Nesse sentido, uma linha de diálogo gera uma réplica, que gera outra e, assim, uma terceira em movimento infinito que recusa chegar a bom termo com as ideias. No caso de Verônika, esse pêndulo discursivo funciona como uma polaridade infinita que vai dos conceitos de martírio do corpo à redenção de sua alma, num ato final que em não poucos momentos pode ser vista como um eco do impasse de Marie Falconetti em *O martírio de Joana D’arc* (1928) de Dreyer²³. Consequentemente, o ápice desse choque infinito de ideias cambiantes é simbolizado por Eustache por meio do vômito de Verônika nos últimos momentos do filme, podendo ser lido como uma manifestação de oralidade que não pode mais se expressar via discurso.

Sem dúvida, é um ato que entra em sintonia com muito do que Michel Delahaye diz sobre o comportamento da juventude advinda do pós-guerra, no texto *Jean Luc Godard ou a infância da arte*. Dedicado a comentar os principais títulos de Godard até 68, Delahaye ainda faz um balanço da juventude no calor do momento. Para o crítico, é uma classe emergente que parece não encontrar mais espaço numa sociedade que colocara todos seus valores por terra. Consequentemente, o reflexo do pensamento de 68 fez com que:

²³ Ver anexo, foto 15, p. 105.

[...] este mundo fosse um veneno para eles. Uns reagem por uma revolta quase visceral de todo o organismo – um vômito. Diz-se então que são doentes e trata-se de cuidar desta doença: a delinquência. Outros decidiram engolir o veneno. Digeri-lo. A imunização ou a morte. (DELAHAYE, 1968, p. 67)

No caso de *A mãe e a puta*, Eustache nos lembra que tal imunização funciona por meio da mecânica do veneno-remédio. Primeiramente, haverá a destruição do casal Marie e Alexandre para dar lugar à proposta de matrimônio feita pelo protagonista e consentida por Verônika. No final, a proposta parece selar o fim de uma era pautada no ideal da liberdade, no mito da impossibilidade das relações amorosas, no descompromisso e nos amores efêmeros. Ao desmistificar este *mal de la jeunesse* da geração da *Nouvelle vague*, o filme de Eustache entra em sintonia com aquilo que Philippon (2005, p.33) disse sobre a especificidade dessa obra. Ela seria, no caso, um *close up* sobre o comportamento da sociedade francesa no começo dos anos 1970, um plano médio de uma microssociedade, formalizado pela mitologia juvenil, e um plano aberto sobre as ações de três indivíduos num percurso de poucos dias.

O mais necessário a se ater sobre tudo o que mostramos, é como o diretor consegue alcançar um projeto coerente que conjuga em um mesmo plano um cinema autobiográfico e ficcional como revelador de um processo histórico de uma geração, sem desaguar numa típica performatividade narcisista. Como vimos até aqui, a configuração do *eu* nessa obra é uma escolha estilística particular demais que destoa de uma narrativa via pactos autobiográficos, preferindo antes fazer de si mesmo um trânsito perpétuo movido por substituições tropológicas. A radicalidade com que isso é mostrado aqui faz com que o autor tome a si próprio como uma das possíveis vozes que habitam o protagonista, passando, dessa maneira, a milhas de distância de um projeto autobiográfico intimista. O mais impressionante é perceber como tal postura está diametralmente oposta ao seu próximo filme, uma obra em que a subjetividade do protagonista parece estar colada à consciência do autor, fazendo com que ele chegue a bom termo entre a reflexão estética e imersão autobiográfica. Entender como essa mecânica estilística acontece em *Mes petites amoureuses* (1974) é o que tentaremos abordar no próximo capítulo.

5. *MES PETITES AMOUREUSES: JUVENTUDE PASSADA A LIMPO.*

Qualquer memória do passado é um pouco estetizada, a memória do futuro é sempre moral.

Mikhail Bakhtin

Após ser reconhecido com relativo sucesso no festival de Cannes de 73, o longa *A mãe e a puta* permitiu a Eustache um retorno às condições normais de produção. Convertido em uma celebridade no início dos anos 1970, o diretor pôde assim abandonar seu *modus operandi* quase amador, contando com os melhores recursos logísticos, mas sem deixar de lado a cifra autoral. Tendo agora o suporte de um grande estúdio, ele poderia finalmente colocar em prática, e com grande orçamento, o projeto autobiográfico que havia planejado, bem antes de retratar as ilusões perdidas de Maio de 68. Segundo Philippon (2005), o filme subsequente *Mes petites amoureuses* (1974) dividiu opiniões para aqueles interessados no progresso artístico do cineasta. Os mais ávidos em consumir uma suposta obra que daria conta de superar o impacto causado por *A mãe e a puta* ficaram decepcionados, ou surpresos, com a crônica provinciana rodada no sul da França.

De fato, tal obra apresenta muitos pontos de contraste com aquela que deu a Eustache projeção internacional. O primeiro deles é a transição dos espaços. Se *A mãe e a puta* é rodado no bairro parisiense *Saint-Germain-des-Prés*, onde Eustache ecoa por meio dos monólogos do protagonista toda a inquietação do fim dos anos 1960, seu próximo trabalho apresenta um cenário diametralmente oposto. Filmado parcialmente em Pessac, e posteriormente em Narbonne, locais onde o diretor passou sua infância e adolescência, notamos como a *mise-en-scène* é contaminada pelo ritmo lento e provinciano desses dois lugares, sublinhado por uma narrativa lacônica. O foco principal da trama é um garoto que, após uma infância idílica ao lado da avó, passa a viver seu início de adolescência ao lado da mãe e do padrasto, que o forçam a abandonar os estudos para trabalhar. A contragosto, e num curto espaço de tempo, ele deverá seguir uma rotina solitária e indolente, gastando seu tempo com pequenas ocupações que não parecem fazer nenhum sentido para ele, ao mesmo tempo em que começa a ter também suas primeiras experiências amorosas.

Sendo um filme que marca a aposta em uma nova abordagem estética na carreira do diretor, fica interessante acompanhar essas mudanças estilísticas já no andamento da *mise-en-scène*. Uma das transformações mais flagrantes, numa comparação com *A mãe e a puta*, é o abandono da incontinência verbal dos personagens. Se o protagonista Alexandre formalizava um discurso polifônico dissonante e contraditório, mas ao mesmo tempo ultra-articulado, sobre divagações banais de uma sociedade em colapso, o tom das falas do jovem Daniel em

Mes petites é marcado pela concisão. Isso é confirmado a partir da construção da voz em *off* do protagonista quando relata episódios de sua vida, reforçando a ideia de uma narrativa que está muito próxima da primeira pessoa. Esse discurso direto, no caso, controla o andamento da narrativa que define e fecha o pensamento de uma cena apresentada, servindo também como o fio condutor entre as sequências. Se num primeiro momento essa performatividade se apresenta como um desdobramento narrativo pouco expressivo e morno, sublinhado pela cifra monocórdica das falas do protagonista, aos poucos notaremos como esse personagem, que se torna conarrador dentro da trama, serve como uma espécie de trampolim para as manifestações autobiográficas do autor.

No capítulo que se inicia veremos como isso é assegurado por aquilo que Pasolini (1981) chama de ‘cinema de poesia’, uma escolha estilística que aqui se apresenta como um correlato do pensamento reflexivo do autor, encenado não como um procedimento via *flashback* que faz uma retranscrição do vivido, mas que prefere cinematizar numa *mise-en-scène* amplamente imagética e sensorial a transposição do que foi sentido nos seus anos de formação, transmutando os conflitos internos em obra de arte.

Ao escolher o tema que remete aos anos de formação de um jovem, Eustache se aproxima daquela tradição de se filmar a fase de transição da infância à adolescência, desdobrada em muitos títulos pelos diretores do cinema moderno. Se na literatura tal tema ficou conhecido por obras como *Confissões*, de Rousseau, *Retrato de um artista quando jovem*, de Joyce, até romances mais contemporâneas como *Infância e Juventude* de Coetzee, o cinema seguiria também esses passos buscando transpor em imagem as iniciações de um jovem à vida, no qual o espectador é testemunha da construção da personalidade do protagonista nesta fase de transição. Logo nos primeiros anos do pós-guerra, Deleuze (2005) afirma que o cinema moderno soube engendrar de forma inventiva essa temática quando optou por focalizar sob a ótica das crianças as mazelas de uma Europa arruinada. É o que presenciamos ao ver o périplo solitário de Edmund pelos escombros de uma Berlim ocupada pelas tropas estrangeiras em *Alemanha ano zero* (1947) de Rossellini; ou nos dois jovens que, abandonados pelos pais, lutam pela sobrevivência engraxando botas dos soldados americanos em *Vítimas da tormenta* (1946) de Vittorio De Sica.

Ambos filmes, reconhecidos como clássicos do neorrealismo italiano, retratam os percalços experimentados por esses ‘órfãos da tempestade’ que entram em contato com o cotidiano perigoso e hostil do pós-guerra. Além disso, essas obras, como muitas outras do período, servem de tom para a geração seguinte, como podemos perceber nas incursões clandestinas de Antoine Doinel, alter-ego de Truffaut, pelas ruas de Paris. De fato, o célebre

Os incompreendidos (1959) parece atualizar a temática das crianças abandonadas do pós-guerra por meio da cifra autobiográfica, servindo de forte influência para o filme de Eustache. O diferencial em ambos os filmes é que o choque do pós-guerra, que rompe com a resposta sensorio-motora do sujeito, e acaba dando lugar a uma difusa sensação de indiferença e contemplação, não seria mais físico, sendo antes desdobrado na própria consciência do protagonista. No filme de Truffaut, isso é recobrado quando Antoine Doinel se percebe um rejeitado na transição entre a infância e a adolescência pelo desdém de uma mãe que via no filho um percalço de sua juventude. Sentindo-se desprezado, e sem a certeza de proteção familiar, Doinel avançava na vida procurando sucedâneos paternos, sejam eles no trabalho, nos livros ou no cinema.

Para Baecque (2010), esse tipo de cinema praticado no começo dos anos 1960 atualiza metaforicamente a estética do neorealismo ao retratar o senso de orfandade dessa classe que se encontrava em grande número no começo dos anos 1950, ficando no meio do caminho entre o envelhecimento geral da população e a predominância adulta no mercado de trabalho. Os pais, incapazes de lidar com seus próprios filhos, seja pela questão do choque de gerações ou pela necessidade em reformular a vida no imediato pós-guerra, muitas vezes destinavam aos avós o trabalho de criar essas crianças enjeitadas.

Nesse sentido, Luc Moullet (2000) é bem preciso em situar no tempo e espaço a gênese do enredo de *Mes Petites Amoureuses*. No texto elegíaco sobre Eustache, o crítico-cineasta atentava para uma observação relevante para nossa discussão, uma vez que muito dos diretores provenientes da geração do pós-guerra obtiveram uma relação muito próxima com os avós, como Godard e Chabrol, reverenciando-os em uma série televisiva nos anos 1970. *Número zero* (1971) pode ser visto como um subproduto dessa cena, permitindo a Eustache colocar sua própria avó numa longa entrevista para relembrar o período da ocupação dos nazistas até a Libertação. Além disso, ela é um dos centros de atenção na primeira parte de *Mes petites*, sendo retratada de maneira fictícia. Com uma dedicatória exclusiva na abertura dos créditos do filme, é ela quem zela pelo bem estar do jovem Daniel, que acompanha tanto a sua rotina cotidiana quanto escolar. Por esse motivo, percebemos que, num primeiro momento, o protagonista parece escapar desse senso de orfandade e abandono das crianças delinquentes dos anos 1960, na tradição inaugurada por *Os incompreendidos* e intensificada de maneira atroz em *A infância nua* (1969) de Maurice Pialat.

