

## LIÇÕES DE ROTEIRO, POR JLG

ANITA LEANDRO\*

O cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons.

(Robert Bresson)

*RESUMO:* Se ao roteiro escrito cabe o mérito de ter permitido o apogeu do cinema clássico hollywoodiano e os grandes momentos de diálogo do cinema francês, a tradição de escrever previamente o que se vai filmar é, em contrapartida, responsável pela hegemonia de narrativas fechadas, de tipo aristotélico, baseadas na identificação psicológica, narrativas que já trazem em si a solução dos problemas apresentados e que, por isso mesmo, inibem uma relação didática do espectador com o filme. A partir da análise de um roteiro construído com imagens e sons, *Roteiro do filme "Paixão"* (Godard, 1982), avaliamos aqui as contribuições de uma escrita dessa natureza para uma participação ativa do espectador no texto fílmico. Avaliamos também os resultados de uma oficina de roteiro inspirada na pedagogia godardiana.

*Palavras-chave:* Roteiro. Pedagogia do cinema. Godard. Filme-ensaio. Oficina de roteiro.

### LESSONS ON SCREENPLAY WRITING, BY JLG

*ABSTRACT:* If written screenplay allowed the apogee of the classic Hollywood cinema and the great moments of dialogue of the French cinema, the tradition to write previously what will be filmed also gave rise to closed narratives based on psychological identification, in the Aristotelian model. These narratives already carry the solution of their own problems, thus inhibiting any didactic relation between the spectators and the movie. Analyzing

---

\* Professora adjunta de cinema e vídeo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde – Laboratório de Vídeo Educativo. *E-mail:* anitadebengy@bol.com.br

*Screenplay from the film Passion* (Godard, 1981), constructed with images and sound, we assess the contributions of this type of writing to an active participation of the spectators in the film text. We also evaluate the results of a screenwriting workshop inspired in the Godardian pedagogy.

*Key words:* Screenplay. Cinema pedagogy. Godard. Experimental film. Screenwriting workshop.

A possibilidade de escrever roteiros com imagens e sons é uma das grandes contribuições do cineasta Jean-Luc Godard a partir dos anos de 1980. Seja em *Salve-se quem puder (a vida): roteiro* (1979), seja em *Roteiro do filme "Paixão"* (1982) ou mesmo em *Notas sobre o filme "Je vous salue Marie"* (1983), o objetivo de todos esses ensaios rodados em vídeo é o mesmo: o cineasta não quer escrever e ler o seu roteiro, mas vê-lo e ouvi-lo. Isso vai permitir a Godard colocar de outra forma o problema da escrita fílmica. As reflexões que se seguem pretendem trazer uma contribuição para o estudo desse tipo singular de escrita, priorizando a análise da relação didática que os ensaios em vídeo de Godard, *Roteiro do filme "Paixão"* em particular, estabelecem com o espectador, mas também com os atores e a equipe de filmagem.

O ponto de partida dessa reflexão foi a experiência prática de uma oficina de roteiro inteiramente organizada em torno de *Roteiro do filme "Paixão"*. A oficina, realizada no Laboratório de Vídeo Educativo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi dirigida a um grupo de estudantes sem formação cinematográfica, provenientes de áreas tão diferentes quanto a fonoaudiologia, a fisioterapia, a biologia, a psicologia, a educação e o jornalismo. Unicamente a partir do estudo do filme-ensaio de Godard, eles puderam construir seus próprios roteiros, assim como uma reflexão crítica sobre a escrita no cinema. Embora priorizemos aqui a análise do filme e não façamos um balanço exaustivo dos resultados empíricos da referida oficina, essa experiência prática é, no entanto, o pano de fundo de todo o estudo que se segue da obra de Godard. Ela nos permitiu avaliar melhor o potencial didático desse roteiro filmado, no qual o cineasta expõe com bastante clareza o problema de escrever com imagens e sons.

## A pedagogia godardiana

Já nos anos de 1970, Serge Daney assinalava na filmografia godardiana pós-68 um aspecto de grande interesse para a educação: a

partir dessa época, o engajamento político do cineasta, vindo de um momento histórico influenciado pela revolução chinesa, leva-o a transformar definitivamente o cinema em espaço de aprendizagem. A partir de então, as perambulações dos personagens ociosos da *Nouvelle Vague* e as intrigas existencialistas que marcaram os filmes do movimento francês dão lugar, na obra de Godard, ao debate político e filosófico. Ele passa a produzir um cinema essencialmente didático, aos moldes do teatro épico brechtiano, teatro no qual o espectador é convocado a analisar criticamente a cena (Brecht, 1972).

Godard passa a produzir pequenos filmes de intervenção social, adquirindo uma certa independência com relação ao sistema de produção e de distribuição. Ele investe num cinema militante, em alguns momentos voluntariamente panfletário e, ao seu jeito, educativo, como são os *cinétracs*, pequenos filmes mudos de 3 a 5 minutos que, entre maio e junho de 68, circulam em empresas em greve, assembléias de estudantes e comitês de ação política (Segal, 1976). É o período do grupo Dziga Vertov, formado por Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger e Jean-Pierre Gorin, militantes marxistas amigos do cineasta. Como nota Serge Daney (1996, p. 86), Godard e Gorin tinham transformado “o diálogo de filme em recitação, a filmagem em trabalho dirigido, o tema dos filmes em títulos de disciplinas (o revisionismo, a ideologia etc.)”. O cenário predominante de seus filmes passa a ser a escola e o “mau lugar”, fechado e regressivo, das salas obscuras é substituído pelo lugar sadio e luminoso da sala de aulas, lugar onde, ao contrário, progride-se e de onde se sai, necessariamente.

Desde seus primeiros filmes, Godard adota diversos mecanismos destinados a promover o distanciamento do espectador com relação ao enredo, tais como as mudanças de plano dissonantes, que escapam à lógica da transparência realista (o falso *raccord*), a intervenção de seqüências cantadas ou coreografadas e a integração de informações não-ficcionais à *diégèse*: cartazes, pinturas célebres, cartelas. Essas rupturas narrativas de inspiração brechtiana sedimentam as bases da pedagogia de Godard, fazendo com que a identificação psicológica de tradição aristotélica seja cada vez mais substituída, em sua obra, por uma atividade didática e crítica do espectador.

