

UM CASO DE ANOMALIA NO CAMPO CINEMATOGRAFICO: FILMES PÓS-MODERNOS DE GODARD

Renato Luiz Pucci Jr.

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA – USP. Docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

renato.pucci@gmail.com

Resumo: Alguns filmes da primeira fase de Jean-Luc Godard, como *Uma Mulher é uma Mulher* (1961), constituem anomalias para críticos e pesquisadores de orientação modernista, pois são filmes que estabelecem um diálogo afetivo com a produção clássica hollywoodiana, ao mesmo tempo em que a subverte estilisticamente, segundo o típico procedimento da poética pós-modernista, na acepção de Linda Hutcheon.

Palavras-chave: Programas de pesquisa; Cinema; Pós-Modernismo; Godard.

Abstract: Some films, from Godard's first phase, such as *A Woman is a Woman* (1961), are considered anomalies for critics and researchers of modernist approach, because they are films that establish an affective dialogue with the classical hollywoodian production, at the same time in which they stylistically subvert it, in the typical procedure of postmodernist poetics, according to Linda Hutcheon's point of view.

Keywords: Research programmes. Cinema. Postmodernism. Godard.

1. PROGRAMAS DE PESQUISA E SUAS ANOMALIAS

Como todos os campos de pesquisa, a historiografia dos estilos cinematográficos se define segundo programas de pesquisa, conceito aqui utilizado no sentido proposto por Imre Lakatos, filósofo da Ciência, num importante debate em que se discutiram as concepções de Karl Popper e Thomas Kuhn acerca do conhecimento científico (LAKATOS, 1979). Em resumo, programas de pesquisa são tradições de pesquisa com regras metodológicas determinadas. Essas regras são de dois tipos: as que constituem a heurística negativa, isto é, dizem os caminhos a evitar, e a heurística positiva, ou seja, que definem os caminhos que devem ser percorridos (idem: p. 162-166). Programas podem-se identificar com teorias, desde que estas sejam de grande alcance, como a teoria gravitacional de Newton, ou englobar muitas teorias afins que não sejam incompatíveis.

Programas de pesquisa sempre enfrentam anomalias, isto é, evidências empíricas contrárias. Quando o programa é jovem, anomalias são apontadas por cientistas adversários, adeptos do programa dominante, como prova de que o programa novato não é científico. O próprio Newton, por exemplo, ao lançar sua grande teoria também não conseguia explicar certos fenômenos gravitacionais (idem: p. 163). Entretanto, nesse como em todos os casos, a heurística negativa do programa iniciante define que é mais importante preservar o seu núcleo teórico do que aceitar anomalias que o refutariam, do contrário nenhum novo programa jamais se estabeleceria, pois todos são frágeis ao dar os seus primeiros passos (idem: 165-166). Quando envelhecidos, os programas de pesquisa voltam a ter sérios problemas com anomalias, pois não dão conta de ocorrências que se tornaram abundantes com o tempo. Entra, portanto, em sua fase degenerativa (idem: p. 189), o que se materializa quando um novo programa, além de incorporar o que o antigo explicava, consegue solucionar as anomalias, que são incorporadas e se transformam em elementos de corroboração do novo programa, caso este tenha sucesso.¹

Essa concepção foi utilizada por David Bordwell (1997) ao identificar quatro programas de pesquisas sobre os estilos cinematográficos. São eles, em aproximada ordem cronológica:

- 1) *Basic Story*: nas primeiras décadas do século XX, contava-se a emergência do cinema como arte específica, num processo de acumulação técnica que o diferenciava do teatro e da literatura (Lumière inventou o cinematógrafo; Méliès inventou técnicas para introduzir a fantasia; Griffith inventou e aperfeiçoou a sintaxe cinematográfica etc.). Exemplo de Bordwell: Paul Rotha, que em 1930 publicou uma história do cinema chamada *The Film till Now* (BORDWELL, 1997: p. 21-27).
- 2) *Standard Version*: durante algumas décadas a partir dos anos vinte, narrava-se o desenvolvimento do cinema em direção às suas capacidades inerentes, sempre ligadas à estética do cinema mudo (devido ao pressuposto, posteriormente muito contestado, de que cinema é imagem). A influente *História do Cinema Mundial*, de Georges Sadoul, alinhava-se a essa perspectiva (BORDWELL, 1997: p. 27-45).
- 3) *Dialectical Program*: em torno dos anos quarenta e cinquenta, alguns teóricos se propuseram a historiar e dirigir o caminho progressivo do cinema para a

produção de representações do real. Importava a capacidade específica de o cinema ser realista. Seus principais nomes foram André Bazin e Siegfried Kracauer (BORDWELL, 1997: p. 46-82).

