

BRONZERI, Murilo. **O dismantelamento da ilusão do cinema no filme British Sounds (1969)**. Revista Interdisciplinar Científica Aplicada, Blumenau, V.17, nº 2, p.83-92. TRI II 2023. ISSN 1980-7031.

## **O DESMANTELAMENTO DA ILUSÃO DO CINEMA NO FILME BRITISH SOUNDS (1969)**

### **THE DISMANTLING OF THE ILLUSION OF CINEMA IN THE FILM BRITISH SOUNDS (1969)**

**Murilo Bronzeri**

**mubronzeri.mb@gmail.com**

**Universidade Anhembi Morumbi**

#### **Resumo:**

O presente artigo sugere que o filme Sons Britânicos (*British Sounds*, 1969), do Grupo Dziga Vertov, coletivo de cineastas criado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, deseja provocar no espectador a consciência de que a imagem pode manipulá-lo, ou seja, o filme deseja dismantelar a ilusão do cinema como espelho da realidade. Para demonstrar esse aspecto, pretende-se analisar a segunda sequência do filme, na qual uma mulher nua anda por sua casa, principalmente quanto a longa duração das tomadas e a fuga da tradição griffithiana ao longo do filme.

**Palavras-chaves:** Grupo Dziga Vertov; Jean-Luc Godard; British Sounds; análise fílmica, dismantelamento.

#### **Abstract:**

This article suggests that the film British Sounds (1969), by Dziga Vertov Group, a collective of filmmakers created by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, wants to provoke in the spectator the awareness that the image can manipulate him, that is, that the film wants to dismantle the illusion of cinema as a mirror of reality. To demonstrate this aspect, we intend to analyze the second sequence of the film, in which a naked woman walks through a house, especially regarding the long duration of the shots and the escape from the Griffithian tradition throughout the film.

**Keywords:** Dziga Vertov Group; Jean-Luc Godard; British Sounds; film analysis; dismantling.

## **1. INTRODUÇÃO**

O presente artigo estuda a maneira como o filme Sons Britânicos deseja causar no espectador a consciência de que a imagem pode manipulá-lo, ou seja, o filme deseja dismantelar a ilusão do cinema como espelho da realidade. Para fazer tal análise, o artigo foca na segunda sequência do filme, na qual uma mulher nua anda por sua casa, e na discussão entre Godard e Sheila Rowbotham exposta no livro Grupo Dziga Vertov, organizado por Jane de Almeida, em 2005. Apesar de o Grupo Dziga Vertov e Godard já terem sido estudados por outros autores, como MacCabe (1980), Emmelhainz (2019), Dubois (2004), esse estudo colabora na compreensão da estética dos filmes do Grupo Dziga Vertov, que até hoje são interessantes experimentalmente.

BRONZERI, Murilo. **O desmantelamento da ilusão do cinema no filme *British Sounds* (1969)**. Revista Interdisciplinar Científica Aplicada, Blumenau, V.17, nº 2, p.83-92. TRI II 2023. ISSN 1980-7031.

O Grupo Dziga Vertov foi formado em 1968 por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Influenciados pelo movimento de Maio de 68, o coletivo realizou filmes carregados de conteúdo político. Em geral, atribui-se ao coletivo um total de nove filmes, sendo *Sons Britânicos* o segundo filme feito pelo grupo, com lançamento no ano de 1969.

## 2. CONTEXTO DE PRODUÇÃO

*Sons Britânicos* foi feito na Inglaterra, produzido pela Kestrel Productions para a London Weekend Television, que aproveitou um processo de reavaliação de concessões da televisão britânica para poder financiar o filme. A ideia de que a Kestrel fizesse esse filme partiu de Mo Teitelbaum, que queria que a produtora juntasse seis diretores europeus para fazer documentários sobre a Grã-Bretanha. Mo já conhecia Godard desde maio de 1968 e, quando Godard estava em Londres para filmar *Sympathy for the Devil*, um documentário com a banda The Rolling Stones, ela apresentou a ideia a ele (MACCABE, 2005, p. 16).

Apesar de ter sido produzido a pedido da London Weekend Television, o filme não chegou a ser exibido integralmente na televisão. Somente alguns trechos foram exibidos e analisados negativamente no programa *Aquarius*, da mesma emissora, no início dos anos 1970 (DE ALMEIDA, 2005, p. 100).

O filme foi roteirizado e dirigido por Godard, em parceria com Jean-Henri Roger, um jovem maoísta francês, e na verdade só foi reivindicado como uma produção do Grupo Dziga Vertov em retrospecto (DE ALMEIDA, 2005, p. 100). O filme ainda contou com a parceria de jovens universitários da Universidade de Essex. Influenciado pelo momento histórico da França, Godard também desejava realizar a produção de maneira coletiva com seus colaboradores.