A partir de então, a pedagogia godardiana não parou de nos surpreender. O cineasta irá interferir na sociedade contemporânea com um verdadeiro projeto pedagógico: seus filmes correspondem a aulas bem preparadas de roteiro, direção e montagem, durante as quais ele continua a atribuir uma função política ao seu metacinema.

Mas, doravante, essa reflexão será feita de forma cada vez mais solitária e independente, coincidindo, muitas vezes, com um trabalho analítico sobre si mesmo. Em *Roteiro do filme "Paixão"*, Godard dá uma aula detalhada de 60 minutos sobre a escrita do roteiro de seu filme precedente, *Paixão* (1981), rodado em 1980. Um roteiro nascido, curiosamente, depois do filme, depois da revelação da imagem, e durante o qual Godard faz uma crítica severa ao trabalho de toda a equipe de filmagem. A nova política godardiana, ou sua pedagogia, se preferirmos, substitui definitivamente a palavra de ordem por uma ordem natural da palavra, ou seja, o seu som, algo que nasce não mais do discurso ideológico, mas da própria associação de elementos constitutivos da matéria-prima do cinema (vozes, barulhos, música).

Dirigindo-se ao espectador, Godard aparece sozinho em seu escritório ou no meio de seus equipamentos. O cineasta faz uma espécie de balanço de sua experiência precedente (a filmagem de *Paixão*), a fim de nos ensinar como compor uma imagem, como trabalhar um som. Primeiramente, é preciso saber afrontar o problema inevitável da ausência de imagem. Godard encontra-se diante de uma tela branca, a página branca do ponto de partida de qualquer escrita, o branco da memória e do início da criação. O cineasta tem apenas uma "vaga idéia" da imagem que virá, como ele conta no início do filme. Da tela vazia, branca, primeira página do roteiro que vai começar, nasce, hesitante, uma imagem de mulher, Hanna (Hanna Schygulla), seguida de uma pintura de Tintoretto (*Bacchus e Ariane*) e, novamente, da tela branca. Por enquanto, não conhecemos nada sobre o personagem de Hanna ou sobre a relação amorosa triangular que ela vai viver e que a religa à cena mitológica representada no quadro. "Você tem apenas o eco da imagem."<sup>1</sup> Temos apenas alguns movimentos abstratos, ainda sem qualquer encadeamento narrativo entre eles: Hanna, que corre em *slow motion*, e o movimento circular que emana da organização do quadro de Tintoretto, no qual os três personagens da cena são distribuídos em forma de um triângulo, como a Santíssima Trindade.

Godard aparece, então, manipulando a maneta do vídeo, o que provoca um batimento insistente da cena do quadro, alternada com fotogramas brancos. O quadro desaparece e, novamente, é a tela branca que retorna. Nós estamos, assim, sendo levados de volta ao ponto de partida da escrita, quando a imagem de Isabelle (Isabelle Hupert) vem juntar-se à cena de Tintoretto. O personagem de Isabelle está apaixonado e precisa encontrar um movimento

a partir do eco produzido pela cena báquica. Mas há uma certa resistência, por parte da atriz, quanto ao improvisado solicitado. Segue-se, então, uma cena da equipe de filmagem reunida com Godard e comentada em *off* pelo cineasta: “Eu tentava dizer-lhes que era preciso partir de uma imagem a ser feita, que havia vestígios”. Mas Isabelle e a equipe não viam ainda uma relação entre esse vestígio, a cena de amor mitológica, e a imagem que dali deveria surgir. Como o personagem de Isabelle será uma operária envolvida num movimento de greve, passa-se, então, a uma cena de fuzilamento, ou seja, um vestígio histórico, os *Fuzilamentos de 3 de maio de 1808*, de Goya. “O Tintoretto e o amor, Goya e o mundo da opressão, ao qual Isabelle estava submetida.” Isabelle e a equipe técnica ainda não estão prontos para se relacionar com essas imagens e nelas encontrar seus respectivos movimentos. Por isso, a tela branca retorna, apagando aqueles poucos vestígios de narrativa. Godard está novamente em seu estúdio de gravações, de volta ao ponto zero da escrita, diante da tela branca: “Eu me encontrava só, ante essa pureza e, um dia, chegou um som”.

Ouvimos, então, trechos de um poema de François Villon e de uma canção de Léo Ferré. Godard, Villon, Ferré, essas três vozes se alternam numa montagem seca e rápida da pista de som. A frase de um é bruscamente interrompida para dar lugar à do outro; as palavras encadeiam-se sem formar ainda uma frase acabada. A mesma hesitação em constituir uma narrativa, constatada anteriormente na banda visual, reproduz-se agora com esses sons abstratos, que não são ainda nem diálogo nem citação. Ainda não há campo e contracampo sonoros nesse início de filme. As vozes, as músicas e os barulhos superpostos ainda não têm, por enquanto, uma ligação explícita, uma vez que o tratamento da banda sonora é feito em profundidade e não na continuidade horizontal de um fluxo narrativo. À medida que o filme avança, embora sem grandes acontecimentos, aprendemos, pouco a pouco, a nos servir das palavras como sendo, antes de tudo, sonoridades puras, e não como reservatórios de significados ou palavras de ordem ditadas por leis e por discursos decididos de antemão, como é de regra nos roteiros tradicionais. *Roteiro do filme “Paixão”* sistematiza, na verdade, uma técnica de escrita baseada na improvisação, técnica habitual na obra de Godard, cineasta sem roteiro. Mas aqui a improvisação se torna um método a partir do qual o filme se constrói, ao mesmo tempo em que ele estabelece uma relação de aprendizagem com o espectador.

## A improvisação e o espectador

O improviso é a base desse roteiro filmado, concebido unicamente a partir de simples vestígios sonoros e visuais. Bem mais que por meio de palavras, o espectador aqui aprende a escrever por meio de sensações visuais e auditivas. Bem mais que uma técnica de escrita, Godard propõe ao espectador o aprendizado de uma espécie de “leitura-mundo” freireana (Freire, 1989). Godard substitui o tradicional modo narrativo pela técnica jornalística da entrevista, prevalecendo no filme o diálogo direto com o público e com os atores. Como numa emissão de televisão, o cineasta interfere a todo momento no desenrolar das imagens dos atores e das cenas de pintura, fazendo comentários ou perguntas ao espectador. É dessa forma que ele consegue interromper metodicamente a constituição da estorinha de fundo, a de um triângulo amoroso, e relançar o debate sobre o método de construção de um roteiro. Depois de ter testado o som, ele se dirige à câmera e, em face do espectador, abre o filme com uma saudação, à maneira dos locutores de jornal de televisão ou dos animadores de programas de auditório: “Boa noite, todo mundo! Amigos e inimigos, boa noite! Nós estamos aqui para falar do roteiro de um filme do qual eu participei há alguns meses”.