- 4) *Oppositional Program*: a partir dos anos sessenta, a dualidade entre o cinema narrativo *mainstream* e a vanguarda tornou-se o princípio organizador. O objetivo passou a ser estudar a cinematografia ocidental com base em modos oposicionais de desnaturalizar as convenções do cinema clássico e sugerir outros modos em que filmes podem ser feitos. O iniciador do programa teria sido Noël Burch, em artigos que acabaram resultando no livro *Une praxis du cinema* (BORDWELL, 1997: p. 83-115).

A cada novo programa de pesquisa a história do cinema foi recontada de forma diferente da estabelecida pelo programa anterior. Basta ver, por exemplo, como Kracauer recontou a sua história do cinema, em *Theory of Film*, diferentemente do que fizeram Sadoul e outros antes dele. Para Kracauer, importava a realização do que supunha ser a propriedade básica do cinema: registrar e revelar a realidade física. Estava em jogo a progressiva colocação do cinema como arte realista, ideal não compartilhado por quem se preocupava em mostrar a evolução do cinema enquanto arte autônoma, realista ou não.

O programa oposicionista também revisou a história segundo seus próprios parâmetros, que se relacionam com ideais modernistas. Por isso, os filmes mais valorizados por Bazin e Kracauer, como *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* (William Wyler, 1946) e *Roma, Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, 1945), exaltados pela captação ontológica do real ou por atender à propriedade básica do cinema, registrar e revelar a realidade física, perdem espaço para realizações em que houve pouca ou nenhuma preocupação com esses princípios. Um novo cânone foi estabelecido: *Outubro* (Eisenstein, 1928), *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959), *O Ano Passado em Marienbad* (Resnais, 1961), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), a trilogia de Antonioni, toda a obra de Godard, enfim tudo o que segundo os parâmetros de teóricos anteriores, como Kracauer, não passaria de formalismo vazio.²

2. O PRIMEIRO GODARD

Após algumas décadas de predominância do programa oposicionista, surgem indícios de que possivelmente ele esteja em sua fase degenerativa. Aqui será

investigada uma entre inúmeras anomalias com que se depara, mais especificamente, a partir do reexame de uma filmografia aparentemente muito bem conhecida, mas que observações mais acuradas têm revelado aspectos não enquadráveis no registro do programa oposicionista.

Trata-se do exame de alguns filmes da primeira fase de Godard, com a investigação da hipótese de que esses filmes manteriam alguma ligação menos oposicionista com a produção hollywoodiana. De fato, o reexame da primeira fase de Godard, de *Acosado* (1959) a *Made in USA* (1967), identifica filmes ou aspectos de filmes que escapam decisivamente à visão que a crítica acadêmica ligada ao programa oposicionista consolidou acerca do cineasta. Segundo ela, Godard exemplificaria à perfeição os ideais de originalidade e autenticidade, como propostos pelas mais diversas linhas de criação modernista, aliando estruturas de agressão à utilização do cinema como arma política, em vista da ruptura de barreiras que entravavam a ocorrência da revolução social.

Evidentemente, Godard realizou naquela fase vários filmes de caráter modernista, como *Viver a Vida* (1962) e *Uma Mulher Casada* (1964), que se alinham estilisticamente ao que na época faziam Antonioni, Bergman e outros, ou seja, no estilo que Bordwell chamou de *art-cinema* (1985: p. 205-233).³ Fez também filmes com temática política, como *Made in USA* e *Masculino-Feminino* (1966), este último apresentando um par de jovens de esquerda e sua militância contra a Guerra do Vietnã e a sociedade de consumo. Todavia, a grande característica de Godard nesse período é a diversificação estilística. Realizações em tonalidade séria ou com um humor amargo, caso de *Tempo de Guerra* (1963), empenhadas na desfamiliarização do espectador e na produção de narrativas que parecessem mais autênticas do que as produzidas à maneira clássica, opunham-se a pelo menos dois filmes: *Uma Mulher é uma Mulher* (1961) e *Alphaville* (1965).