De fato, a *chanson Douce France* de Charles Trenet, que marca a abertura do filme, só tende a reforçar essa ideia de um passado idílico quando diz: *Voltam a minha memória/ lembranças familiares/ eu revejo minha blusa negra/ de quando eu era estudante*. Além

disso, o lirismo da letra é emoldurado concomitantemente por planos estáticos emulando os cartões postais da cidade de Pessac. Seriam essas as primeiras ressonâncias autobiográficas que o diretor reunia deliberadamente logo de início com o intuito de retratar a fase de sua formação, que cobre o intervalo entre doze e quinze anos. Para Truffaut, que sempre se dedicou em escrever notas em revistas de cinema sobre essa fase da vida à sombra de sua obra prima, tal momento seria “[...] a idade apaixonante, a que oferece maiores possibilidades cinematográficas, situa-se entre onze e quinze anos, idade do despertar da consciência, da pré-adolescência.” (TRUFFAUT, 2005, p. 36).

Como já afirmou Deleuze acima, é um momento de transformações que pode ser colocado a serviço dos novos agenciamentos óticos e sonoros que o cinema proporciona. Nesse viés, *Eustache* parece explorar bem esse campo ao jogar com certos dispositivos específicos do cinema moderno, como, por exemplo, a sua ênfase caindo sobre a duração das cenas e sua desconfiança face à retórica de onisciência do cinema clássico. Uma de suas preocupações, logo de início, é a necessidade de encurtar a distância que o cinema estabelece entre o protagonista e o espectador, para que este possa experimentar junto com o personagem principal todos os tateamentos e hesitações de uma experiência originária. Para dar conta dessa configuração, *Eustache* mantém todas as cenas concentradas sobre o protagonista, que no início do filme é o termo pivô em torno do qual as ações se articulam. É o que se vê quando Daniel leva os dois amigos na garupa da bicicleta diariamente no trajeto que os conduz à escola. O efeito de presença que a cena demonstra vem ao encontro de muitas das reflexões que Deleuze (2005, p.231) coloca sobre as atitudes e posturas corporais no cinema. Segundo o filósofo, as ações corporais dos atores tem um papel especial no cinema moderno porque dispensam uma situação prévia resultante de uma imagem ação, da maneira com que o cinema clássico nos apresenta. Nesse sentido não é a história que conduz os personagens, mas a história é que deve brotar a partir de suas ações cotidianas. Por esse motivo, fica fácil perceber como tal cena, na qual Daniel conduz os amigos na bicicleta, conta um pouco sobre a personalidade do protagonista. Menino safo do interior, ele é o líder que norteia as ações e opiniões dos colegas quando faz troça da matéria estudada ou quando reencena para eles a performance de um faquir vista recentemente no circo que tinha chegado na cidade. Na primeira parte do filme, ele é uma criança que mais age e experimenta sensações do que fala, sendo essas impressões sublinhadas pela sua voz em *off*, que comenta passivamente os fatos ocorridos.

Contudo, essa abordagem escolhida por *Eustache* impressiona aqueles acostumados à subjetividade altamente dramatizada e eloquente do protagonista Alexandre vista no filme

anterior, que tenta esgotar suas energias no próprio exercício da fala, numa duração que vai até o limite da cena. O contraste é percebido, sobretudo, pela maneira como Daniel toma distância dos fatos ocorridos, transformando em dito conciso e indiferente o que se vê nas sequências.

Para ficar com apenas um exemplo que mostra muito bem a medida da sobriedade e do extremo sangue frio de Daniel na interação com os amigos, podemos destacar o momento em que ele testa a paciência de Masini, um colega de escola. Sendo este maior e o mais forte da sala, Daniel no intervalo fica diante dele encarando-o, enquanto Masini lia um livro qualquer encostado no muro. Num rompante, ele soca o amigo no estômago somente para observar sua reação. A resposta do adversário não vem e acaba frustrando Daniel, ao mesmo tempo em que a cena termina num *fade out* mostrando seu rosto sem reação, sublinhada pela frase: “Sem razão, sem saber o porquê, eu bati nele. Olhei em seus olhos, ele não estava sequer zangado.” (MES PETITES, 1974). Sendo apenas uma das muitas cenas do filme em que esta tensão entre a frieza e passionalidade, entre a contenção e explosão, se repete, podemos dizer que tal construção torna-se uma das principais assinaturas estilísticas do filme como um todo, contribuindo para o tom austero da *mise-en-scène*.

Para aqueles familiarizados com o cinema moderno, impossível não associar essa escolha estilística àquela ‘mecânica dos modelos’ teorizada pelo cineasta Robert Bresson no célebre *Notas sobre o cinematógrafo* (1979). Livro que é um pouco como uma súmula de sua estética e do seu processo criativo, elaborado a partir de anotações esparsas colhidas durante a feitura de seus filmes, nele, Bresson tentava definir e defender as regras de um cinema desvencilhado da atuação teatral, cujos atores não seriam mais do que ‘modelos’. Seus gestos estariam longe do virtuosismo e do exibicionismo fáceis de representação dos atores profissionais, e o estudo psicológico da personagem, à *actor’s Studio*, cederia terreno a uma contenção estudada. A atuação seria menos como um suporte de emoções intensas do que como uma mistura de marionete e boneco mecânico, resultando em uma espécie de interioridade virgem, passível de ser preenchida. Diferentemente da concepção mais tradicional da atuação cinematográfica, o ator aqui não reagiria ao choque de emoções provocado pelo andamento do enredo. Para o diretor, o cinema surgiria a partir dessa estrutura em branco, do silêncio e da imobilidade dos modelos: “O drama nascerá de certa marcha de elementos não dramáticos.” (BRESSION, 1979, p.89).

Na melhor das hipóteses, essa forma de conduzir os atores como meros modelos autômatos tenderia a criar uma distância ainda maior existente entre o autor e personagem, bloqueando também o processo de identificação com o público. E, no nosso caso, se levarmos

em conta um diretor que passou a vida construindo uma extensa narrativa em torno das próprias experiências, tal escolha estilística tem tudo para soar como um desvio de percurso de uma suposta narrativa intimista que segue os padrões de um projeto autobiográfico, pelo menos nos termos mais tradicionais como esse é entendido. De fato, é uma performatividade que se recusa a gerar no público uma empatia fácil, que prefere manter uma vincada distância do modo de representação naturalista. Ao criar essa barreira de identificação com o público, só resta o diretor desviar a atenção do espectador para a própria voz do protagonista, que o orienta sobre aquilo que foi mostrado, arrematando e resignificando como quer a objetividade das imagens. Nesse sentido, o herói ganha autoridade de voz para além da própria atuação na *mise-en-scène*, onde ali exprime melhor sua verdade via discurso, e sua teatralidade é deslocada por olhares ou pelo artifício da voz em *off*. Em muitos momentos, é como se Eustache quisesse conduzir a narrativa em direção a um formato muito próximo do uso da primeira pessoa, embora nunca incorpore efetivamente esta instância subjetiva *per se*.

Tal configuração, na qual a oralidade se apresenta como uma das principais linhas de força da cena, também vem comungar com a reflexão que Salles Vasconcelos (2001) faz no artigo “Falar, ver, fabular”. Ao analisar a obra do cineasta por meio dos signos da fala e da visão, numa comparação com o romance *Damien* (2000), de Lucile Laveggi, Vasconcelos mostra como Eustache, durante toda sua filmografia, soube explorar com bastante propriedade o relato oral, servindo de eixo principal para conduzir a sua *mise-en-scène*. Além disso, Vasconcelos coloca em relevo a singularidade do estilo de Eustache, a saber, um cinema que sempre buscou aproximar essa narrativa, pautada na oralidade, aos referenciais literários do qual nunca negou a influência. Nesse sentido, é interessante observar como o diretor cruza o registro das falas dos protagonistas às formas literárias já consolidadas como, por exemplo, a escrita erótica (*Une sale histoire*), o ensaio (*Les photos d’Alix*) e o *Bildungsroman* (*Le père Noël a les yeux bleus*).

Em *Mes petites amoureuses* essa tendência não é descartada. Se analisarmos com mais cuidado a arquitetura da cena, podemos perceber que a forma de relatar do protagonista, quando sublinha o final das sequências, pode ser vista como uma espécie de anotação que é capaz de conjugar o impulso subjetivo com a objetividade daquilo que é mostrado. São sentenças que registram acontecimentos dos mais diversos calibres, que vão desde os mais contingentes aos mais significativos, marcando os momentos de transição de sua vida. Em todas elas a sensação obtida é de uma escrita fragmentada e elíptica, num registro que parece estar muito próximo ao imediato de uma experiência vivida. Nesse sentido, tal construção apresenta muitas semelhanças com a forma do diário íntimo, marcada por frases curtas, nas

quais essa brevidade supõe um ritmo de interrupções, recomeços aleatórios e deslocados. Pela maneira retraída com que esses registros são elencados pelo protagonista, eles dão a sensação, à primeira vista, de dispensar outros leitores/espectadores, podendo ser justificado como um formato autorreflexivo ou visto como um objeto pessoal, de maneira que, assim como o diário íntimo, “[...] se torna uma carta destinada ao remetente.” (ARFUCH, 2010, p.45). De fato, essa tendência só tende a reforçar o caráter introspectivo desenhado pela crítica²⁴ sobre esse cineasta que, mesmo sob a chancela de um grande estúdio, nunca abandonou a imagem de diretor *gauche*. Daí a sua postura diletante, que leva o acabamento de sua obra na contramão das exigências do mercado, cujos filmes são reconhecidos mais como um resultado de uma intransigência pessoal do que um produto do meio. Sua obsessão de um cinema como exercício de necessidade inerente, e de ser fiel a si mesmo, o levava a afirmar em entrevistas a satisfação de fazer os filmes para um público de no máximo 50 pessoas.

Como foi mostrado até aqui, seu tipo de cinema é visto, sobretudo, pela ótica da independência e liberdade criativa, que desconhece a clausura das formas e que, nesse sentido, encontra no formato do diário íntimo um correlato bastante pertinente. Isso porque o diário, assim como o cinema de Eustache, e mais especificamente com o filme em questão, é uma forma que não tem a obrigação de obedecer a nenhuma convenção retórica. Se considerarmos aquilo que Leonor Arfuch sugere em seu *Espaço biográfico* (2010, p. 143) tal formato estaria muito próximo a uma ‘profundidade do eu’ por emular um espírito livre, condutor de uma escrita improvisada, indeterminada e de forma híbrida. Seria um espaço biográfico onde tudo se pode encontrar, ou seja, uma vasta arena para discorrer sobre uma multiplicidade de registros como recortes, notações, aforismos, etc. Para a teórica argentina, o diário íntimo poderia também funcionar em inúmeros registros da linguagem não estando preso somente a um caderno de notas. Poderia antes ser manifestada, por exemplo, através de um álbum de fotografias ou formalizada em sequências como essas comentadas até aqui.

Dessa forma, Eustache joga com as estratégias de construção do gênero em seu filme, em que podemos perceber como a fragmentariedade, os saltos e as elipses deste formato são transformados aqui numa colagem calculada de experiências vividas, sublinhadas pela voz em *off* que funciona como uma cesura que suspende e ao mesmo tempo faz reverberar o sentido de cada episódio. Esses são marcados pelos famosos *fades in* e *out* do filme, que exercem uma função semelhante aos sinais de pontuação que abrem a fecham certas memórias do autor. Nelas, o autor encapsula a insignificância da escrita de uma vida comum em sequências

²⁴ LOMILLOS, Miguel A. De los usos amoros tras la resaca Del 68, in Jean Eustache: el cine imposible. Valencia: Ediciones de La Mirada, 2001. P. 52

memoráveis no cinema, explorando o contraste entre a banalidade dos eventos e o efeito de sacralização gerado pela *mise-en-scène* hierática.