Diferentemente do que pudemos ver em filmes anteriores de Godard, aqui não são mais a simples voz *off* do cineasta ou sua discreta aparição à guisa de assinatura da obra que vêm chamar a atenção do espectador. Essa mitologia do autor é substituída pela presença efetiva do artista na qualidade de protagonista de sua própria obra, figura exemplar que cria “ao vivo”, diante da câmera, encorajando assim o espectador a criar o seu próprio roteiro. Trata-se de uma passagem arriscada do autor ao artista e esta *mise-en-scène* de si mesmo marcará, na obra de Godard, o início de um longo caminho em direção à autobiografia, caminho no qual ele avançará em seguida com *Prénom Carmen* (1982) e que desembocará mais tarde em *História(s) do cinema* (1988-1998) e, finalmente, em *JLG/JLG* (1996), filme autobiográfico por excelência.

Ao longo de *Roteiro do filme “Paixão”*, o mito de Godard dá lugar a um homem ordinário do cinema, ao mesmo tempo aprendiz e professor, aprendendo sob novas bases (e ensinando aos outros) o que ele já sabe, ou seja, o que são um roteiro, um som e uma imagem. Nesse retorno a questões essenciais da arte cinematográfica, o criador de imagens faz aqui um revezamento importante com o pedagogo:

Godard ensina a aprender. E é porque *Roteiro do filme "Paixão"* designa um papel pedagógico para a arte cinematográfica que esse filme de alcance documentário é também testemunha do começo de um novo ciclo na obra de Godard, no qual a esfera do político se vê iluminada por um retorno edificante sobre si mesmo. O cineasta pensa em voz alta, produzindo para seu filme rascunhos e notas particularmente instrutivos sobre seu método de escrita. Compartilhamos assim um processo íntimo e raramente desvendado, o da criação.

Por meio desse monólogo dirigido à câmera, Godard estreita passo a passo os laços com o seu público, colocando-o a par de suas dúvidas e angústias ante a escrita. Da mesma forma, vemos o cineasta pedir tanto a seus atores quanto a seus técnicos um engajamento no processo de escrita do filme que está por vir. Todos os participantes da equipe de filmagem, sem exceção, devem ser capazes de uma dedicação exclusiva à pesquisa em curso. Além das imagens documentárias das primeiras reuniões da equipe de filmagem de *Paixão*, *Roteiro do filme "Paixão"* mostra também os vários ensaios que foram feitos para encontrar a iluminação conveniente ou para criar os diálogos dos atores. As conversas de Godard com sua equipe de trabalho atravessam todo o filme e os bastidores da escrita são apresentados ao espectador sem muito retoque.

Como o ensaio é uma forma sem compromisso com a conclusão de um discurso – ele é, por definição, uma forma aberta à experimentação –, o espectador pode, ele mesmo, aventurar-se na escrita. *Roteiro do filme "Paixão"* dirige-se inteiramente a esse interlocutor privilegiado que é o espectador potencial. Num processo de aprendizagem à maneira construtivista, o filme faz apelo aos nossos eventuais conhecimentos sobre a escrita com imagens e sons. Assim, o diálogo de Godard com o espectador organiza-se em torno de uma série de questões. “Será que, primeiro, a lei foi escrita ou primeiro ela foi vista e, em seguida, Moisés a escreveu em sua tábua? Será que os gestos do trabalho não teriam a ver com os gestos da mão, da Santíssima Trindade, os três aí? Será que o filme não teria a ver com a Santíssima Trindade, o amor, o trabalho e alguma coisa entre os dois?” É assim que o método de Godard, que consiste em deixar a obra aparecer diante de nossos olhos, em meio a dúvidas e questionamentos, coloca o espectador em condições de construir, ele mesmo, um saber sobre o cinema. A técnica de escrita cinematográfica é apresentada como um conhecimento ao alcance de todos, porque ligado à experiência de vida de cada um. O filme nasce das indagações que compartilhamos

com o cineasta e é na confissão da fragilidade desse procedimento experimental que reside o essencial da pedagogia godardiana.

Por trás de seu método encontra-se, na verdade, uma prática de ensino bastante antiga, herdada da maiêutica de Sócrates, na qual se inspiraram para compor seus personagens justamente os escritores que mais resistiram à escrita. A arte de ajudar os espíritos a darem à luz pensamentos que eles já têm, sem sabê-lo, faz nascer tanto o Ernestino de *Chuva de verão*, de Marguerite Duras, quanto os dois colegas dos *Cadernos de Talamanca*, de Cioran. Como ele não faz distinção entre os papéis de professor e de aprendiz, Ernestino, por sua própria ingenuidade, coloca em evidência a lógica invertida dos sistemas educativos: ele se recusa a ir à escola, inconformado com o fato de que ali só querem lhe ensinar aquilo que ele não sabe. Ernestino seria hoje um espectador ideal para esse grande cinema pedagógico em extinção. Ele resiste àquele método de aprendizagem de mão única, que é também o responsável pela instalação confortável do espectador nas salas obscuras. A resistência dos colegas de classe de Cioran, dois camponeses extremamente pobres, é de natureza similar à do personagem de Marguerite Duras. Assim como Ernestino, eles sabiam tudo sem nunca ter estudado. “Seus dons eram da ordem do saber: tudo o que podia ser sabido eles sabiam sem nenhum esforço [...] diria-se que eles se lembravam de tudo o que sabiam, pois nada lhes custava nenhum esforço” (Cioran, 2000, p. 47-48). O mesmo acontece com o espectador de *Roteiro do filme “Paixão”* que, para chegar a compreender o que é um roteiro, precisa sair, ele mesmo, em busca de suas reminiscências. São as lembranças e os conhecimentos de cada um, evocados pelos vestígios sonoros e visuais disponíveis, que levarão à revelação do roteiro.