O primeiro filme começou a ser examinado, segundo essa perspectiva, em PUCCI JR., 2006, mostrando-se o seu lado espetacular, com doses de erotismo inclusive, o que contradiz ideais político-modernistas. O mesmo poderia ser dito de *Alphaville*. Ambos estão repletos de atrativos para um público maior que o dos verdadeiros filmes de vanguarda. A informação omitida, ao se pensar nesses filmes como de vanguarda, é a de que Godard nem sempre foi um paladino de ideais modernistas: nos primeiros anos de sua carreira, seja como crítico de cinema ou como

realizador, esteve ligado ideologicamente à cultura industrial, não apenas de Hollywood. Somente após os sucessivos e pesados ataques da *intelligentsia* francesa a *Acosado*, *O Pequeno Soldado* e *Uma Mulher é uma Mulher*, seus três primeiros filmes, é que Godard começou a derivar do apreço à cultura industrial para a cultura modernista, de elite portanto, que era hegemônica na França (ESQUENAZI, 2004: 43-129).

Em termos estilísticos, cabe ressaltar nesses três filmes a combinação de elementos típicos do cinema modernista, como *jump cuts* e intrusões da narração, destinados a romper o ilusionismo naturalista, e, de outro lado, narrativas causalmente articuladas, com começo, meio e fim, nessa ordem, o que dá aos filmes uma feição muito próxima à do cinema clássico.

Incongruências entre a visão ortodoxa que se tem de Godard e o que se vê nos filmes são anomalias para o programa oposicionista, o que destinou esses filmes ao esquecimento ou, no mínimo, a um segundo plano, por parte dos adeptos do programa. A crítica alinhada ao programa oposicionista enfrentou sérias dificuldades para abordar *Uma Mulher é uma Mulher* e *Alphaville*, sem contar elementos de *Acosado*, *O Desprezo* (1963), *Made in USA*, *Pierrot le Fou* (1965), que possuem traços espetaculares, embora nestes últimos filmes o problema seja menos sério, pois sempre é possível realçar aspectos aceitáveis e ignorar o que seria malvisto pelo programa oposicionista, operação impossível com *Uma Mulher é uma Mulher* e *Alphaville*, porque se constituem fora de seus parâmetros.

A título de ilustração das dificuldades de parte da crítica, acadêmica ou não, quanto a esses filmes, cite-se Jean-André Fieschi (1962), crítico dos *Cahiers du Cinéma*, que fez um *tour de force* com base na teoria dos autores para equiparar *Uma Mulher é uma Mulher* a *Viver a Vida*, filme infinitamente mais grave e ousado; ou Robert Stam, que tanto em *O Espetáculo Interrompido* como em *Reflexivity in Film and Literature*, que é de 1992, praticamente ignorou *Uma Mulher é uma Mulher*, em contraste com abundantes citações de aspectos modernos de *Acosado* e de outros títulos; ou mesmo Bordwell, que, insuspeito de adesão ao modernismo-político, no último capítulo de *Narration in the Fiction Film* aderiu à visão de Godard como um "super-autor", que estaria acima de diferenças como as existentes entre *Uma Mulher é uma Mulher* e *Viver a Vida*.⁴

Acrescente-se à lista:

- 1) Richard Roud (1970: p. 07-13), que tentou unificar as discrepâncias apontadas, por meio da idéia hegeliana de contradição (de forma nada convincente).
- 2) Deleuze (1990) citou Godard dezenas de vezes, colocando-o como um dos campeões da imagem-tempo. Faz inúmeras referências a *Acosado*, *Tempo de Guerra*, *Pierrot le Fou*, *Passion*, entre outros títulos do cineasta; contudo, *Uma Mulher é uma Mulher* recebe apenas duas menções: a de que corresponde ao gênero da comédia musical, porém sem subsumir a dança, mas tomando-a como limite (idem: p. 221-222); e, *en passant*, a referência de que em *Uma Mulher é uma Mulher* passa-se da vida cotidiana ao teatro (idem: p. 223). *Alphaville* é mencionado somente uma vez, na conclusão de *A Imagem-Tempo*, numa referência de duas linhas ao sistema de poder apresentado no filme (idem: p. 314).
- 3) Peter Cowie (2004: p. 61) comparou o lançamento de *Acosado* à primeira performance de *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky, e à publicação original de *Ulysses*, de Joyce, isto é, a grandiosas manifestações modernistas do século XX, o que mostra a que programa o autor se filia. Ignorou, porém, os dois filmes em questão, apesar de fazer breve referência à forma espetacular adotada por Godard em alguns de seus primeiros filmes (idem: p. 62).

São, portanto, indicações de que, apesar da incorporação da filmografia integral de Godard ao cânone modernista, houve dificuldades quanto a determinados filmes.

3. PÓS-MODERNISMO

Em direção oposta, houve quem não demonstrasse o menor problema em abordar *Uma Mulher é uma Mulher* e *Alphaville*: eram críticos que à época das publicações não se alinhavam com o programa oposicionista. O mais importante deles é Susan Sontag, com um excelente capítulo sobre Godard (1969: 147-189). Alguns anos antes, Sontag havia escrito sobre o Kitsch, numa perspectiva bem distante da adotada pelos modernistas, que em geral execram essa forma artística. Talvez por isso, ela não tenha feito vistas grossas a *Uma Mulher é uma Mulher*, mas ao contrário, acentuado suas composições estilizadas (idem: p. 150-151, 163, 164, 183).

Outros associaram Godard à Pop Art, que não pertence ao cânone modernista, pois, além de ter reintroduzido a figuração nas artes plásticas, a Pop Art se

envolveu demais com a sociedade de consumo para ser tida decisivamente como de oposição à cultura de massa, característica obrigatória das realizações modernistas:

- 1) Michel Thevoz, num artigo dos *Cahiers du Cinéma* (1965: 80-81), relacionou procedimentos de Godard às colagens de Rauschenberg;
- 2) Dominique Païni (1997: p. 24) escreveu acerca do relativo sincronismo do cinema de Godard de 1960 a 1968 com a introdução da Pop Art na França: com isso o cinema se teria beneficiado da experiência de outras artes.

A associação de Godard à Pop Art, que com freqüência é concebida como uma manifestação pós-modernista (por exemplo em HUYSSSEN, 1986: 187; COUTINHO, 2005: p. 164) sugere a hipótese de que Godard foi, em parte, um cineasta pós-moderno em sua primeira fase, o que seria de uma assombrosa precocidade, dado que o pós-modernismo, enquanto corrente estilística, chegou ao cinema apenas no princípio dos anos oitenta, com, por exemplo, *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1981), *A Mulher do Tenente Francês* (Karel Reisz, 1981) e *O Fundo do Coração* (Coppola, 1982).⁵

Na acepção desenvolvida por Linda Hutcheon (1991), o conceito de pós-modernismo se refere a uma ampla formação cultural e artística de caráter paradoxal, a combinar elementos aparentemente incompatíveis, como a alta comunicação da cultura de massa e a sofisticação desfamiliarizadora da arte e da literatura modernistas, assim superando o que Andreas Huyssen (1986) denominou "*Great Divide*", isto é, a grande divisão entre a cultura erudita e a veiculada pela mídia. Nessa perspectiva, a Pop Art pode ser vista como pós-moderna: o grande público reconhece nas figuras de Andy Warhol representações de produtos da sociedade de consumo, mas a utilização delas é feita com ironia lúdica. Por motivos afins, podem ser chamados de pós-modernos os dois filmes de Godard aqui em foco.