Embora *Mes petites* seja conduzido em grande parte pelo formato semelhante ao do diário, o protagonista que narra não tem relação onomástica com Eustache, mas apresenta diversos traços que insinuam ser o alter-ego do diretor. Entre eles estão, como já mencionamos, a relação afetuosa estabelecida com a avó que praticamente o criou durante a infância em Pessac; a transição conturbada tanto da infância para a adolescência quanto das cidades, quando é forçado a passar a juventude em Narbonne; além dos primeiros flertes com a cinefilia e com o sexo feminino. Em todos esses episódios, Daniel comenta as sensações sentidas dessas experiências episódicas como, por exemplo, quando ele, ao passar sempre pela praça principal, trocava olhares com uma garota que o confundia sempre com outro rapaz: “Essa não foi a primeira vez que ela me confundiu com um outro. Eu deveria ter feito algo, mas tive medo” (MES PETITES, 1974). Ademais, em outra cena, quando comenta uma ereção sentida durante a missa dominical, por estar atrás de uma garota na fila da comunhão: “Senti que estava tendo uma ereção, e me encostei nela” (MES PETITES, 1974). Nesses termos, o efeito obtido dessas sequências é que elas tendem a configurar uma espécie de ‘momentos de verdade’ associados a essas supostas confissões, que poderiam comover quase qualquer espectador pelo impacto com que registra esses afetos íntimos, transparecendo, dessa forma, um originário de experiências subjetivas do autor.

Mesmo que não date rigorosamente essas memórias ao estilo de entradas do diário, é possível perceber como o tempo, o espaço e o enunciado comandando pelos *fares* vão marcar progressivamente as etapas de vida do jovem. A cena em que o mostra já no ensino secundário, voltando para casa com os colegas mais velhos, conversando sobre os interesses do sexo feminino, poderia funcionar como ponto de marcação do tempo que passa, fazendo nos situar no ritmo cronológico dos seus anos de formação. Essa estrutura vista no filme só tende a reforçar as semelhanças do estilo empregado por Eustache ao formato do diário íntimo, se levarmos em consideração aquilo que Blanchot diz sobre o gênero que, apesar do seu hibridismo, “[...] é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina.” (BLANCHOT, 2005, p.270). De acordo com o ensaísta, a duração do tempo que passa, seja ele semanas ou dias, seria salvo por meio da atividade da escrita que captura as ações cotidianas e, dessa forma, cria-se a sensação, mesmo de maneira ilusória, de tempo vivido. Seria aquilo que Blanchot diz sobre o gênero, visto como uma ‘empresa de salvação’ e que, por esse motivo, deve ser compreendido como uma categoria perigosa: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à

escrita, que altera o dia.” (BLANCHOT, 2005, p.275). O que o autor ressalta aqui seria a falsa ilusão do diário como um gênero que dê conta de transpor *ipsis literis* tanto a subjetividade daquele que escreve, quanto a realidade observada. Vale lembrar, nesse sentido, as considerações de Costa Lima (1986, p. 361), ao dizer que a mimese não se trata somente da continuidade entre o observado e a sua cópia para o papel em termos meramente perceptivos, mas sim é notar como no ato da escrita há uma reapropriação dessa realidade no imaginário, que é trabalhada e transformada, resultando num produto como diferença, mesmo que ela seja organizada a partir de um horizonte de semelhanças com a realidade. Se a partir disso fica mais evidente observar a tendência antimimética da literatura em espelhar a realidade em narrativa, é também sugestivo perceber como há a impossibilidade do sujeito dar conta de se conhecer pela escrita, quando, na melhor das hipóteses, encontra-se destinado a se transformar e se destruir; para citar, mais uma vez Blanchot (2013, p. 276).

Nessa direção, Roland Barthes não deixa de ter razão ao mencionar que “[...] o diário (autobiográfico) está, entretanto, hoje em dia, desacreditado.” (BARTHES, 2003, p. 111). Tal questão é um dos centros de interesse de *Roland Barthes por Roland Barthes*, livro no qual o autor, por meio de um trabalho elíptico e rapsódico, ressalta a impossibilidade da narração que um sujeito possa fazer de si mesmo, mas que aposta justamente na ideia do fragmento como um espaço ideal para a condensação tanto de experiências subjetivas quanto de contingências intertextuais. Tal configuração pode ser vista como aquilo que o autor chama em muitos momentos do livro de ‘espaço imaginário’, entendido como um “[...] labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás)” (BARTHES, 2003, p. 136).

O que torna sugestivo perceber nessa leitura é a compreensão do diário sendo visto menos como uma forma autobiográfica *strictu sensu* e mais como uma forma que configure um *eu* incerto e fragmentado, sujeito a ajustes, apagamentos e reescritas influenciadas com aquilo que está do lado de fora. A aposta na ideia do diário íntimo, nos termos mais tradicionais como é conhecido, funcionaria, portanto, apenas como uma contraparte no projeto de escrita de si, reconhecida mais como uma ferramenta imediata para que o autor converta sua própria vida em obra, para falar nos termos de Barthes (2005, v.2, p.165). Descartado, assim, a ideia de um sujeito como conhecimento pleno de si mesmo, e mais aberto à variabilidade artística, tal escrita biográfica será conduzida na maioria dos casos pela via indecível entre vida e obra, entre autobiografia e ficção.

Não por acaso, *Mes petites* dialoga diretamente com esse cenário quando percebermos como esses fragmentos episódicos do primeiro ato do filme, que funcionam como notas despreziosas e contingentes de um diário íntimo, dão a impressão de uma preparação para uma obra ainda por vir, como se a vida particular fosse uma espécie de treino para a vida pública. Essas notas, no caso, serviriam como uma redoma onde Eustache vai incorporando elementos dramáticos essenciais para o andamento dos dois próximos atos, além de incluir ressonâncias tanto estilísticas quanto intertextuais oriundas de seus pares locais e contemporâneos.

É o que se vê quando as anotações de vida do protagonista começam a tomar um impulso enternecedor e romanesco a partir do momento em que sua mãe aparece para uma visita em Pessac. Daniel pontua: “No ano seguinte, minha mãe veio me visitar com um homem que ela não tinha mencionado em suas cartas.” (MES PETITES, 1974). Mesmo que o tom dessas sentenças se apresente de maneira distanciada e antimelodramática, neste momento é marcado um ponto de inflexão na narrativa quando Eustache coloca em cena esses personagens que terão a tutela do garoto. Com o pretexto de seguir com uma melhor formação escolar, sua mãe o leva para morar junto a ela e o padrasto, José, em Narbonne. Mais do que apresentar uma mudança nos espaços onde o garoto transita, Eustache vai aos poucos transformando a atitude do jovem, que agora deixa de conduzir suas próprias ações para ser conduzido por essas figuras que terão o controle sobre ele. Implicitamente, isso é mostrado já dentro do taxi a caminho da sua nova casa em Narbonne. Ao mostrar os pontos mais importantes da cidade, sua mãe aponta para o colégio principal, local que desperta a atenção do jovem que naturalmente pergunta se ali será sua nova escola. Sem dar a resposta esperada, sua mãe desconversa, sendo por esse breve momento constrangedor que captamos a impressão sentida pelo protagonista. Pela suspensão da voz da mãe, fica subentendido que não é mais ele quem decide sobre sua própria vida, devendo antes seguir um roteiro traçado por ela. Sem a possibilidade de reagir perante a esse novo mundo, só resta ao protagonista um olhar vago perante a tudo em sua volta. Daí que, se em Pessac todos os seus atos eram sempre pontuados pelo êxito, em Narbonne eles são assombrados pelo insucesso e frustração. Uma das cenas que ilustra isso muito bem se dá quando seu padrasto chega em casa após um dia de trabalho. Daniel tenta recebê-lo com um abraço, mas a resposta de José vem apenas com um aperto de mão que cria uma barreira intransponível entre eles. Sua mãe, no outro lado da sala, assiste tal cena com reprovação. Naturalmente, resta Daniel fechar o quadro pontuando: “Eu tive a certeza que vi a desaprovação em seus olhos.” (MES PETITES, 1974).

É a partir desse momento que fica mais evidente o diálogo intertextual com outras obras do mesmo período, quando notamos que a sensação de rejeição experimentada pelo protagonista pode ser aproximada àquela vista em *Infância nua* (1968) de Maurice Pialat. Assim como em *Mes petites*, o protagonista François, um garoto de 10 anos, conhece o desafeto dos adultos quando, ao ser rejeitado pela própria mãe, transita constantemente em casa de pais adotivos na tentativa de encontrar um lar definitivo. Embora Daniel destoe da conduta agressiva do protagonista de Pialat, que é obrigado constantemente a transitar entre lugares diferentes por causa das suas sucessivas confusões, o segundo ato de *Mes petites* parece ser construído com base naquela impressão de desabrigo e falta de comunicação com os adultos vista em *Infância nua*. Nesse sentido, é como se Eustache reconfigurasse um número necessário de elementos desse filme de maneira que sua imagem retornasse em forma de citação. Além disso, a aparição do próprio Pialat, que numa das cenas reprime moralmente não só Daniel, mas também toda a classe da juventude com seu discurso, só tende a reforçar a ideia de que o filme, se visto como autobiográfico em algum sentido, é também organizado a partir da alteridade, do olhar do outro.

No entanto, se o protagonista François possa ser visto como uma criança de difícil temperamento, cronicamente incapaz de aprender com seus atos e de transpor para o espectador suas angústias interiores, devido a sua atitude selvagem e explosiva, Daniel sente a necessidade de traduzir em narrativa os choques experimentados no cotidiano. Ao mudar de cidade e bater de frente com as duras realidades deste novo local, seus relatos dão a sensação de um progressivo alheamento em relação a sua própria vida, algo que é traduzido também nas suas próprias atitudes, quando demonstra ser um sujeito apático, incapaz de agir diante de novas situações. Isso é muito sugestivo quando, ao final das férias escolares, Daniel indaga sua mãe sobre a matrícula na nova escola para aquele ano letivo. Ao saber que os planos dela estavam longe de lhe garantir uma boa educação, Daniel se frustra de maneira impassível, ao mesmo tempo em que a câmera se esforça para captar suas emoções em primeiro plano, quando vemos o garoto cabisbaixo que comenta em *off*: “Como eu já sabia, mas me recusava admitir, ela não tinha a intenção de me colocar na escola.” (MES PETITES, 1974). A conversa sobre o problema se desenrola com ele defendendo a sua educação, ressaltando que o ensino é gratuito. Sua mãe rebate essas investidas com um ar resignado, ressaltando que os custeios suplementares como livros e roupas seriam impossíveis para a família. Finalmente, o julgamento dela termina. Daniel deverá preencher o tempo livre com algum emprego para ajudar nos custeios da casa. Vencido pelo cansaço, só resta o jovem pontuar: “Eu tinha respostas para ela, mas fiquei calado.” (MES PETITES, 1974).

O choque é consumado. A cena que termina num *fade out* em primeiro plano, mostrando o garoto olhando com resignação para sua mãe, provoca uma mudança substancial na trama. Privado de se relacionar com pessoas da sua idade, Daniel entrará em sintonia com a aspereza do mundo social dos adultos por meio do emprego que lhe arranjam numa oficina de consertos gerais. De agora em diante, os dias se alternam sempre num padrão reconhecível, no qual as diferenças entre o tempo de lazer e o tempo de trabalho se tornam irrelevantes para esse garoto que está inserido numa atmosfera definida por rotinas aborrecidas. O que sobra é apenas ser testemunha ocular desse novo círculo social onde foi inserido.