## O trabalho de ver

A preocupação com essa possibilidade de se escrever de outra maneira, por meio de um investimento maior no trabalho da visão e da escuta, já está presente nos roteiros dos primeiros filmes de Godard. O do *Desprezo*, por exemplo, bem mais que um roteiro clássico, é sobretudo uma seqüência de alusões a obras artísticas e cinematográficas, a imagens que vão trazer vestígios do passado para o filme a ser criado: “Camille é muito bela, ela se parece um pouco com a Eva do quadro de Piero della Francesca”; “Paul é um personagem de *Mariembad* que quer ter o papel de um personagem de *Rio Bravo*” (Godard, 1985, p.

242-243). Já existe aí um claro desejo de ver antes de filmar. Mas é com o roteiro gravado em vídeo e em forma de ensaio que o trabalho prévio de ver e ouvir será efetivamente realizado. Com o advento do vídeo, outros cineastas passam a produzir imagens antes de começarem as filmagens propriamente ditas. Mas essas locações nem sempre têm o caráter ensaístico de *Roteiro do filme "Paixão"*. Godard critica, por exemplo, o procedimento de Francis Coppola que, em *Perto do coração selvagem* (*One from the heart*, 1982), filmou sucessivamente em diversos formatos (superoito, polaróide, vídeo VHS, vídeo U-Matic), antes de passar ao 35 mm, sem, no entanto, fazer um exercício de escrita com essas imagens. O cineasta americano partiu de um roteiro já pronto para fazer as locações e o resultado foi, segundo Godard, a acumulação de imagens similares, reproduzidas em diferentes formatos, todas elas submetidas a uma mesma ordem narrativa e representativa, já estabelecida por um roteiro previamente escrito: "O vídeo não era usado para se conformar à imagem, mas apenas como verificação, apenas super-tecnologia" (Godard, 1990).

Godard, ao contrário, quer ver seu roteiro antes de escrevê-lo. E, se possível, ele pretende dividir conosco esta visão. Cabe ao espectador fazer um trabalho inverso ao da televisão, que, segundo Godard, não vê nada: analisando um extrato de noticiário de televisão utilizado no filme, Godard mostra didaticamente como e por que os locutores, na verdade, viram as costas para as imagens: "A imagem está atrás deles. Eles não podem vê-la. É a imagem que os vê. E aqueles que manipulam as imagens que vêem são os mesmos que manipulam os locutores e lhes empurram o traseiro. É assim que nós somos enrabados". Ver, em *Roteiro do filme "Paixão"*, é um trabalho difícil, que mobiliza as lembranças, a memória e a ética pessoal de cada um. O espectador deve aprender, por exemplo, como era colocado o problema da escrita no cinema antes que o roteiro se tornasse uma lei. Aí reside o próprio sentido do curso de história do roteiro que Godard nos oferece num dos momentos mais didáticos e cômicos do filme:

O cinema, que copia a vida, que se tornou a vida, que representa a vida, o cinema começou assim: não se fazia roteiro; não se escrevia. Eles saíam e filmavam. Mac Sennet [...] saía de carro com um amigo vestido de soldado, uma garota fantasiada de banhista e um jovem que fazia o papel do apaixonado. O contador ficava louco, porque ele não sabia para onde ia o dinheiro. Então, o contador escreveu: uma banhista, 100 francos; um soldado, 50 francos; um apaixonado, 3 dólares... O roteiro vem da contabilidade. Ele foi o primeiro vestígio de como se gastava o dinheiro. Mas a gente via antes.

Ver antes se uma imagem ainda é possível depois de uma tal dominação das palavras no roteiro escrito; ver se os vestígios do passado podem ainda se inscrever em nosso presente fraturado e ocupado pelo discurso. Esse deve ser o trabalho do roteiro, segundo Godard. Testemunha da experiência trágica de uma cegueira iniciada há bastante tempo, o espectador pode, se ele pesquisar direito no fundo de si mesmo, como o Édipo cego, trazer para o corpo do filme aquela “lembrança da dissolução” da qual nos fala Hölderlin (1967, p. 651). Quando o roteiro, reduzido a algumas leis necrosadas, pede, pelo seu próprio declínio, para se tornar algo além de um itinerário já traçado, aliás, bem traçado demais, só nos resta uma saída: fazer o roteiro falar em nosso lugar. Que ele mesmo esteja em condições de nos contar o que pôde ver e ouvir, antes que o texto, o discurso prévio venham cavar um tal abismo entre o cinema e a vida.

O devir-professor de Godard atém-se aqui apenas ao seu compromisso primordial com a arte do cinema: nunca separar teoria e prática, pensamento e trabalho, técnica e vida. “Ver é um trabalho. Ver a passagem do invisível ao visível, para poder falar depois. Antes do trabalho, já existe uma idéia: o mundo do trabalho.” *Roteiro* é um filme em sintonia com esse mundo. “Operários... Uma operária... Uma é o suficiente”. Sim, uma única operária, solitária, mas tratada em profundidade, em harmonia com o trabalho da arte, do amor e da política, que são os grandes temas correlatos à história da luta operária no filme. O grande Goya virá socorrer essa pequena Isabelle, demitida e desprezada pelo patrão. Não é preciso um afresco sindicalista para contar a história de uma operária pura e dura, ante um patronato arrogante. Para isso, basta um gesto. Mas esse gesto essencial e quase imperceptível do trabalho cotidiano não poderia nunca sair pronto da cabeça de um roteirista “clássico”. Para captar esse gesto é preciso um trabalho de investigação próximo do documentário, pelo qual o cinema, infelizmente, interessa-se cada vez menos:

Delon não pesquisa na polícia antes de rodar um filme policial; Spielberg não pesquisa no universo antes de filmar alguma coisa com os extraterrestres. Quanto a mim, Isabelle sendo operária, eu tive que fazer uma pesquisa, uma pesquisa numa usina. Eu fui ver numa usina. Eu fui ver os gestos dessa operária.

Segue-se então um plano de operárias trabalhando em máquinas de costura. Só após esse trabalho prévio de ver é que os gestos da usina podem, finalmente, encadear-se com os gestos dos qua-

dros de Goya e de Tintoretto, para se fundirem em seguida num único gesto social, o de Isabelle. Mas viu-se antes o mundo, antes de representá-lo.