Alphaville é um antecedente dos filmes pós-modernos dos anos oitenta, como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e *Brazil, o Filme* (Terry Gilliam, 1985). Não é possível aqui aprofundar esse ponto, mas indico a intertextualidade acentuada com o filme *noir*, a sofisticação herdada do modernismo, o ar *cool* e a narrativa acessível a públicos diferenciados.⁶

Poder-se-ia objetar que *Uma Mulher é uma Mulher* pouco tem em comum com a produção cinematográfica pós-moderna dos anos oitenta. Nada possui,

exemplificando, do caráter *cool* desta e de *Alphaville*. Entretanto, já se levantou a hipótese de que *Uma Mulher é uma Mulher* seja uma das fontes de outra linha de produção pós-modernista da década de oitenta: a de uma parcela restrita, porém relevante, da produção televisual brasileira, a começar de *Armação Ilimitada*, seriado com muitos episódios dirigidos por Guel Arraes (PUCCI JR., 2006: 382-384). O tom leve deste seriado, suas infinitas paródias lúdicas, a combinação de procedimentos de extração modernista (como as sucessivas intrusões da narração) com a alta comunicabilidade em relação ao grande público, tudo isso pode ser visto também naquele filme de Godard.⁷

Tanto em um caso como em outro, a produção pós-modernista faz com que o naturalismo seja minado internamente, em redutos da linguagem clássica, seja Hollywood ou Globo, eternamente avessos a realizações modernistas. Bem característico do pós-modernismo é o solapamento de valores culturais dentro de sistemas de produção que tradicionalmente a eles aderem. Trata-se do que Hutcheon denominou caráter político paradoxal do pós-modernismo (1991: p. 66-73), que sintetizou na frase: “Dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico” (idem: p.103). Isso, todavia, é o que não tem sido entendido pela crítica que repudia essa produção, sem se dar o trabalho de examiná-la, ou que insiste em ignorar o que não encaixa em normas preestabelecidas.

CONCLUSÃO

É preciso entender o que está implicado na constatação de pós-modernismo em determinados filmes de Godard, problema mais complexo do que pode parecer à primeira vista. A própria existência do pós-modernismo já cria dificuldades imensas ao programa oposicionista de pesquisa. A heurística negativa deste proíbe o reconhecimento de valor artístico ou cultural a produções que não se alinhem com o modernismo. O que fazer quando os exemplos de filmes pós-modernos se avolumam, podendo ser encontrados em filmografias consideradas acima de qualquer suspeita? O usual é a estratégia do silêncio: não se fala nem se escreve sobre as anomalias.

Quando as anomalias crescem de número e torna-se inevitável o reconhecimento do pós-modernismo no cinema, o processo resulta na colocação em xeque do programa oposicionista, pelo simples motivo de que não se tratava apenas de negar a existência de algo que agora se comprova existir: exhibe-se a insuficiência do

programa. Voltando por um momento à analogia com Newton, o problema não consiste na simples aceitação (ou não) da existência de um novo ente, como um novo planeta, o que, aliás, aconteceu durante a vigência do programa newtoniano, com as descobertas de Urano e Netuno, antes desconhecidos, sem que por isso o programa entrasse em crise. Ocorre que o programa oposicionista não admite que surja no horizonte nada além do universo modernista: se é novo é moderno; se não é moderno, não é novo; logo, ou é uma degeneração (e não tem valor algum) ou não existe. Eis uma forma de defesa *ad hoc* de um programa de pesquisa, muito utilizada no passado; hoje porém se põe em dúvida a viabilidade de sustentar tal posição durante muito tempo, frente à proliferação de ocorrências que desafiam o programa.

Em outras palavras, outro programa de pesquisa se faz necessário, para explicar não apenas a existência de pós-modernismo em Godard, o que seria uma justificativa minúscula para tanto trabalho, mas também contextualizar o próprio pós-modernismo cinematográfico dentro da história do cinema, assim como, apenas para falar do âmbito nacional, reavaliar o cinema mudo brasileiro (que não se limita a Humberto Mauro e *Limite*, como querem os oposicionistas), as comédias musicais da Cinédia, as chanchadas, a produção da Vera Cruz, os filmes dramáticos dos anos cinquenta e sessenta (que vão muito além dos filmes de Nelson Pereira e Roberto Santos), a pornochanchada, o terror nacional, o filme policial brasileiro, a relação recíproca entre cinema e TV.