De certo modo, Eustache aqui parece trazer de volta aquele impacto experimentado pelas crianças do neorealismo italiano diante de situações extremas, já especificado por Deleuze, ao mostrar como, por terem exatamente no desamparo a sua nota fundamental, esses jovens tornam-se o termo pivô da atitude contemplativa da câmera, que procura de certo modo se fundir com a perspectiva deles:

Já se chamou a atenção para o papel da criança no neo-realismo, especialmente com De Sica (e, depois, na França, com Truffaut): é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir. Do mesmo modo, se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (como na cena da empregadinha em *Umberto D*), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo. Da crise da imagem ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto, uma passagem necessária. (DELEUZE, 2005, p.12)

O que Deleuze explica na citação acima é simplesmente como as situações visuais e sonoras do cinema moderno surgem e se consolidam sobre as bases do esquema sensório motor ou da imagem ação do cinema clássico. Para ilustrar isso, o filósofo mostra no livro *A imagem tempo* como o cinema moderno soube emular essa mudança de comportamento da consciência de um indivíduo que fica totalmente abalado quando entra em contato com a experiência moderna. Nesse sentido, se tradicionalmente a consciência humana consegue dar conta de mapear um *eu* que está coerentemente localizado no espaço e no tempo, essa conexão é violentamente rompida no imediato pós-guerra. E é pela experiência do choque da guerra que a harmonia do *eu* com o espaço é constantemente convulsionada, na medida em que o sujeito vai deixando de agir, mas é forçado a mudar a todo o momento de perspectiva e lidar com escalas incomensuráveis. Tudo isso acaba por repercutir no próprio formato da narrativa cinematográfica, que procura desenvolver dispositivos aptos a capturar esse tipo de desorientação e dispersão cotidiana. Daí que muitas cenas de filmes consagrados do cinema

moderno obedecem a temporalidades relativizadas, nas quais seus ritmos são muitas vezes dissonantes e conflitantes, conduzidos por elipses, falsos *raccords* e tomadas de curtíssima ou longa duração sem resolução aparente, que substituem a tradição da coerência temporal do cinema clássico.

Nesse viés, os filmes consagrados do neorrealismo italiano como *Alemanha ano zero* (1947) e *Vítimas da tormenta* (1946) poderiam ser vistos como exemplos nos quais esse esquema proposto acima é cristalizado e, sobretudo, incorporado na maneira de ver e ouvir das crianças protagonistas. Eustache, por sua vez, parece atualizar essa situação na vida do jovem Daniel que experimenta um choque semelhante, causado pela áspera e devastadora mudança de ambientes e atitudes familiares. Em decorrência disso, sua falta de motivação clara reproduz na *mise-en-scène* uma sensação de temporalidade suspensa muito motivada pelo ócio, e a pulsação entre as cenas obedece a um escorrer doméstico e indefinido que parece emular os tempos mortos ou as horas perdidas quando ficamos em casa.

Guardadas as devidas distâncias e proporções, nessa nova posição ele lembra a situação de James Stewart em *Janela Indiscreta* (1954) que, após um acidente, enquanto fotografava uma corrida automobilística, encontra-se confinado na poltrona de seu apartamento para se reestabelecer. No caso, o único passatempo é observar da janela o dia a dia dos vizinhos através da lente objetiva da câmera fotográfica, pela qual Hitchcock nos faz cúmplices do voyeurismo de Stewart. Em *Mes petites*, Daniel experimenta uma sensação parecida ao protagonista de Hitchcock, uma vez que Eustache passa a confinar o jovem nos pequenos espaços de sua casa e local de trabalho. Em decorrência do tédio gerado, que se torna uma experiência de repetição cotidiana e esvaziamento de ações e temporalidades, o jovem pode ser visto como uma reedição do *voyeur* de Hitchcock, que, assim como Stewart, passará a ver o mundo através de uma série de enquadramentos, que decupam a realidade de acordo com seus desejos e ansiedades. Isso nos é mostrado sutilmente pelo olhar do personagem que reenquadra os fatos diários de maneira subjetiva, emulando uma *mise-en-scène* em primeira pessoa, cujo foco vem a ser justamente o movimento projetivo dos desejos e fantasias do *voyeur*, em seu contínuo esforço para amenizar o tédio causado pela sua restrita liberdade de movimentos.

Nessa linha de raciocínio, Deleuze²⁵ sugestivamente define a organização do filme como se fosse uma espécie de díptico, funcionando como um quadro pintado em duas partes, ligados entre si por uma dobradiça, que se completam. No caso, a primeira parte mostraria as

²⁵ DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.p. 237.

atitudes dos corpos infantis do protagonista em movimento no campo, sendo que na segunda parte presenciamos a privação desses mesmos movimentos quando o garoto, ao mudar para a cidade, transforma-se em um adolescente, e já não passa de um *voyeur* e ouvinte do cotidiano. Isso tudo se torna mais evidente quando o vemos por trás das janelas de vidro da oficina onde começa a trabalhar. Lá, ele passa reenquadrar um mundo particular em a vida dos outros será para ele uma mediação de suas próprias experiências. Localizada próximo a um cruzamento de ruas, o jovem pouco se importa com os fregueses que adentram na oficina, estando mais interessado com o que está do lado de fora. Um dos seus principais interesses é a garota que namorava os diferentes rapazes na esquina. Quando ele se dedica em observá-la insistentemente, Eustache vai mudando aos poucos a configuração das cenas, nas quais a subjetividade do protagonista vai se tornando cada vez mais presente. Assim como o desenrolar da trama de *Janela Indiscreta*, aqui o imaginário construído por Daniel vai se sobrepondo à realidade, quando a presença da garota começa a confundir a objetividade da *mise-en-scène*.

Tudo isso acontece de forma consecutiva em três cenas. Ao cair da noite, Daniel avista o casal se beijando em frente à oficina. A montagem em paralelo da sequência dá ênfase ao contraste desses jovens, oscilando entre o *voyeur* e o casal observado. De um lado está o protagonista atrás da vidraça: figura apática que agora se encontra desprovida de qualquer desenvoltura e atitude. Do outro lado está a garota aos braços do rapaz e que a partir de agora vai se tornar o seu objeto de desejo. Na sequência, Daniel pontua: “Eles estavam lá todas as noites, sempre na mesma hora” (MES PETITES, 1973). Se a frase vem pra marcar a repetição da mesma cena por mais alguns segmentos, ela reafirma também a sua estrutura como *modus operandi*, que abre sempre em *fade in* focalizando o protagonista, posicionado atrás da vidraça olhando em contracampo. É como se por essa construção, a câmera que se detém sobre Daniel colocasse o espectador também na perspectiva de seu olhar a observar a garota²⁶. Daí que percebemos sua rotina em variar os rapazes a cada dia, dado esse que é mostrado a nós por imagens conduzidas pela montagem paralela. É por meio desse mecanismo que notamos como o filme insinuará a aproximação do protagonista com a garota, que começa a ser dramatizada já na próxima cena. Ao aparecer na oficina para comprar materiais de concerto de uma bicicleta, ela flerta com seu olhar. Consequentemente, Daniel é fisgado e se esforça em contemplá-la nas oportunidades que surge. Naquela mesma noite, nova ocasião se abre e vemos a repetição da mesma *mise-en-scène* cujo espectador presencia junto ao

²⁶ Ver anexo, foto 16, p. 105.

protagonista o ritual da noite. No entanto, esse ‘olhar câmera’ é surpreendido pelo olhar da garota que está em contracampo e observa Daniel enquanto beijava o rapaz da vez. Graças à montagem em paralelo, que varia de campo a contracampo, entre a subjetividade do protagonista e a subjetividade da garota, cria-se um jogo ambíguo por meio desta troca de olhares que, recusando-se a ser domada como uma codificação inequívoca ao estilo de uma piscada de olho ou um sinal de ‘ok’, parece antes dar início a uma proliferação de sentidos em atrito, no limite entre o negaceio e a tentativa de contato, mas sem que jamais se possa demarcar ao certo a linha divisória entre o projetado e o percebido²⁷.

Nesse caso, entramos em sintonia com a segunda afirmação que Deleuze faz sobre a apreensão da realidade desses jovens do pós-guerra. Para o autor, a distinção entre o objetivo e o subjetivo tende a perder importância na medida em que a configuração ótica ou a descrição visual do protagonista substituem a ação motora: “Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta.” (DELEUZE, 2005, p. 16).

Essa confusão entre subjetividade e objetividade das cenas é intensificada no momento em que Daniel vai ao cinema assistir *Os amores de Pandora* (1951) de Albert Lewin. Como o evento é uma matinê, lá está grande parte dos meninos de Narbonne que usam a sala como pretexto para paquerar as garotas. Daniel inserido nessa nova posição de observador do mundo, ao mesmo tempo em que assiste ao filme, observa também o ato do seu vizinho da direita, que flerta com a garota posicionada na fileira de frente. Inicialmente, há aqui uma edição constante de planos nos quais podemos diferenciar as polaridades do subjetivo, ou seja, o olhar de Daniel que percebe o que está em sua volta, e o objetivo, sendo o filme que se desenrola na tela do cinema. No ponto alto da película, Ava Gardner (Pandora) tem a missão de nadar até um iate ancorado, com o intuito de conquistar o Holandês Voador com um beijo. Daniel assiste e tenta repetir tal ato com a garota da fileira da frente, motivado ao mesmo tempo por essa cena e pelo beijo que o vizinho da direita dá na garota que está em sua frente²⁸. Nessa *mise-en-scène* específica, a edição sincopada, fragmentada pelos olhares e imagens, supressões e sentidos ambíguos, tanto das cenas do filme quanto do ponto de vista de Daniel, sugerem uma fusão da ação vista na tela do cinema no gesto do protagonista. O resultado é um embaralhamento sistemático entre as instâncias subjetiva e objetiva da cena. No momento em que Daniel consegue com sucesso beijar a garota da frente, não é mais ele

²⁷ Ver foto 17 e 18, p. 105.

²⁸ Ver foto 19, 20, 21 e 22, p. 106.

quem pontua o fechamento da cena como em outras vezes, mas sim é Ava Gardner quem sublinha a ação dizendo em contracampo no momento decisivo: “Este momento é tão bonito, eu quero prolongá-lo.” O efeito obtido revela como a projeção do filme na tela vai se contagiando com a subjetividade do protagonista, numa combinação em que a certa altura da sequência não ser mais possível discernir o que é subjetividade e o que é realidade, o que é projeção e o que é percepção.

Sem dúvida, tal operação estilística poderia gerar um efeito de estranheza para aqueles acostumados com a cifra do realismo quase documental visto tanto nas cenas anteriores quanto em outros filmes do diretor. No solo dessa diferença é que acontece o ponto de ruptura da obra, quando Eustache desestabiliza as fronteiras entre o realismo e o imaginário, entre o objetivo e o subjetivo, para extrair das sequências um sentido conotativo distinto. No caso, essa oscilação constante entre o subjetivo e objetivo da cena consagrada pode ser reconhecida como uma manifestação daquilo que Pasolini entende por *Cinema de poesia*. Discutido em seu ensaio *O cinema de poesia* de 1965, tal vertente cinematográfica seria uma forma estilística que daria conta de escapar da sintaxe já estabelecida da prosa cinematográfica. Esta é reconhecida por Pasolini pelo ‘cinema de prosa’, ou aquilo que geralmente se entende pelo cinema clássico, um formato tradicional interessado em mostrar na tessitura fílmica o modo de se compreender as situações de tempo e espaço na narrativa de maneira realista, ao levar o espectador pela mão, deixando-o isento de dúvidas em relação ao que está exposto na tela. O cinema de poesia, por sua vez, tenderia a recusar a explicação da cena de maneira pedagógica, estando mais interessado em explorar as verdadeiras qualidades expressivas que essa forma de arte compreende que, para o autor, estaria desde sua gênese ligada às imagens da memória, da abstração e do sonho: “[...] ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias.” (PASOLINI, 1981, p. 152). Estando mais interessado em construir elementos ligados a temas introspectivos como a consciência, a lembrança e o sonho, o cinema de poesia naturalmente tende a competir espaço na cena com a objetividade imanente da ‘prosa cinematográfica’. A finalidade aqui é se tornar uma saída para expressar os processos internos do narrador-personagem por meio de uma oscilação instável e sem resolução entre a realidade objetiva e a subjetividade do personagem. À medida que o filme se desenvolve, essa polaridade subjetiva/objetiva deixa de existir pela contaminação mútua entre as duas instâncias, na qual a realidade apresentada diante dos nossos olhos se vê contagiada pelos traços da personagem e vice e versa. O efeito obtido seria de um espaço imaginário dentro da

narrativa conduzido pela montagem, produzindo, dessa forma, experiências lírico imagéticas que a língua de poesia cinematográfica implica.