## E a luz apareceu

Na obscuridade de sua sala de montagem, Godard trabalha diante da tela branca; na usina, uma operária trabalha diante de sua máquina de costura. Nós já nos aproximamos do fim do filme e a história da pequena operária apaixonada por um cineasta ainda não deslanchou. De olhos fechados, reproduzindo o gesto do cego que tateia no vazio, Godard assegura o espectador quanto à falta de narrativa: “Estou começando a ver, não a história, mais duas ou três coisas da história: lugares, gente, pessoas que se mexem, movimento, lugares onde esses movimentos acontecem, o movimento que vai de um lugar para o outro”. Ver um roteiro é pressentir movimentos e gestos que se procuram. Godard vê, de antemão, personagens, para, em seguida, encontrar seus diálogos. É assim que o filme aproxima o cinema da vida e das lembranças de todos aqueles que têm uma relação com o roteiro em construção.

A pedagogia da obra de Godard está em sua capacidade de ampliar o campo de visão do espectador, trazendo para o gênero didático uma contribuição definitiva. Isso não impede que sua obra tenha sido até hoje insuficientemente levada em conta pela educação: os filmes mais didáticos do cineasta – os do grupo Dziga Vertov e as produções em vídeo – são também os mais inacessíveis. Com raras exceções, eles não passam nem nas salas de cinema, nem na televisão e, menos ainda, nas escolas. Pedagogo da margem, então, Godard intervém no gênero didático iluminando-o de uma nova forma, um pouco como fez Proust no gênero das memórias, ou seja, permitindo ao gênero alcançar, como diz Ortega y Gasset, “a dignidade de um puro método”. Para Ortega y Gasset, “Proust procura o tempo perdido enquanto tal. Ele renuncia, com um cuidado escrupuloso, a impor ao passado a anatomia do presente e pratica um não-intervencionismo rigoroso, guiado pela mais firme vontade de evitar qualquer construção” (1992, p. 91). Seja em literatura, com Proust, ou em cinema, com Godard, trata-se aí da elaboração de métodos de escrita similares, que consistem em conseguir ativar lembranças a partir da própria edificação de suas ruínas. Em *Roteiro do filme “Paixão”*, essas lembranças lacunares de momentos de rup-

tura entre o presente e o passado se chamam “vestígios”. São croquis cinematográficos de reconstituições de cenas de quadros representando grandes momentos da humanidade; atores ainda sem texto, rostos silenciosos e gestos que ainda não configuram uma atitude ou expressão; uma tela branca e uma tela preta que se alternam, enfim, superfícies diferentes e aptas a materializar a projeção de nossos pensamentos, pois ainda abstratas.

Ao contrário do filme didático tradicional, quase sempre marcado pelas exigências do gênero (preocupação com a objetividade, discurso fortemente elaborado, continuidade narrativa), aqui nós nos deparamos com uma matéria fantasma, vestígios iconográficos quase imperceptíveis, que só aos que realmente o querem é dado vê-los. A construção do roteiro é então um processo demorado, cujo resultado final é uma proposição abstrata de composição de cenas, que pouco tem a ver com o alcance discursivo da palavra, do verbo. “E Isabelle não via o Goya, por exemplo, que já tinha uma relação com ela, uma opressão, o mundo da opressão.” Mas quando, finalmente, a atriz, mexendo num abajur, descobre uma iluminação apropriada para si mesma, produzindo um claro-obscuró surpreendente, a voz de Godard não esconde seu contentamento diante dessa aprendizagem tão esperada: “E a luz encontra a luz!” A didática desse tipo de roteiro consiste em oferecer as condições ideais para a revelação da escrita em cada um de nós, atores, equipe técnica, espectadores. O trabalho de pesquisa de cada um trará à luz do dia vestígios do passado que encontrarão ressonância na imagem que virá.

Diante de sua câmera, Godard continua a refletir em voz alta, desvendando as diferentes etapas de um trabalho que consiste não exatamente em negar o roteiro mas, pelo menos, em recusar a forma tradicional de escrita, aquela que parte das palavras para chegar até às imagens e aos sons. Ele propõe inverter esse método que, desde o início do cinema falado, tem condicionado nossas formas de ver e de ouvir. Foi partindo de uma inversão desse tipo que ele quis filmar previamente o roteiro de *Paixão*, projeto que, finalmente, só pôde ser concluído depois do filme terminado: “*Paixão* tinha algumas premissas, mas era preciso ver, ver se esse mundo poderia existir. É esse o trabalho do roteiro. Em seguida, faz-se o filme”.

Encontramos em *Roteiro do filme “Paixão”* a exposição minuciosa desse método original desenvolvido pelo cineasta e que consiste em escrever exclusivamente com imagens e sons. Em vez de palavras, a aventura da visão e da audição, a experimentação arriscada

com uma matéria sonora e visual, produzindo sucessivos croquis da imagem que virá. O roteiro torna-se, assim, um lugar de manipulação dessa matéria-prima do cinema, um momento de busca de puros agenciamentos de tempo e de espaço, que darão nascimento ao movimento dos personagens, à ação, à história. O roteiro é concebido como uma escrita *a posteriori*, então, escrita que só se concretiza a partir de uma visão do mundo sensível.

Ver um roteiro é esperar que a imagem se revele. Tudo depende, no final das contas, de nossa aptidão a abandonar o papel de espectadores passivos para tornarmo-nos videntes dessa “história messiânica”, como diria Agamben (1995, p. 63). Retomando o tema benjaminiano da história messiânica, Agamben dirá que, no cinema, “uma sociedade que perdeu seus gestos procura se reapropriar do que perdeu e assinala, ao mesmo tempo, essa perda”. Com certeza, essa história se interessa mais pela salvação de um instante fugidio do real que pelo encadeamento lógico de uma ficção com princípio, meio e fim. Salvar do esquecimento gestos que perdemos definitivamente, esta parece ser a missão que Godard atribui ao cinema a partir dos anos de 1980. Desde então, mais que nunca, seus filmes fazem da dimensão estética uma etapa para melhor alcançarem a dimensão ética. Se eles se reapropriam das imagens do passado (quadros famosos, cenas de filmes, reportagens de televisão, recortes de jornais ou fotografias), não é com o intuito de produzir um discurso sobre essas imagens. Seu procedimento visa, sobretudo, a apresentar essas cenas em sua singularidade e violência, buscando nelas vestígios de nossos gestos perdidos, ocultados pelo discurso. Diante dessa “tela branca e pura” que acolhe simplesmente e imprime as imagens do passado, em face desse “lenço de Verônica”, como se refere Godard à tela de cinema em *Roteiro do filme “Paixão”*, nós somos como que absolvidos do pecado da palavra, do roteiro escrito antecipadamente, enfim, da dominação do texto que nos impede de ver o que ainda persiste, apesar de tudo, sob nossos discursos.