O Maio de 68 influenciou Godard não só a realizar o filme de maneira democrática, mas também influenciou nos temas escolhidos para serem retratados no documentário. Esse mês, na França, foi marcado por greves gerais, ocupações estudantis e discussões sobre a ampliação de direitos civis, contra a guerra no Vietnã e a favor da liberação sexual. Assim, *Sons Britânicos*, por exemplo, trata de assuntos como a alienação dos trabalhadores, a condição da mulher no capitalismo, o papel dos sindicatos e a luta estudantil.

De fato, Godard já havia tratados de temas políticos em seus filmes anteriores ao grupo. O filme *A Chinesa*, de 1967, traz personagens jovens que desejavam mudar o mundo através do socialismo, além de ser também a primeira parceria do cineasta com Jean-Pierre Gorin. Mas é no Grupo Dziga

Vertov que essa parceria se consolida e o foco em fazer filmes para inspirar a revolução aumenta consideravelmente.

### 3. SONS BRITÂNICOS

Sons Britânicos é um filme de 52 minutos, filmado na Inglaterra entre fevereiro e março de 1969, gravado em película 16mm e colorido. Por vezes a obra é classificada como documentário, por outras, como filme-ensaio. O fato é que o filme traz imagens documentais e algumas imagens encenadas, que desejam causar reflexões no espectador quanto ao que pode ser visto e escutado do filme.

O filme estrutura-se em seis sequências (*figura 1*). A primeira retrata a linha de produção de uma fábrica de carros; a segunda é uma mulher nua em sua casa; a terceira, um discurso liberal, em preto e branco, que é entrecortado por cenas coloridas da realidade dos trabalhadores; a quarta são trabalhadores que discutem suas condições de trabalho em um apartamento; a quinta é um grupo de universitários que fazem cartazes e versões das músicas da banda The Beatles com letras revolucionárias; e a última, é uma mão ensanguentada que rasteja como uma cobra pelo chão até alcançar uma bandeira vermelha, que depois é balançada no ar. O filme também começa e termina com imagens similares (*figura 2*), a imagem da bandeira do Reino Unido sendo atravessada por uma mão, com o punho cerrado.

**Figura 1** - Quadros de cada um das sequências de Sons Britânicos.



Fonte: Captura de tela.

**Figura 2** - Quadros iniciais e quadros finais de Sons Britânicos.



Fonte: Captura de tela.

É importante perceber que não há no filme uma narrativa única em que todas as sequências se relacionem. Nesse sentido, deve-se pensar que o motivo para que elas se encontrem juntas e arrançadas nesta ordem seja outro.

O tema que une todas as sequências é a análise materialista feita da realidade britânica. Mas essa análise não tenta se esconder atrás de um estilo hollywoodiano, não tenta causar a ilusão de que o filme é um espelho da realidade. Sons Britânicos é realizado de maneira a causar um sentimento no espectador que lembra o mesmo a todo momento que ele está assistindo a um filme, e esse sentimento é alcançado através da fuga das regras do cinema convencional, que acontece principalmente na montagem e na relação entre som e imagem. Vozes sobrepostas e repetições de cenas são alguns exemplos, mas até mesmo o impacto ao iniciar a segunda sequência e a última sequência que foge totalmente do naturalismo podem lembrar o espectador de que a obra se trata de um filme.

O motivo de Godard querer causar essa percepção na audiência e ir na contramão da estética do cinema burguês é por considerar que a forma burguesa de fazer filmes sacrifica a razão para influenciar os espectadores pela emoção.

Como explica MacBean (2005, p. 65), o cinema burguês capitaliza seus mecanismos de identificação-projeção, a fim de induzir a audiência, de forma sutil e inconsciente, a participar das fantasias que são vendidas pela sociedade capitalista. Ou seja, o cinema é usado como uma ferramenta ideológica que direciona a massa a querer viver os sonhos burgueses.

Mas deve-se entender que

Godard tenta combater esta tirania das emoções, não porque seja “contra” emoções e “a favor” da racionalidade, nem tampouco porque se oponha a que as atitudes e ações das pessoas sejam influenciadas por sua experiência artística; muito pelo contrário. Mas por acreditar fortemente que a audiência não deve se deixar explorar, como acontece no cinema burguês, que não deve ser manipulada emocionalmente, mas deve, sim, ser tratada de forma direta e franca, em um diálogo lúcido que evoque todas as suas faculdades humanas (MACBEAN, 2005, p. 64).