Muitas vezes, o que é percebido nessas cenas líricas é que elas apresentam muitas afinidades com o discurso indireto livre da literatura. Como se sabe, esse tipo de discurso está interessado em mostrar como a subjetividade da personagem, carregada por sentimentos e reflexões, está equalizada junto ao discurso do narrador, causando certa confusão em relação a quem está pronunciando. Para Pasolini, o discurso indireto livre serviria então como um pretexto do autor que:

[...] constrói uma personagem, falando talvez uma linguagem inventada, para exprimir a sua própria interpretação de mundo. É neste discurso indirecto de pretexto – ora por boas, ora por más razões – que podemos encontrar narrativas escritas com grande número de elementos retirados da língua de poesia. (PASOLINI, 1983, p.144)

Ao tomar emprestada essa configuração vista na literatura, Pasolini introduz no cinema a proposta da *Subjetiva indireta livre*. Sendo a condição base para a manifestação do cinema de poesia, a subjetiva indireta livre seria uma espécie de adaptação do discurso indireto livre da literatura para o cinema. Nesse sentido, os devaneios líricos do protagonista funcionariam como um pretexto pelo qual o autor possa introduzir suas próprias neuroses e obsessões pessoais: “Trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e na adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela.” (PASOLINI, 1983, 143). Para o teórico, tal processo estilístico seria um momento por excelência de subjetividade autoral, na qual o diretor possa expressar sua liberdade poética através das introspecções do protagonista, transcendendo, assim, o realismo da cena.

A partir disso, a função de seu discurso é trazer à superfície tudo o que seria rede subterrânea de pensamento e assumir publicamente o que, em regra, é desejo secreto e prática inconfessável. Se levarmos em consideração o fato de que Eustache sempre construía seus filmes de ficção em torno de um alter ego, dedicando algumas cenas para imprimir suas obsessões autobiográficas, tal instante parece retratar pela última vez esse raciocínio. Como em outras passagens aqui analisadas, o diretor parece ressaltar aquele argumento autobiográfico centrado na sua forte ligação com o cinema. Assim como foi visto em *A mãe e a puta*, cuja ideia do diretor era mostrar de relance como o cinema era a medida de todas as coisas para os chamados ‘cinefilhos’ por meio de seu protagonista, em *Mes petites* ele parece apresentar a gênese de tal termo. Seria preciso então mostrar *in loco* como o cinema se fez tão

necessário para ele e para essa geração nascida no pós-guerra, que se tornou uma paixão para filhos abandonados, órfãos e solitários largados.

Na sequência analisada, Eustache parece sugerir que a fusão das cenas é, sobretudo, a forma de materializar o diálogo íntimo que os filmes tinham com sua *persona*, que buscava na sala escura uma espécie de aprendizado paralelo àquilo que se via na tela e o que se fazia na vida. Além disso, tal montagem analisada parece ser a metáfora visual perfeita da citação consagrada que Serge Daney diz sobre a cinefilia, vista como instrumento de identidade formadora entre vida e cinema para esses jovens: “[...] ‘os filmes que assistiram à minha infância’, os planos e imagens que o viram crescer”. (BAECQUE, 2010, p.413). Semelhante ao autor de *A rampa*, o alter-ego de Eustache a partir deste momento opta por viver com os filmes e diante deles desenvolve suas opiniões.

Se inicialmente o protagonista se apresentava como um ser incapaz de agir diante das situações surgidas, ele vai incorporando de forma inconsciente alguns traços desse mundo observado. Isso começa justamente pelo cinema, visto aqui como uma força tão decisiva para constituição ideológica do jovem que chega ao ponto de transformar a tônica da *mise-en-scène*. Nesse sentido, a principal preocupação do filme será, de agora em diante, delinear a identidade desse jovem exatamente por meio da clivagem entre o que quer e o que consegue fazer, tendo sempre como marco de referência os filmes consumidos na sala escura.

Com isso, na medida em que expõe o efeito de contágio gerado pelo ritual do cinema, sobretudo na sessão dedicada ao filme *Os amores de Pandora*, – ritual no qual as características encarnadas, no termo mais forte, passam a ecoar na sutil mudança de atitude daquele que o elege como ideal – a tessitura dessa cena encontra muitas ressonâncias com a dinâmica do desejo exposta por René Girard em seu livro *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009). Tendo como foco central a tradição que vai de Cervantes a Proust, o livro de Girard identifica em todos esses autores o mesmo e obsessivo desejo triangular, ao mostrar como, no processo de construir a si mesmo como uma obra de arte, o protagonista romanesco precisa sempre passar pela mediação de uma figura de autoridade responsável por investir em certos objetos, ou ações, uma aura misteriosa de prestígio, tornando-se, portanto, dignos de serem desejados pelos sujeitos em formação. Tomando como exemplo chave o mito de Amadis de Gaula para Dom Quixote, que é, como se sabe, o grande inspirador das ações do herói de Cervantes, o processo conceituado por Girard pelo nome de *desejo mimético* é uma boa chave de leitura para compreender a aprendizagem de Daniel, que passa exatamente pela escolha de certos modelos de identificação, que podem ser mais ou menos abstratos.

Nesse sentido, vemos que quando a imagem da garota que beija se oferece aos olhares do adolescente, que inicialmente está por detrás da vidraça da oficina, ela se cristaliza e é incorporada de forma fetichista no seu imaginário, sinalizando uma mudança gradativa na personalidade do herói. Isso é retrabalhado na sequência da sala de cinema, quando tal imagem adquire uma ressonância tão marcante para o jovem que ela ressurgiu, mesmo de forma irregular, em fragmentos na tela da sessão de *Os amores de Pandora*. Se a tela do cinema evoca metonimicamente a ação da garota que beija, ela também funciona na cena como um catalisador dos desejos do jovem que reapropria de forma mimética o comportamento observado e repete a ação. Nesse sentido, tal gesto aponta claramente para a irreversibilidade do processo formativo do protagonista, diga respeito à própria resistência a ser vencida no momento em que beija a garota da frente, colocando-o certamente a alguns pontos acima da sua antiga inércia.

Nesses termos, o cinema pode ser compreendido aqui como um rito de identificação verdadeiramente legítimo, a partir do momento em que o autor sugere ao espectador reconhecer que a história projetada pode funcionar como uma espécie de laboratório ético e servir de fio condutor de vivências, em que o imaginário colocado em evidência “[...] não é a irrealidade, mas a câmara de produção da realidade por vir.” (PELBART, 2003, p.119). Assim, quando Daniel vê o ato da protagonista de *Os amores de Pandora*, ele reconhece ali um dos meios de conduzir o seu próprio trajeto, motivado pela ação e pelo fascínio do corpo da atriz visto na tela, cujas imagens, como que arrebatadas pelas reapropriações do espectador, transformam-se em fragmentos da vida íntima.

Daí que Baecque não deixava de ter razão ao sublinhar insistentemente no seu livro *Cinefilia* (2010, p.319) como a sedução emanada dos corpos femininos, provenientes das películas americanas, foi fundamental para a formação dessa geração cinéfila, da qual Eustache deve tantos tributos. Nas análises que faz de vedetes como Audrey Hepburn, passando por Marilyn ou até mesmo o elemento-fetichismo Ava Gardner, Baecque coloca em relevo como essas mulheres da grande tela prolongavam o ‘fenômeno cinema’. Mais do que contribuir para a difusão do filme em si, suas imagens eram os objetos de desejo por excelência pelos quais os cinéfilos elegiam, elencavam, colecionavam, trocavam, amavam. Naturalmente, o local mais propício para que essas imagens ganhassem título de mito seriam suas projeções na sala escura. Nesse ambiente de veneração, a potência das imagens de corpos femininos estaria indissociável à iniciação erótica desses jovens cinéfilos da geração dos anos 50. Nesse sentido, na cena consagrada do cinema, Eustache conta de forma confessional e

poética como essas imagens provocaram nele um arrebatamento erótico, ao mesmo tempo em que associa isso à mecânica do primeiro beijo.

Portanto, o desejo cinéfilo é o guia de todas as ações de seu alter ego, cujo mito da mulher cinematográfica tem grande peso nos seus tateamentos cotidianos. Para além da sala escura, isso é insinuado mais uma vez quando ele observa o mundo por detrás da janela da oficina. Dispensando a garota que namorava vários rapazes, ele agora se fixa na singular mulher que passava todos os dias com seu carrinho de bebê. Reconhecida como a filha do refugiado espanhol - fato que chega aos ouvidos do protagonista pela conversa do chefe com algum amigo -, ela sempre passava em hora marcada. Daniel atualiza essa informação em voz *off*, afirmando sempre esperar por ela. O olhar em primeira pessoa do protagonista toma conta da cena para mostrar tal rotina, que se resumia em vê-la passar, repetidas vezes, de vestido azul²⁹. Nessa dinâmica, Eustache traz mais uma vez para a cena a estética do cinema de poesia. Aqui, a ação da filha do refugiado, que empurra seu carrinho de bebê, é celebrada com uma montagem elíptica que deflagra uma aparente desordem na sequência das imagens. No entanto, tal efeito nada mais é do que a ordem secreta do inconsciente do protagonista. Fazendo a mesma rotina de passar na frente da oficina, ela agora está de vestido vermelho. Ao sair do campo de visão de Daniel, há um falso *raccord* flagrante visto que, na cena seguinte em plano aberto, ela é vista de costas empurrando seu carrinho em direção à praça da cidade, cuja dimensão espacial não corresponde àquela rua estreita onde ficava a oficina. Mas o olhar de Daniel ainda insiste em acompanhá-la. Dessa forma, o plano aberto se fecha em *iris in*³⁰ pois tudo se faz penumbra, destacando somente o rosto da mulher, numa configuração que lembra os planos-detelhes dos filmes de Griffith. O olhar de Daniel simula, dessa forma, um *voyeur* que observa através de um telescópio, de muito longe, o rosto de alguém³¹. Finalmente, sua voz em *off* que sublinha a sequência vem para reafirmar a expressão dessa erotomania cinéfila da qual falamos: “Ela se parecia com a estrela de cinema que eu tinha uma queda. Por muito tempo eu dormia pensando nela.” (MES PETITES, 1974).

Era por meio de exemplos como esse que Eustache revelava a dimensão autobiográfica que todos os seus filmes de ficção tinham em comum. Somado com a cinefilia, o erotismo emanado dos corpos femininos do cinema pode ser visto como marca identificatória pela qual se mede e deriva todas as ações dos seus alter-egos. De fato, desde os

²⁹ Ver anexo, foto 23, p. 106.

³⁰ Muito praticada no cinema mudo, tal técnica era usada como uma forma de pontuação dramática na cena, que consistia numa máscara circular que limitava o foco na parte central do frame, destacando um close específico.

³¹ Ver anexo, foto 24, p. 106.

primeiros filmes de ficção há poucos momentos em que não tenha pelo menos uma referência a uma dessas cifras. Os estágios da infância (*Mes petites amoureuses*), adolescência (*Le Père Noël a les yeux bleus*) e vida adulta (*A mãe e a puta*) são guiados tanto pelo mito do cinema quanto pela tentativa de aproximação com o sexo feminino. São detalhes pinçados e constatados inicialmente na identificação do jovem Daniel com a cinefilia, no desprezo e insucesso que Daniel experimenta ao abordar as garotas em *Le père Noel* ou até mesmo na virada imprevista do dândi Alexandre, que converte toda essa reprovação alheia em êxito, quando finalmente consegue conjugar o desejo cinéfilo à consumação sexual no triângulo amoroso visto em *A mãe e a puta*. Como foi visto até aqui, seria necessário Eustache manifestar essa obsessão autobiográfica por meio de um mergulho na personagem que é assegurado pela língua de poesia cinematográfica, que implica a possibilidade de criar sequências líricas como essas que analisamos. Para Pasolini esse é um dos principais meios de compreender o discurso revivido do autor “[...] cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da ‘Subjectiva Indirecta Livre’ onde o verdadeiro protagonista é o estilo.” (PASOLINI, 1983, p. 151).