O roteiro torna-se, dessa forma, um momento de criação de probabilidades de sons e de imagens. Ele não deve criar um mundo, uma história acabada, como o faria um roteiro tradicional, escrito e decupado; ele deve criar apenas a possibilidade de um mundo. “A câmera tornará esse mundo possível provável, ou esse provável possível, de preferência. O que é preciso é criar uma probabilidade no roteiro.” É esta margem de indefinição que faz do fil-

me um bom curso de roteiro. Em vez da aplicação das leis do roteiro, Godard desnuda-se no momento da criação, momento frágil durante o qual, nas palavras de Danièle Huillet, “decide-se sobre a matéria, com medo e tremor” (Straub & Huillet, 1995).

Durante suas falas no filme, Godard gagueja, indeciso, tomando cuidado para não instituir um novo discurso sobre o roteiro. Como o escritor deleuziano, que cria uma língua estrangeira no interior de sua própria língua, fazendo-a gaguejar para dela extrair uma escrita minoritária (Deleuze, 1993), o cineasta transgredir nesse filme todas as regras conhecidas de escrita de roteiro. Assistimos a esboços de roteiros constantemente apagados e reescritos. É como se tudo ainda tivesse por ser construído, tanto o roteiro quanto o próprio pensamento sobre a escrita fílmica. “Você se encontra diante do invisível, uma enorme superfície branca, a página branca.”

Como sempre, Godard continua a filmar o tema de sua predileção, o trabalho. Mas, dessa vez, a presença do artista na tela coloca a idéia do trabalho de forma mais complexa do que vinha sendo feito em seus filmes precedentes. Uma nova camada de imagens, mostrando o cineasta no trabalho, é superposta a cenas de máquinas, quadros, paisagens, usinas, operárias e outros personagens habituais dos filmes de Godard. A voz que diz “eu” se funde com os barulhos do mundo; a imagem do criador e a de suas criaturas superpõem-se. Os gestos do passado juntam-se aos do presente, numa rara fraternidade entre real (a história de Godard) e ficção (o triângulo amoroso). O cinema em dueto com a vida, a escrita como um movimento proveniente de uma pulsação universal e não de uma técnica: assim se consolidam as bases de um roteiro de tipo bressoniano: “Que os sentimentos tragam os acontecimentos e não o inverso”<sup>2</sup> (Bresson, 1995). O artista quer ver e ouvir por meio das imagens e dos sons, tentando ir além da representação e produzindo, para isso, um roteiro revelado pelos sentidos, pela percepção do mundo, na expectativa de que o olhar e a escuta lhe revelem maravilhas e o conduzam, em seguida, ao texto.

## Balbuícios

Deleuze diz que a escrita só começa “quando nasce em nós uma terceira pessoa, que nos liberta do poder de dizer Eu” (1993, p. 13). É por meio de uma escrita gaga e improvisada que o mito de Godard se desprende do poder de dizer “Eu” e se torna outra

coisa, além de autor ou cineasta. Essa terceira pessoa que não precisa mais ter medo de errar e que pode falar por meio de citações, apresentando uma pesquisa ainda em curso, é o professor construtivista, o pedagogo concentrado na escrita do roteiro e que espera de sua equipe e de seu público esse mesmo gesto de dedicação ao trabalho. “Histórias... As pessoas têm coragem de viver as histórias, mas não têm a coragem de inventá-las, de contá-las depois. E eu, eu estou aqui para isso.” Estar aí para isso, para contar o que viu. O ator deve ter a coragem de inventar seu próprio personagem. No papel da pequena operária desempregada, Isabelle Hupert pode, se ela aceitar gaguejar “em troca de 30 milhões de francos”, encontrar um gesto na observação atenta da cena de Tintoretto. “Trabalhar com Isabelle consistia em colocar-lhe os pingos nos is. Isabelle... Ela não deveria procurar um papel, mas encontrar um movimento.” E o lugar onde se encontra esse movimento é, de novo, a página branca diante da qual o ator, da mesma forma que o cineasta, deve, ele também, esvaziar-se de sua mitologia pessoal e de toda a técnica adquirida em seu ofício, a fim de aprender a escrever com imagens e sons balbuciantes. Uma vez superada a resistência à gagueira, o ator retorna, de certa forma, à infância do intelecto e, então, a maiêutica godardiana pode ajudá-lo a dar à luz pensamentos sobre cinema que ele traz em si mesmo.

O desenvolvimento dessa pedagogia acontece precisamente nos instantes de indecisão, de murmúrio do artista e de seus atores diante do texto a construir. Como as boas aulas, cuja conclusão fica sempre em suspenso, remetida para o próximo encontro, *Roteiro do filme “Paixão”* é uma obra essencialmente inacabada, uma pesquisa em andamento. Godard pratica, nesse filme, um método já adotado há mais tempo em literatura e que seria, alguns anos mais tarde, analisado por Deleuze: “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e que se ouve” (1993, p. 9). Aqui Deleuze aborda a literatura em sua estreita ligação com a vida; a escrita é “um caso de devir”, “uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”. Entre o amor e o trabalho há, assim, alguma coisa imperceptível, sorrateira, que passa entre as palavras e que o cinema pode tornar visível ou audível.

As palavras atrapalham a visão. Elas são, como diz Godard sobre a filmagem de *Paixão*, nuvens que entram “em nossos modos de funcionamento, em nossos pensamentos”, escondendo essa imagem tão esperada (1985, p. 498-518). O roteiro aqui é tido como uma nuvem que passa, descortinando-nos o que se esconde atrás dela.

Talvez seja por comungar essa mesma abordagem do roteiro que Jean-Claude Carrière o define como sendo uma “escrita de passagem e de transição” (Carrière & Bonitzer, 1990). Da mesma forma, por Pascal Bonitzer, a escrita de um roteiro deve se construir “com olhares e silêncios, movimentos e imobilidades, com conjuntos infinitamente complexos de imagens e sons” (ibid.).