Para Godard, esse sentimento de dismantelamento da ilusão do cinema como espelho da realidade é, então, a forma pela qual tanto a emoção quanto a razão pode ser evocada no espectador. E evocar ambas é o que ele julga ser a maneira de fazer com que se direcione a audiência ao caminho certo. Até porque, ao se deixar tocar emocionalmente pelo cinema — ou exigir que o cinema seja emocionalmente tocante o espectador — o espectador se coloca à mercê de ser influenciados por aqueles com maior poder econômico para investir em filmes que, não coincidentemente, seriam filmes que tocassem a audiência na direção de manter o *status* ocupado pelo investidor na sociedade e continuar permitindo as enormes desigualdades na distribuição de riquezas (MACBEAN, p. 64).

#### **4. A MULHER NA CASA**

A sequência na qual uma mulher nua anda pela casa é a segunda do filme, precedida pela linha de produção de uma fábrica de carros e sucedida pelo jovem que faz um discurso entrecortado por cenas da Grã-Bretanha.

A transição da sequência anterior para essa segunda é marcada por um cartaz (*figura 3*) onde é possível ler “universidades sob a arma” e “som militante”, esse último escrito, aparentemente, à mão. Essa segunda frase, mais centralizada no cartaz, já nos parece um prenúncio do que deve-se prestar atenção na próxima sequência, o som.

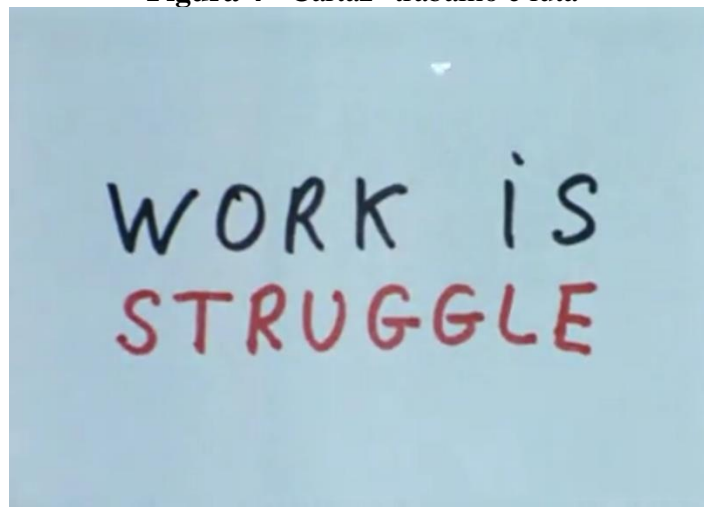
**Figura 3** - Cartaz entre as duas primeiras seqüências.



Fonte: Captura de tela.

Após o cartaz, mostra-se o interior de uma casa, uma escada e um corredor com duas portas, praticamente branca e vazia. Uma mulher nua, então, sai de uma porta e caminha até a outra. Ela vai e volta por algumas vezes, também desce e sobe as escadas. A casa é silenciosa, mas na trilha sonora ouve-se um discurso, um texto da feminista Sheila Rowbotham, que por vezes é sobreposto por uma voz masculina falando algumas palavras e temas sobre o assunto. Até que chegamos a outro cartaz, dessa vez escrito apenas “trabalho é luta” (*figura 4*).

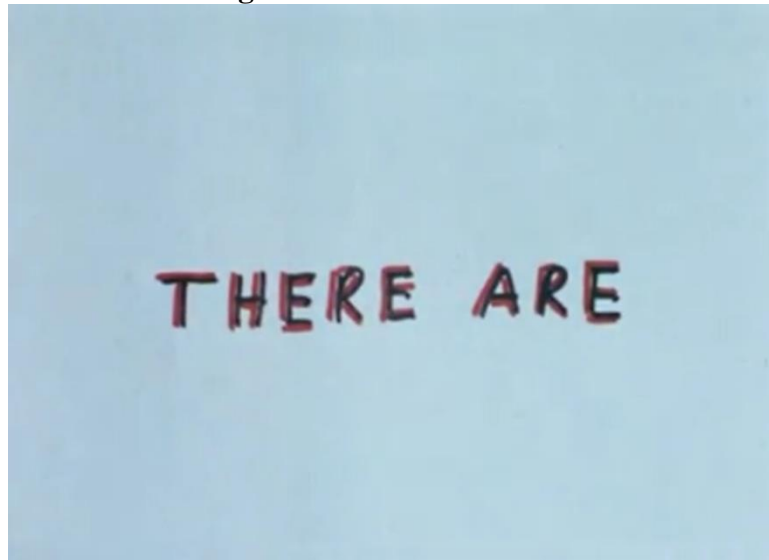
**Figura 4** - Cartaz "trabalho é luta"



Fonte: Captura de tela.

Após este cartaz, observamos a mulher, ainda nua, enquadrada acima dos seios, falando ao telefone. Aqui, ouve-se uma voz masculina adulta ditando um texto para uma criança, que repete as palavras. Estas vozes param quando aparece mais um cartaz, desta vez escrito “existem” (*figura 5*).