Se levarmos em consideração aquelas obras francesas inseridas na tradição das escritas do eu, tal gesto autobiográfico exposto aqui apresenta certa conexão com muito do que é visto em *A idade viril* (2003) de Michel Leiris. Tal obra é o resultado de uma série de textos autobiográficos escritos durante o período em que o autor atuou como arquivista em sua missão etnográfica na África. Nessa obra resultante, Leiris constrói uma espécie de ‘etnologia do eu’, cujo relato de sua formação é traçado tanto pelo ângulo do erotismo quanto pela arte. Assim como foi visto nas sequências em que Eustache mostra como o cinema seria o formador de caráter do seu alter-ego, Leiris apresenta um esquema parecido ao relatar como o seu amor pelos palcos foi uma das pedras angulares do edifício de sua personalidade:

Na época em que me levavam à opera, eu já era demasiado grande para conceder aos acontecimentos do palco o mesmo crédito que aos acontecimentos reais – ou para deduzir, inversamente, a marcha dos acontecimentos reais a partir do que vira no palco -, mas conservava ainda uma noção mágica, se posso dizer, do teatro, concebido como um mundo à parte, distinto da realidade, certamente, mas no qual todas as coisas, misteriosamente dispostas no espaço que começa para lá das luzes da ribalta, são transpostas ao plano do sublime e se movem num domínio tão superior ao da realidade cotidiana que o drama que nele se forma e se desfecha deve ser visto como uma espécie de oráculo ou de modelo. (LEIRIS, 2003, p. 46)

Dispensando a sequência cronológica dos acontecimentos de sua vida, Leiris está mais preocupado em condensar as lembranças dos diversos estágios de sua formação em cenas alegóricas, nas quais gravitam imagens emblemáticas de figuras emprestadas tanto das

tragédias consumidas quanto das demais formas de arte. Quando, por exemplo, dedica-se em relatar as experiências amorosas que obteve em seus anos de formação, o autor sempre tem em mente os mitos de Lucrecia³² (a suicida), ou Judite³³ (a assassina) pintadas por Cranach como guias: “Mas Judite, que cortou a cabeça do amante com a própria espada dele, envolvendo-a a seguir com um véu ou pondo-a no saco a fim de levá-la, é a figura em torno da qual cristalizam imagens que tiveram uma influência decisiva em minha vida.” (LEIRIS, 2003, p. 87). Ao ligar a ideia do mito do quadro consagrado de Cranach até chegar a suas memórias, Leiris inicialmente elenca os motivos que o levou a tal escolha. Percebidos como ganchos para conjurar suas memórias de infância e adolescência, o autor aos poucos vai construindo uma colagem complexa cujas figuras escolhidas acabam se mesclando com seu próprio relato autobiográfico. Assim como foi visto na montagem poética de Eustache, numa configuração que está conjugada tanto a mitologia do cinema quanto o erotismo e relato pessoal, Leiris parece seguir um princípio semelhante na sua *mise-en-scène* narrativa. Ao fazer uma espécie de montagem alegórica de imagens emprestadas da história da arte e seus mitos, colando sonhos e fragmentos autobiográficos, o autor acaba criando um embaralhamento sistemático desses elementos, chegando a certo ponto em que a separação entre vida e obra de arte se torna difícil de distinguir com precisão.

Se por um lado, o gesto autobiográfico nos dois casos aqui analisados sugere um efeito volúvel e incoerente de correspondência entre vida e obra, em razão da alta carga estilística empregada, é interessante também perceber como o próprio estilo desses autores fornece, no mínimo, uma pista valiosa para entender a dicção autobiográfica envolvida. Seria justamente este um dos principais interesses de Leiris no texto que precede *A idade viril: Da literatura como tauromaquia*. Em um dos lances mais categóricos e elucidativos sobre as escritas do eu, ele justificava nesse texto o princípio que o levou a escrever as páginas de *A idade viril*. Inicialmente, Leiris questionava um dos principais problemas do suposto gênero, que é o descompasso entre uma narrativa autobiográfica e o consenso geral adotado pelo termo: a veracidade dos fatos de uma vida narrada em retrospecto. Partindo desse problema, o autor tentava tangenciar tal situação numa obra em que o principal objetivo seria a construção de uma mitologia de si mesmo, dissertada em páginas que pudessem ser compreendidas e assimiladas pelo público em geral, não ficando presa somente à conhecida configuração

³² A pintura a óleo representa o suicídio da heroína romana Lucrecia depois de ser violada por Tarquinio (O Soberbo), filho do último rei de Roma. Na obra é possível notar uma mescla de dor e erotismo.

³³ Judite é uma heroína bíblica que salvou a sua cidade, Betúlia, do exército assírio, ao seduzir e matar o seu general, Holofernes. Tal pintura é reconhecida como uma metáfora, que Cranach cria como uma imagem para a Reforma. Os protestantes viam-se como pequenas Judites a lutar contra Roma. Há uma intenção simbólica.

limitadora do gênero. A saída para tal intento foi entender qual tipo de estratégia que seria empregada em sua escrita. A solução seria jogar permanentemente com a intertextualidade da arte, buscando nela efeitos estilísticos capazes de vencer os impasses de uma representação de si mesmo à distância. Dessa forma, tal relato empregaria:

[...] temas diretores e intérpretes por meios dos quais se introduzia uma grandeza aparente ali onde eu sabia muito bem não haver nenhuma. Executar da melhor maneira o retrato e fazê-lo o mais parecido com o personagem que eu era (como alguns que pintam com luxo paisagens estereis ou utensílios cotidianos), não deixar intervir uma preocupação com a arte senão no tocante ao estilo e a composição: eis o que me propunha fazer, como se tivesse descontado o fato de que meu talento de pintor e a lucidez exemplar que pudesse demonstrar compensaria minha mediocridade enquanto modelo [...]. (LEIRIS, 2003, p.18)

Era por meio de justificativas como essa que Leiris questionava os principais problemas que envolvem as escritas do eu, sejam elas romances autobiográficos, diários íntimos e confissões. *A idade viril* seria, portanto, uma resposta aos problemas dessas narrativas truncadas que, jogando todas as fichas na autoexpressão, acabariam por negligenciar o próprio viés criativo da escrita enquanto elemento de reconstrução e reavaliação do passado do *eu*. Ao meditar sobre as escritas autobiográficas, Leiris as compreende como um mecanismo contraditório porque muito do que é visto nessas obras pode ser entendido como um ato que mais se oculta do que se mostra daquele que escreve sobre si mesmo. Isso porque há uma ressalva inerente nesse ato, no qual o autor projeta no leitor um suposto julgamento dos fatos narrados. Segundo o elucidativo comentário de Leiris, a confissão com a finalidade de publicação pode ser uma ação perigosa na medida em que compromete inevitavelmente o curso de vida pela tendência de deixar em claro as obsessões de ordem sentimental, sexual, deficiências e covardias daquele que escreve. De fato, é um risco moral tão arriscado que Leiris compara ao risco corporal visto na tauromaquia, ou seja, o embate entre o matador e o touro na arena. Mais especificamente, expor-se numa confissão (o dizer a verdade e nada mais que a verdade) é uma ação tão perigosa quanto aquela em que o matador se arrisca fisicamente em nome da oportunidade de ser mais brilhante.

Em relação a este, é evidente que a regra, longe de ser uma proteção, contribui para colocá-lo em perigo: dar a estocada nas condições requeridas implica, por exemplo, que ele coloque o seu corpo, durante um tempo apreciável, ao alcance dos chifres; existe aí, portanto, uma ligação imediata entre a obediência à regra e o perigo que se corre; ora, guardadas todas as proporções, não é a um perigo diretamente proporcional ao rigor da regra escolhida que se vê exposto o escritor que faz sua confissão? (LEIRIS, 2003, p.22)

Ao comparar o ato do toureiro ao da confissão, Leiris mostra como a regra tauromáquica pode funcionar como uma poderosa metáfora para o gesto autobiográfico, gesto cuja autoridade é indissociável da coragem para olhar de frente o que há de mais incômodo e indigerível no trajeto do *eu*. Portanto, nessa ação, ao mesmo tempo em que o sujeito se coloca seriamente em perigo ao alcance dos chifres do touro, abrindo o flanco para a recuperação de suas experiências mais traumáticas e dolorosas, ele pode contornar a situação tanto pelo aspecto tático quanto pelo aspecto estético de seus movimentos, que opera como uma espécie de giro em espiral sobre sua dor pregressa. É deixando seu corpo a boa distância dos chifres, numa série de passos bem cerrados e executados, movimentando a capa com lentidão, que ele formará com o animal um jogo de influências recíprocas, numa espécie de dança arriscada entre dor e narrativa, trauma e automonumentalização. O resultado, tanto em Leiris quanto em Eustache, é uma cena cujo caráter sublime, e força de propagação empática, tem muito a ver com a elegância fria e algo despreocupada desse sujeito que se perfila diante do risco e da morte, colocando literal ou figuramente sua subjetividade em jogo face à potencialidade desagregadora desses chifres de touro, cujo risco ele tenta, de certo modo, conjurar por meio do êxito retórico e estilístico. Do seu próprio discurso é criada, assim, uma instância na qual suas próprias vergonhas e rancores são como que elevados e redimidos em forma de sublimação estética.

Se isso é colocado como proposta nas páginas de *A idade viril*, é bem pertinente arriscar que tal regra tauromáquica pode muito bem servir como um efeito de transmissão de tocha - para falar como Antônio Candido - entre esses dois autores e, assim, fornecer um meio de entendimento para a configuração autobiográfica envolvida no filme em questão, que parece pautar-se na mesma mistura de frieza e passionalidade tão cara a Leiris. Em certo sentido, é um modelo que começa a ser percebido nas cenas analisadas de *Mes petites amoureuses* quando a transição entre o plano objetivo e o subjetivo na *mise-en-scène* é conduzida pela montagem, de modo a criar uma zona de indiscernibilidade entre níveis ontológicos distintos. Nesse caso, é um efeito cumulativo, feito por etapas. Isso porque, tratando-se inicialmente de uma obra em que é prezada uma clareza quase documental da realidade cotidiana, comparável sob vários aspectos ao interesse de Leiris pela distância antropológica, aos poucos notamos que há uma perturbação do meio por meio da oscilação objetiva-subjetiva que a mecânica bressoniana compreende. É por meio dela que há um sutil deslizamento para a estética do diário íntimo que expõe uma sensação de subjetividade ao final de cada sequência. Mas é quando a estética do Cinema de poesia de Pasolini se faz presente que a experiência tauromáquica proposta por Leiris pode ser vista como chave de

leitura. Como vimos nos dois momentos do filme, é uma escolha estilística na qual podemos notar uma competição entre a subjetividade autoral, apresentada em unidades complexas de significação, e que, por meio dela, é explorado um fragmento autobiográfico, tensionando a convencionalidade narrativa que responde pelo nível denotativo da cena.