Para poder tirar todas as conseqüências de um tal método de escrita é preciso ainda criar essa possibilidade de gagueira coletiva que Godard produz com tamanha tenacidade, a ponto de transformar sua atriz numa gaga. Como ela precisa partir de vestígios, e não do texto acabado, sua gagueira a ajudará a esperar de forma mais resignada pela chegada das imagens e dos sons. Nem sempre eles estarão em harmonia, pois, da mesma forma que os discursos dissonantes da classe operária no filme, as imagens e os sons também têm um movimento próprio. Eles podem se chocar ou avançar paralelamente em suas respectivas pistas, sem se encontrar, sem constituir um discurso. Aceitar essa dissonância, essa gagueira possível da narrativa, é a condição para se alcançar a escrita do roteiro, escrita que acrescentará o movimento do cinema ao próprio movimento do mundo.

Comparando o cinema com a escola, Serge Daney via esta última como um “bom lugar, porque nela é possível reter um máximo de pessoas por um máximo de tempo possível” (1996, p. 91). *Roteiro do filme “Paixão”* vem reafirmar esse papel de escola para o cinema: Godard repete-se, retoma o mesmo assunto por caminhos diferentes e passa o filme todo explicando o que é um roteiro. Na seqüência de abertura, fusões lentas e indecisas fazem a imagem aparecer e desaparecer logo depois. A música sacra, os movimentos lentos dos personagens e da câmera, a greve que se prolonga, os impasses amorosos, a gagueira da atriz e do próprio cineasta, tudo vem sublinhar um escoamento moroso do tempo, esse tempo necessário à pesquisa, à maturação de uma idéia e, finalmente, à escrita. Enquanto Isabelle gagueja, o espectador tem tempo para elaborar suas próprias frases, seu próprio pensamento. Várias vezes, Godard pára de falar e, absorto, conta calmamente de um a seis para testar o som, dando tempo ao tempo, como se diz, como alguém que reflete antes de escrever. No escuro, ele tateia de novo a tela branca ou então manipula os controles da mesa de mixagem, sempre à espreita dessa imagem ou desse som inesperados: “Você quer ver. Você quer receber”.

Philippe Lacoue-Labarthe abre seu livro sobre Pasolini com a seguinte hipótese: “Talvez a santidade, com o advento do cinema moderno, tenha encontrado refúgio na arte, no ato da arte” (1995, p. 9). Num presente sem crença, como o nosso, o filme, transformado em lugar de conquista do invisível, possa talvez se tornar uma espécie de refúgio, um abrigo para todos aqueles gestos perdidos, religando-nos assim a uma certa forma de santidade. Talvez tenha finalmente chegado para Godard o “tempo de ressurreição da imagem”, idéia recorrente em sua obra a partir dos anos de 1980, quando a pedagogia marxista do período Dziga Vertov começa a mesclar-se de pensamento cristão. No final do filme, quando o roteiro está, enfim, concluído, Godard faz o balanço do trabalho cumprido e o que ele constata é o resgate do real, numa espécie de ressurreição da imagem do mundo: “A ficção te levou ao documentário”.

No interior da sala de montagem, ele nos apresenta, enfim, no último minuto do filme, os verdadeiros personagens da obra: “Foram *set up e video level*”. Eis aqui o som, eis aqui a imagem, eis aqui o movimento do pensamento que dá o ritmo a esse filme nascido de uma experimentação com a técnica e de uma conversa franca do artista com sua equipe e seu público. O cineasta pode agora, finalmente, permitir-se o luxo de pintar simplesmente flores, como Delacroix no fim da vida: uma única operária, em vez de um afresco sindicalista, mas uma operária surpreendida no instante mais verdadeiro e trágico de seu gesto social. *Roteiro do filme “Paixão”* é assim um abecedário do cinema ao alcance de cada espectador, com vistas a uma nova educação do olhar e da escuta: depois dessa provação, tudo o que é verdadeiramente visto e ouvido nos pode impregnar para sempre, pode inscrever-se em nossa memória, como os conhecimentos transmitidos pelos grandes mestres.

## Resultados da oficina

A experiência da oficina realizada a partir de *Roteiro do filme “Paixão”*, à qual nos referimos no início, foi desenvolvida a título ensaístico e experimental, com o simples objetivo de iniciar os estudantes na reflexão sobre a escrita com imagens e sons. Os resultados, portanto, não se traduzem em proposições de método definitivas nem, ainda menos, em sugestões sistematizadas para uma renovação das abordagens do roteiro. No entanto, essa experiência teve o mérito de colocar os estudantes diante de problemas essen-

ciais relacionados com a escrita fílmica e que raramente são abordados pelos manuais de roteiro. Daí o interesse de procedermos, aqui, a uma brevíssima descrição do método adotado na oficina: apesar de seu caráter experimental, ele pode ser adaptado e aplicado em outras situações de ensino e aprendizagem mediadas pelo audiovisual e pelo cinema.

A primeira atividade da oficina foi a análise coletiva de *Roteiro do filme "Paixão"*, que estudamos seqüência por seqüência, plano a plano, tanto do ponto de vista formal quanto de conteúdo. Em seguida comparamos as lições godardianas com aquelas encontradas em manuais de roteiro, lições estas muitas vezes reducionistas no que se refere ao filme educativo. Verificamos que os manuais de roteiro reservam muito pouco ou nenhum espaço ao roteiro de documentários e filmes didáticos, como se nesses casos, ao contrário da obra de ficção, não se tratasse de uma verdadeira escrita ou de uma *mise-en-scène*. Geralmente, os manuais de roteiro comentam esses gêneros numa rubrica comum, que inclui materiais audiovisuais de natureza diversa. Num livro de 262 páginas consagrado ao roteiro, Doc Comparato, por exemplo, reserva uma única página para o que ele chama de "filmes institucionais, educativos e de treinamento", abordando os três gêneros indistintamente e de forma telegráfica: "Todos esses tipos de filmes são feitos com a colaboração de técnicos, psicólogos, educadores etc., visando a passar a informação ao público específico" (Comparato, 1983, p. 222-223). O manual trata o filme didático com preconceito, situando-o entre o entretenimento e a obrigação enfadonha: "Esses roteiros devem ser muito bem construídos, e da maneira mais interessante possível, de modo a despertar o interesse daquele trabalhador cansado, do técnico que desejaria estar fazendo qualquer coisa, menos estar sentado assistindo a um filme didático" (idem, *ibid.*). Já para o roteiro de documentário, o autor chega a sugerir a adoção de algumas normas: "Compromisso com a verdade, imparcialidade, diversidade de pontos de vista, deixando ao espectador as interpretações" (idem, *ibid.*). Válidas para o mercado jornalístico, estas normas se revelam, no entanto, contraproducentes quando aplicadas em contextos pedagógicos mais abertos, que sabem, justamente, que "a verdade", única e objetiva, não passa de uma balela positivista, que a tão falada "imparcialidade" já é uma forma de tomar partido e que a "diversidade de pontos de vistas" não oferece ao espectador nada mais que uma visão esfacelada de uma totalidade.