Praticamente tudo isso está sendo examinado por pesquisadores brasileiros, cujos trabalhos nos últimos três ou quatro anos abriram-se tematicamente de uma forma impressionante. A história do cinema, não apenas nacional, começa a ser recontada.

Referências Bibliográficas:

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

_____. *On the History of Film Style*. Cambridge e Londres, Harvard University Press, 1997.

COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o Pós-modernismo. In: *O Pós-modernismo*. GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana M. (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 159-172.

COWIE, Peter. *Revolution! The Explosion of World Cinema in the 60s*. Londres: Faber

and Faber, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004.

FIESCHI, Jean-André. La difficulté d'être de Jean-Luc Godard. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 137, nov, 1962, p. 14-24.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Londres: Macmillan Press.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (1995). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. 2.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LAKATOS, I. O falseamento e a metodologia dos programas de pesquisa científica. In: LAKATOS, I.; MUSGRAVE, A. (orgs.), *A crítica e o desenvolvimento do conhecimento*. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 109-243.

PAÏNI, Dominique. *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o Cinema do Simulacro*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PUCCI JR., Renato Luiz. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: Estilo Paradoxal, em Direção a uma Poética*. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação). USP - Escola de Comunicações e Artes, 2003.

_____. De Godard para Guel Arraes: o Cinema Moderno como Matriz para a TV Pós-moderna. In: *Estudos de Cinema – Socine*. Orgs.: MACHADO JR., R.; SOARES, R. L.; ARAÚJO, L. C.. São Paulo: Annablume/Socine, 2006. p. 377-384.

ROUD, Richard. *Jean-Luc Godard*. Londres: Thames and Hudson, 1970

SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will*. Londres: Secker & Warburg, 1969.

STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Reflexivity in Film and Literatura: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova York: Columbia University Press, 1992.

THEVOZ, Michel. Collages. *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 163, fev, 1965. p. 80-81.

¹ Por isso, a concepção de programas de pesquisa difere da de paradigma, proposta por Thomas Kuhn: enquanto nesta não há progresso, pois os diferentes paradigmas são incomensuráveis entre si (KUHN, 1978: 136-144), naquela há uma transferência progressiva de problemas, com excesso corroborado de conteúdo empírico (os fatos novos explicados), a cada vez que um programa de pesquisa supera o anterior, como descrito acima.

² Conforme, por exemplo, as acerbas considerações de Kracauer (1997: p. 207-208) acerca de *Outubro*, que estaria marcado pelo intelectualismo, como na cena do pavão mecânico, que seria derivada do "ridículo simbolismo" de Griffith em *Intolerância* (1916).

³ Não é feliz a escolha da expressão, pois sugere que os filmes de outros estilos não sejam artísticos. Em PUCCI JR., 2003, utilizo "cinema existencial" para designar essa linha de realização cinematográfica, com o alerta de que poucos filmes do cinema existencial têm fundo existencialista.

⁴ Esses trabalhos foram examinados em PUCCI JR., 2006.

⁵ Mas não no sentido de uma instrumentalização de motivos visuais da Pop Art para fins do modernismo-político, como Godard fez em *A Chinesa*.

⁶ Uma exceção é André Parente (1998: 78-89), que associou *Alphaville* ao conceito deleuziano de imagem-tempo. Todavia, ao contrário do que afirma, Parente não efetiva uma "análise comparada" com *Blade Runner* (idem: 134), pois se limitou a quatro linhas acerca do último filme, em meras imprecisões ("*Blade Runner* é um filme convencional, um filme da representação, da linearidade, enfim, um filme banal, que não traz nada de novo, malgrado a exaltação de muitos críticos que o elegeram como o filme da década"; idem: p. 85). É de se pensar que numa verdadeira análise comparada constatar-se-iam em *Alphaville* elementos estilísticos em comum com *Blade Runner*.

⁷ A permanência dessas características na produção televisual de Arraes ao longo dos anos noventa e seguintes impregnou a TV brasileira de programas pós-modernos (*Auto da Compadecida*, *Caramuru*, *Dias de Glória*, *Retrato Falado* etc.), ainda que nunca tenham sido hegemônicos, pois sempre prevaleceu o estilo narrativo clássico.