Visto mais de perto, a configuração final desse exercício estilístico não estaria longe de uma prática diarística como finalidade de publicação cujo autor, recusando a escrita como *mimesis*, aposta em tudo que é determinado/indeterminado pela memória. No caso, o importante é ressaltar essa representação que parece emular um esforço de materializar a lembrança conduzida por meio de um pensamento reflexivo, que fica sujeito a um jogo de inícios, pausas, acelerações, repetições e adiamentos engendrando um *eu* que compete espaço com os diferentes *eus* passados. Tal traço desestabiliza o discurso autobiográfico *stricto sensu*, desorientando a leitura daquele interessado em perscrutar as semelhanças entre vida e obra. A certa altura do filme, não há resposta para tal intento se pensarmos no efeito lusco-fusco que a montagem provoca, embaralhando as instâncias entre vida e obra. Dessa forma, as ressonâncias autobiográficas (como a angústia de uma infância turbulenta, cinefilia e erotismo) se organizam como uma espécie de coleção de despojos, um pequeno museu do *eu*, num terreno onde a principal condição é sustentar um espaço imaginário que favorece toda a sorte de incorporações estilísticas e referências passíveis de encaixe na textura dessa narrativa elíptica e fragmentada. O resultado final, portanto, – e eis aqui talvez um dos grandes segredos da força do filme, em seu movimento de contínua imersão e distanciamento sobre as vivências acumuladas – não passará mais, como se vê, por uma mera recuperação referencial de um passado imóvel. Antes, será por um jogo no qual, por meio da engenhosa bricolagem de referências cinematográficas e literárias, o tempo é trabalhado e retrabalhado pela linguagem cinematográfica, num processo em que o *eu* é menos um ponto de partida do que ponto de chegada, menos uma premissa fixa do que um desdobramento aberto e *in progress* da arriscada tauromaquia da câmera.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi mostrado até aqui, o gesto autobiográfico do cinema de Jean Eustache é talvez um dos mais dispersos e heterodoxos, que escapa da rigidez dos cânones atribuídos a uma narrativa autobiográfica *strictu sensu*. Se fizermos uma análise mais detida de todo o trajeto, veremos que, de um extremo ao outro, esse *eu* biográfico se apresenta como algo rarefeito, espalhado em filmes de temáticas variadas. Tal configuração, que está sintonizada à variabilidade estilística do cinema moderno, acaba neste estudo medindo forças com as regras que assombram o termo, ancoradas na lucidez de pactos, contratos de leitura e veracidade de informações. Menos interessado em explorar um trajeto de uma vida em formação, como é visto em muitas narrativas tanto do cinema quanto da literatura, Eustache prefere converter essa configuração fragmentada de si próprio numa deliberada assinatura estilística. O resultado mais flagrante disso é a desarticulação das cronologias e o deslocamento das vozes narrativas, que pode ser visto como uma espécie de pêndulo, indo do *eu* da primeira pessoa para a terceira, no qual o autor pode muito bem falar de si dizendo *ele*.

No entanto, trata-se de um nome que pouco repercutiu em meio ao lançamento de títulos mais populares do período dos anos 60, que estavam sob a famosa chancela da *Nouvelle vague*. Mesmo que Eustache estivesse de alguma forma ligado a esse movimento, vimos que a abordagem radical de temas trabalhados nos filmes e seu inerente traço *gauche* o impedia de estar no centros das atenções. Contudo, essa particularidade em nada significava uma condição negativa em seu trajeto, mesmo que ironicamente, em vários sentidos, pode ser visto como a perfeita consumação das propostas originárias da *Nouvelle Vague*, que encontraria, talvez, em Eustache seu aluno mais brilhante e mais rebelde. Nesse sentido, interessante notar como em seu trajeto, ele podia tanto dar continuidade às propostas dos ‘jovens turcos’ quanto subverter por dentro seus principais aspectos estilísticos, se levarmos em consideração *Du côté de Robinson* (1963) e *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966). Em ambos os filmes, percebemos que Eustache, a exemplo de Flaubert (em relação a Balzac) de certo modo fazia uma releitura crítica das principais tendências estilísticas do seu campo artístico, num tom misto de homenagem e crítica enviesada. O essencial era fazer um valor marginal e assumir uma postura irônica, recuperar a diferença parodiando elementos caros à estética dominante justamente para ostentar a imagem de um autor imprevisível e intempestivo.

Nesse trajeto, Eustache ia jogando e experimentando com os variados estilemas dessa arte que ganhava ares de uma forma moderna e aberta, que não se engessava em nenhum

gênero específico, embora parecesse flertar com todos. Uma das escolhas feitas pelo diretor que exemplifica muito bem isso é o enveredamento de seu cinema para outras áreas do saber, como a antropologia, com os filmes *La rosière de Pessac I e II*, no qual mimetizava a impassibilidade do registro etnográfico. Eustache, a partir de então, mostrava que seu cinema apontava todos os seus vetores para um projeto que dialoga com o pensamento moderno, ou seja, um cinema que, se se mostra subjetivo e biográfico desde sua gênese, é sintonizado também a uma gama bastante diversa de gêneros narrativos.

Esse formato tem como endereço o cinema de Rossellini, sobretudo nas escolhas estilísticas de *Viagem à Itália* (1954), que Jacques Rivette analisa com bastante propriedade no célebre texto *Carta Sobre Rossellini*. De fato, é um cinema genuinamente moderno porque se trata de uma narrativa aberta à contingência, resultado de uma produção feita em locações diversas onde o diretor, em contato com a variabilidade e imprevisibilidade das coisas, não se debruçava somente na trama sobre a crise do casal, mas que, em certo momento, desprende-se desse *plot* principal e segue um périplo mais direcionado à liberdade criativa do que preso a um gênero específico. Nesse viés é que Rivette aposta na leitura do filme como um flerte com variados registros da linguagem como, por exemplo, o documentário, o romance e com o melodrama. Esse trânsito constante entre gêneros produz uma representatividade que não deixa também de acenar para o inacabamento e irresolução da forma ensaística, estratégia por meio da qual o cinema do pós-guerra tenta fazer jus à crise narrativa deflagrada pela experiência do choque e do trauma. Assim como é reconhecido na literatura, o método ensaístico no cinema apresenta semelhante capacidade de absorver e mobilizar outras práticas - seja ela do cinema, da fotografia ou da literatura -, configurando um espaço de variadas possibilidades que fica a meio caminho da ficção e não ficção, da autobiografia, do documentário e do cinema experimental, sempre configurado a partir de um *eu* dedicado a explorar, da maneira mais desarmada possível, os impasses, incongruências e pontas soltas da realidade cotidiana.

Nesse viés é que Eustache entra em sintonia com a ‘escola Rossellini’ que Rivette profetizava no seu célebre artigo 1955, pelo fato de seu cinema estar muito próximo dessa forma aberta, contingente e altamente subjetiva que é o ensaio. Isso fica sugestivo se percebermos como grande parte de sua filmografia aparece quase como uma conjunção aleatória de temas, formatos e durações heterogêneas, indo de segmentos de quinze minutos até longas de ficção de três horas e meia. No entanto, percebemos que, de abordagens centradas desde relatos de sua avó, *Numéro Zéro* (1971), a pinturas de Bosch, *Les jardin des délices de Jérôme Bosch* (1980), de uma festa regional, *La rosière de Pessac* (1968), a uma

entrevista de emprego, *A propos du travail* (1982), Eustache sempre buscou uma inflexão subjetiva em seus filmes, cuja abordagem, mesmo explorando os temas mais díspares, sempre encontrava maneiras de falar sobre si mesmo.

Essa discussão é um dos centros de interesse de *Les photos d'Alix*, filme-ensaio no qual o diretor questiona, por meio da fotógrafa Alix Cléo Roubaud, sobre o ponto de interseção entre vida e obra. Detentora de um trabalho autobiográfico, Alix faz um balanço de suas composições mais interessantes cujo foco está em elucidar suas influências artísticas e seu princípio criativo. O que é mais digno de nota nesses trabalhos é perceber que, se todas as fotos são autorretratos, elas são apresentadas menos como uma abordagem trivial e naturalista do que montagens fotográficas altamente elaboradas, cujas representações comportam várias camadas intertextuais entre vida pessoal e obra de arte. Mais especificamente, esse filme ensaio é visto, sobretudo, como uma reflexão crítica do próprio gesto autobiográfico que Eustache faz de sua filmografia. Sendo um dos últimos trabalhos do diretor, essa obra tem um quê de fim de jogo, necessidade de auto avaliação que, consciente de sua própria impossibilidade de fechamento, está sempre numa busca perpétua de alternativas para a autorrepresentação, que descarta a falsa segurança da trivialidade naturalista. Por esse motivo, é interessante perceber como a cada cena biográfica apresentada é recuperada também uma herança, uma filiação, pertencente ao campo vasto que é a arte. Nesse sentido, esse gesto encontra muitos pontos de contato naquilo que Nietzsche entende pelo termo ‘vida como obra de arte’. Tal conceito, desdobrado em várias obras do filósofo alemão, sobretudo em *Gaia ciência* (2000), é uma ótima chave de leitura para compreender o jogo autobiográfico e estilístico do nosso diretor. Para Nietzsche, um projeto destinado ao autoconhecimento de si próprio seria uma busca infundável e sem solução, pois nesse suposto sujeito habita naturalmente um limite interno que impede de realizar sua identidade plena. Antes, o sujeito deveria abandonar o estágio narcisista das escritas do eu e se olhar com certa distância. Para além de si mesmo, a construção de sua subjetividade deveria ser baseada em processos de identificação com o campo vasto que é a arte para, dessa maneira, superar o próprio vazio que o habita. O ato mais natural, portanto, é ir de uma identificação a outra à luz da variabilidade artística, na qual Eustache usa os andaimes das formas retóricas encontradas no cinema e na literatura para construir sua própria vida como obra de arte, cuja autobiografia é distribuída num universo indecidível entre ficção e não ficção.

Se olharmos desde o princípio, sua obra revela aos poucos um roteiro tributário aos modelos culturais da própria época, no qual parece não hesitar em simular, ampliar ou monumentalizar sua própria imagem. Pode-se associar ao que se vê e ouve em *Le Père Noël*,

por exemplo, às experiências já sedimentadas ao início da *Nouvelle vague*. Eustache aqui privilegia as interlocuções com *Os incompreendidos* de Truffaut, servindo de mediação que potencializa tanto o seu discurso quanto a maneira de conduzir suas memórias da juventude. Nesse projeto, Eustache deixava implícito que sua autobiografia não tinha a intenção de um relato de vida uma inteira, nem de explicá-la ou justificá-la, preferindo antes apostar apenas num recorte de um momento específico trabalhando nelas uma ênfase que preza pelo intertexto, pelo contraponto, pelo olhar do outro. Além disso, ele parecia se esquivar até da ideia de apresentar uma imagem fiel de si mesmo se levarmos em conta que, além da recusa em espelhar seu próprio nome no protagonista, o ato de travesti-lo de Papai Noel poderia ser entendido como que sua imagem seria passível de reconfigurações constantes, mascarando-a como bem achar melhor a cada filme. É a partir dessa obra que Eustache começa a atribuir sentido ao seu projeto, sendo que, a cada filme apresentado, ele mostrava certas atitudes que se diferenciavam de uma abordagem autobiográfica tradicional, escolhendo não lutar contra qualquer deriva intertextual, ficcional ou estilística que influenciasse na reconstrução de suas memórias. Em outro nível, ao trabalhar com fragmentos de lembranças pelos quais elucida certas vivências, Eustache reservava, implicitamente, a esses filmes maneiras de discutir sobre os supostos problemas e soluções de um discurso autobiográfico no cinema.

Em *A mãe e a puta* ele apresenta artifícios para esse impasse ao buscar nos mecanismos retóricos do romance certas estratégias de representação de si. Sob a chancela de elementos oriundos daquilo que hoje é reconhecido como autoficção, Eustache, num primeiro momento, parece estar espelhado no protagonista Alexandre, numa narrativa que pode ser muito bem a manifestação daquilo que Serge Doubrovsky diz sobre o termo: “Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”³⁴. No entanto, se a primeira vista os monólogos do protagonista refletem um relato pessoal do autor, de vivências no conturbado período de Maio de 68, percebemos que a cifra polifônica analisada em seu discurso, trabalhada pela diversidade de vozes, pela fragmentação e pelo inacabamento, só tende a descartar essa ideia. O autor, nesse caso, seria apenas um elemento secundário na narrativa, não estando necessariamente no centro do filme, aparecendo, portanto, somente de maneira eclipsada por procedimentos retóricos, por meio de tropos como os da apóstrofe e prosopopeia, oferecidas pela própria maquinaria do cinema moderno.