Após analisarmos o filme de Godard e discutirmos algumas questões teóricas e técnicas relativas ao roteiro, passamos às atividades práticas, que foram realizadas em ilha de edição não-linear (Avid/Macintosh). Para isso, servimo-nos de nossas próprias imagens de arquivo sobre diferentes temas (AIDS, poluição, educação). O objetivo dessa atividade prática era testar o alcance da pedagogia de Godard, repetindo o seu método. Primeiro, tentamos ver e ouvir essas imagens e sons escolhidos ao acaso em nossos arquivos. Exatamente como na experiência de Godard, era preciso que os diferentes roteiros aparecessem *a posteriori*, depois que tivéssemos visto e ouvido algumas cenas na ilha de edição. Começamos trabalhando separadamente as pistas sonoras e visuais, com o objetivo de potencializar a ação, o movimento que esses diferentes registros de imagem já continham em si.

Em seguida tentamos, na montagem, associações diversas (som/som, imagem/imagem, imagem/som), procurando criar “imagens-tempo”, imagens de tipo bergsonianas, os blocos sonoros e visuais aos quais se refere Deleuze (1985, p. 66). Servimo-nos de alguns efeitos de montagem oferecidos pela palheta do Avid, a fim de trabalhar cada imagem em profundidade, atribuindo-lhe uma nova densidade e um novo ritmo, por meio de mudanças de cor, de alterações de velocidade, de superposições. Esse exercício formal produziu o escoamento dos discursos aos quais essas imagens de arquivo se encontravam submetidas (os temas) e elas ganharam uma relativa abstração. A partir da eliminação dos discursos preestabelecidos, o que era a imagem *da* AIDS ou *da* ecologia se tornou, pouco a pouco, imagem *para* a AIDS ou *para* a ecologia, ou seja, uma imagem materialmente densa, uma forma capaz de produzir seu próprio discurso. Explorando a diversidade de informações produzidas por cada imagem e cada som (cor, volume, velocidade, profundidade, textura), chegamos a estruturas narrativas de tipo vertical, bem diferentes das narrativas horizontais às quais as imagens utilizadas na experiência estavam inicialmente subordinadas (o discurso médico, o discurso pedagógico, o discurso científico etc.). Os estudantes montaram vários ensaios audiovisuais de curta duração, apresentados como eventuais contribuições para roteiros de documentários sobre diferentes temas (AIDS, universidade, hospitais etc.).

A experiência dessa oficina não desembocou numa formação técnica dos estudantes para tornarem-se roteiristas. Não era esse o seu objetivo. Mas ela lhes permitiu levantar algumas questões críticas e

teóricas de fundo, suscitadas por *Roteiro do filme "Paixão"*. Quem decidiu que era preciso um roteiro escrito para começar um filme? Quando é que o texto, as palavras e o discurso constituído em torno do roteiro começaram a interferir na experiência viva e singular da escrita cinematográfica? Como pudemos chegar, a partir do início do cinema falado, à submissão da pesquisa formal aos discursos, às palavras, em suma, ao roteiro? Como foi possível que um texto escrito, um discurso estranho às imagens e aos sons, pois construído antes deles, tenha conseguido, a tal ponto, dominar não só a prática cinematográfica mas também a própria reflexão teórica sobre essa prática? Se foi possível chegar a um tal questionamento sobre o roteiro com um grupo de estudantes sem formação em cinema, é provável que, da mesma forma que Godard, tenhamos visto e ouvido, antes de formular nossas idéias.

*Recebido em janeiro de 2003 e aprovado em abril de 2003.*

## Notas

1. Esta citação é tirada do texto do filme, mais especificamente de uma das várias frases que Godard dirige ao espectador. Todas as citações que se seguem, entre aspas e sem remissão bibliográfica, têm essa mesma origem.
2. A mesma frase do cineasta Robert Bresson será citada novamente em *Elogio do amor* (Godard, 2001).

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *Moyens sans fin*. Paris: Rivages, 1995. p. 59-72.

BRECHT, B. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1972 (1963). t.1

BRESSON, R. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1995 (1975).

CARRIÈRE, J.-C.; BONITZER, P. *Exercice du scénario*, Paris: Femis, 1990.

CIORAN, E.M. *Cahiers de Talamanque*. Paris: Mercure de France, 2000.

COMPARATO, D. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

- DANEY, S. *La rampe*. Paris: Cahiers de Cinéma, 1996. p. 85-95.
- DELEUZE, G. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- DELEUZE, G. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993. p. 135-143.
- FREIRE, P. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 1989.
- GODARD, J.-L. Le chemin vers la parole; entrevista por A. Bergala, S. Daney e S. Toubiana. In: GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1985. t.1, p. 242-243 e p. 498-518.
- GODARD, J.-L. Sobre o argumento. In: ARISTARCO, G.T. (Org.). *O novo mundo das imagens eletrônicas*. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 180-183.
- HÖLDERLIN. Le devenir dans le périssable. In: HÖLDERLIN. *Oeuvres*. Paris: Pléiade, 1967. p. 651-655.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. *Pasolini, une improvisation (d'une sainteté)*. Bordeaux: William Blake, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Le spectateur*. Paris: Rivages, 1992.
- SEGAL, A. Godard e o grupo Dziga Vertov. *L'Avant scène cinéma*, Paris, n. 171/172, p. 48-52, juil-sept. 1976.
- STRAUB, J.-M.; HUILLET, D. *Rencontres*. Les Mans: Lime Light, Ecole Régionale des beaux-arts, 1995.