Tal atitude, no entanto, é oposta àquela que presenciamos em *Mes petites amoureuses* (1974), tanto no que diz respeito à forma do filme quanto na abordagem em retratar a si

³⁴ . DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In NORONHA, Jovita (Org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

mesmo. O discurso polifônico e o rodopiar de consciências do período de 68 dá lugar aqui a um laconismo específico percebido nas sentenças proferidas pelo seu alter-ego. Seria talvez essa a escolha certa para que Eustache pudesse voltar às suas memórias da infância à adolescência, cujo tom e a posição enunciativa em primeira pessoa parecem simular a aparente arbitrariedade e a fragmentação das páginas de um diário íntimo. Muito mais do que rememorar as infelicidades dos seus anos de formação, a impressão mais interessante percebida nessa enunciação em primeira pessoa, que pontua o final das cenas, trabalhada pelos *fades in* e *out*, é que ela parece estar a todo o momento competindo pela soberania da *mise-en-scène* contra a posição de uma narrativa em terceira pessoa. Longe de produzir um efeito confuso de dicções variadas na cena, Eustache deliberadamente opera por meio dessa polaridade constante a estratégia do ‘cinema de poesia’ de Pasolini. É a partir dela que o diretor parece chegar a bom termo consigo mesmo pela liberdade de monumentalizar seus fragmentos autobiográficos à luz dos estilemas do cinema moderno. Aqui, a reflexão de si é favorecida como uma espécie de representação alegórica, descartando a representação no sentido de reprodução ou duplicação, constituindo, assim, uma performatividade que tende abolir internamente a distância entre vida e obra de arte.

Como tentamos mostrar até aqui, esse processo está longe de ser apenas uma narrativa autobiográfica que espelha informações sobre si mesmo, tampouco se encerra naqueles tipos de textos que tendem a ficcionalizar a própria história. Sob a chancela da autoficção, esses autores justificam tal ato como saída para a reconstrução do próprio passado, a partir do qual isolam um episódio da vida que é roteirizado, dramatizado e intensificado por técnicas narrativas, cuja finalidade é conduzir o leitor a identificar a tríade autor-narrador-herói. Tal postura permite ao autor um domínio do fato narrado e a visão mais abrangente das coisas, algo que o cinema soube adaptar de forma bem sucedida essa configuração literária, se levarmos em conta a relação autor/alter-ego nas obras célebres de diretores como Sacha Guitry, Truffaut, e Nanni Moretti.

Embora Eustache possa ser visto como um representante dessa tendência, por tomar partido de algumas dessas estratégias em algum nível, foi necessário um olhar mais atento para perceber como esse *eu* nos filmes funciona antes como um termo rarefeito e lacunar, tal é a sutileza e a complexidade das incorporações que, a exemplo do melhor Pessoa, tende a esboroar a fronteira entre o *eu* e a máscara. O aspecto mais interessante nesse processo, a meu ver, é a quebra da ilusão e do imediatismo referencial, uma vez que os filmes explicitam a sua condição de colagem e construção artificiosa e de segundo grau, que incorpora e recicla representações já dadas, ao estilo do *bricoleur* de Levi-Strauss. Nesse sentido, é evidente a

sua inserção no processo dialógico onde tem muita força a linguagem do outro - seja esta extraída do cinema, do ensaio ou da literatura - que é integrada na textura narrativa desse percurso individual. O resultado é uma filmografia que se comporta como uma espécie de mosaico autobiográfico de cacos heterogêneos, que tenta dar conta de aglutinar uma variada gama de construções narrativas sendo que, a cada filme apresentado, o diretor pouco se esforça para construir um parâmetro reconhecível de referencialidade autobiográfica. Aqui o descentramento é radical e Eustache aposta na força reveladora do estilo, que tem como um dos vetores mais importantes a tendência ao autoestranhamento. Daí percebemos que a história contada pode ir muito além do ponto de coincidência entre vivência e obra, e as possibilidades daquilo que se deixa na sombra são tão importantes quanto os fatos consumados. Nesse viés, a subjetividade autoral na narrativa tem trânsito livre, pode estar descentralizada ou voltar num outro trecho da espiral de forma fragmentada, desconstruída, sem ancoragem. Embora essa estratégia traga consigo um inegável sinal de complexidade para uma figuração autobiográfica, é possível dizer que isso mostra também um singular domínio da maquinaria do cinema moderno, com sua disposição a desentranhar e explicitar o jogo de forças por trás das aparentes miragens de unidade e com isso abrir o movimento da filmagem ao próprio inacabamento constitutivo do mundo, além de mostrar todas as implicações disso sobre a própria noção de sujeito. Traço que não deixa de ser também uma prova mais que eloquente do rigor e a força configurativa do cinema de Jean Eustache que, longe de integrar os cacos biográficos num todo coerente, funciona apenas como um fechamento provisório de uma realidade aberta, porosa e em processo, no qual o *eu* é sempre um outro – e vice versa.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo**. 2012. Trad. Matheus Cartaxo. Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em 25 jun. 2017
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse**. Paris (L'Archipel), 1992.
- BALZAC, Honoré de. **O pai Goriot**. Trad Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad Paulo Bezerra. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad Paulo Bezerra. 5ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad.Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **A preparação do romance II: a obra como vontade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Roland Barthes/ por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad.Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das letras, 1996
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre el cinematógrafo**. Trad. Saúl Yurkiévich. México DF: Ediciones Era, S.A., 1979.
- COHN, S.; PIMENTA, H. (Org). **Maio de 68**. São Paulo: Azougue, 2008. (Coleção Encontros)

DANEY, Serge. **A rampa**: Cahiers du cinéma, 1970-1982. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELAHAYE, Michel. Jean-Luc Godard ou a infância da arte. In: BARBOSA, Haroldo (Org). **Jean-Luc Godard**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1968.

_____; RIVETTE, Jacques. **Entretien avec Roland Barthes**. Paris: Cahiers du cinéma. Tome XXV, n° 147, p. 20-30. 1963.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-facement. In: **The Rhetoric of Romanticism**. New York: Columbia University Press, 1984.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Ed. 34 2009

DOUBROVSKY, Serge. O ultimo eu. In NORONHA, Jovita (Org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUCHET, Jean. El primer artista después de la *Nouvelle vague*. In: LOMILLOS, Miguel A. (org). **Jean Eustache**: el cine imposible. Valencia: Ediciones de La Mirada, 2011.p. 27-34.

LA MAMAN et la putain. Direção de Jean Eustache. França: Elite films, 1973. Digital (220 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RQYhbIJ5bPI>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

LES PHOTOS d'Alix. Direção de Jean Eustache. França: O.C.C., Mediane Film, 1980 (15 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=96LmSyvIuJU>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

LE PÈRE NÖEL a les yeux bleus. Direção de Jean Eustache. França: Anouchka Films, 1966 (50 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xfo7o5TcJ1k>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. São Paulo: W.M. Jackson, 1963.

GASPARINI, Philippe. *Autoficção é o nome de quê?* In: **Ensaio sobre a autoficção**. Trad.Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2009.

GIORDANO, Alberto. **Vida e obra, Roland Barthes e a escrita do Diário**. Outra travessia: Revista de literatura PPGL. Florianópolis: UFSC, v. 21, p. 145-156, 2016.

LE ROMAN d'un Tricheur. Direção de Sacha Guitry. França: Cinéas, 1936 (81 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tw6KN91rZEc&t=180s>> Acesso em: 25 Jun. 2017

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LEIRIS, Michel. **A idade viril**: precedido por Da literatura como tauromaquia. Trad Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOMILLOS, Miguel A. (org). **Jean Eustache**: el cine imposible. Valencia: Ediciones de La Mirada, 2011.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Tradução Eloisa A. Ribeiro, Juliana Araújo. Campinas, SP; Papirus, 2011.

MES PETITES amoureuses. Direção de Jean Eustache. França: Elite Films, Gala. 1974 (123 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DYnZR_wVn9s> Acesso em: 26 jun. 2017.

MOULLET, Luc. **Melhor queimar-se do que fenecer**: Jean Eustache, o dândi proletário. 2000. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/eustachemoulet.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia a ciência**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981. 2 ed.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras 2003.

PHILIPPON, Alain. **Jean Eustache**. Paris: Cahiers du Cinéma. 2005.

RIVETTE, Jacques. *Carta sobre Rossellini*. In: **Jacques Rivette**. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

ROSENBAUM, Jonathan. Tal cual somos. In: **Jean Eustache, um fulgor arcaico**. Buenos Aires: Bafici y CGAI, 2009.p. 59-66.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e arte da adaptação. Trad Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

TOSO, Francielli Noya. **O diário no mapa literário: ressonâncias de Barthes e Blanchot em Enrique Vila-Matas**. Revista Criação e Crítica. São Paulo: USP. v, 14. p.1-15, 2015.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: textos sobre cinema**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VALCROZE, Jacques; ROHMER, Eric. **Jean-Luc Godard (entretiens)**. Paris: Cahiers du cinéma. Tome XXIII, nº 138, p. 20-39. 1962.

VASCONCELOS, Maurício Salles. **Falar, ver, fabular**. Aletria: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: UFMG, v. 8. p.77-88. 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

8. ANEXOS



Foto 1

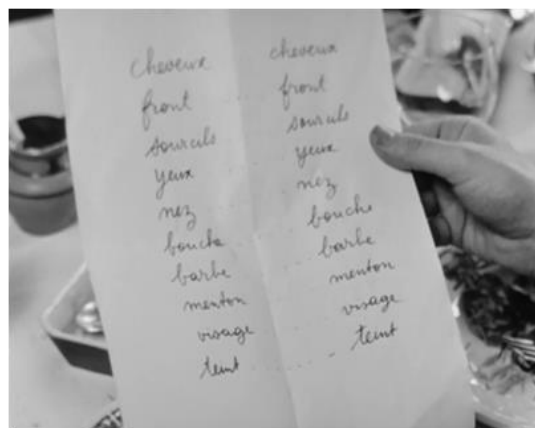


Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5

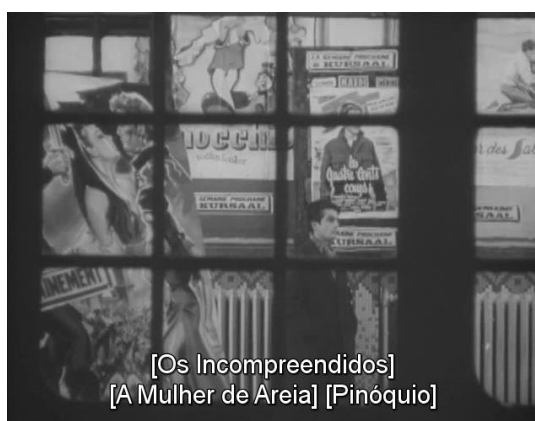


Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9

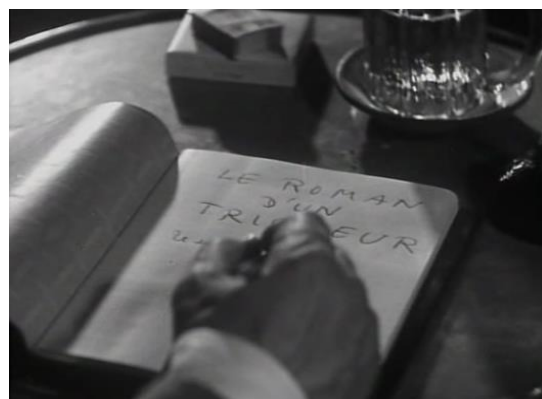


Foto 10



Foto 11



Foto 12



Foto 13



Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19



Foto 20



Foto 21



Foto 22



Foto 23



Foto 24