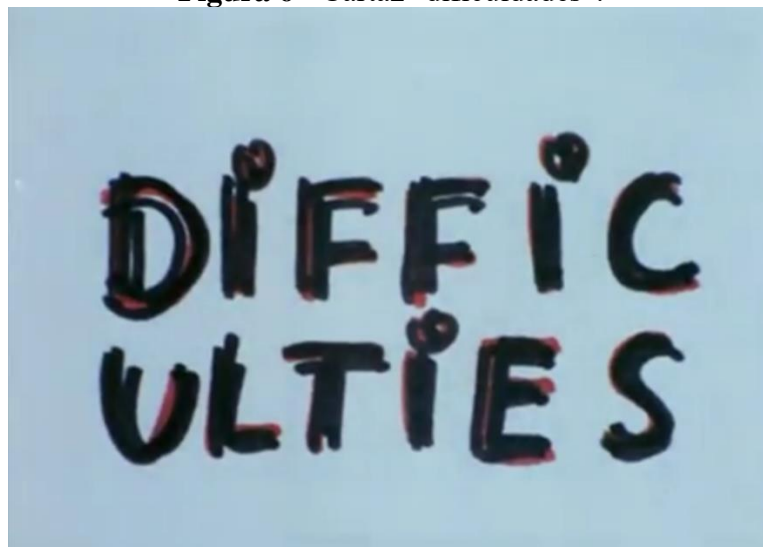
**Figura 5** - Cartaz "existem".



Fonte: Captura de tela.

Após este cartaz, voltamos a prestar atenção nas palavras de Rowbotham, que também é repetida algumas vezes pela mulher ao telefone. A voz masculina e a infantil voltam ao final deste plano, quando é novamente mostrado outro cartaz, agora escrito “dificuldades” (*figura 6*).

**Figura 6** - Cartaz "dificuldades".



Fonte: Captura de tela.

A sequência continua, então, com um enquadramento frontal que mostra o corpo da mulher desde acima dos joelhos até acima da barriga. O som é a, assim como na primeira parte da sequência, composto pela leitura do texto da Sheila Rowbotham e por uma voz masculina dizendo algumas palavras. A sequência então chega ao fim.

Inicialmente, Godard desejava que a própria Rowbotham fosse a atriz dessa cena, mas a mesma não se sentiu confortável com isso. MacCabe (2005, p. 17-18) traz em seu texto uma declaração na qual Sheila relembra seu encontro com Godard:

A ideia dele era me filmar sem roupa, recitando palavras sobre a emancipação, enquanto eu subia e descia um lance de escadas – a suposição era que, depois de um tempo, a voz iria se sobrepor às imagens do corpo. Isto me deixou desconfortável por dois motivos. Meu número era 36 e eu achava meus seios flácidos demais para a moda dos anos 1960. Ser fotografada, deitada e sem roupa, não era problema, mas a ideia de ficar andando escada abaixo me deixava constrangida. Além do mais, embora eu não considerasse a nudez um problema em si, os primeiros grupos de mulheres eram contra o que chamávamos de “objetificação” ... Por que diabos a danada da mente masculina pulava tão rapidamente da conversa sobre libertação para a nudez, eu me perguntava...

Sheila também diz, um pouco mais a frente nesse texto, que seu medo era de que “se tem uma mulher sem roupa na tela, ninguém vai prestar atenção nas palavras”, e chegou até sugerir uma alternativa de filmagem para Godard. Mas o diretor seguiu desejando fazer a cena como ele havia pensado, dizendo para Rowbotham que ele conseguiria deixar “uma boceta desinteressante”.

Por fim, a atriz filmada foi uma trabalhadora de um cinema recém aberto no bairro de Notting Hill que precisava de dinheiro. Sheila acabou fazendo apenas a locução.

Rowbotham ainda conta que, quando o filme estreou, um amigo envolvido no socialismo internacional a contou que, ao ver esta sequência, seu primeiro pensamento foi “mulher gostosa” e só depois de ver que a tomada se repetia é que ele começou a escutar a voz *over*.

Ao analisar os três principais planos desta segunda sequência (*figura 7*), por serem planos longos, de câmera estática e sem cores chamativas, pode-se considerar que, de fato, a intenção de Godard era filmar a atriz de uma forma não sexualizada, mostrando um corpo natural, diferente dos que geralmente aparecem no cinema burguês. A imagem é exposta por tanto tempo que um possível interesse erótico acaba por se esgotar.



**Figura 7** - Três principais planos da sequência



Fonte: Captura de tela.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa hipótese, do esgotamento da sexualização através da longa exposição do plano, se torna ainda mais plausível quando retoma-se a fuga do cinema burguês. Ao fugir do naturalismo, Godard desejava exatamente se contrapor a um cinema que ilude o espectador.

E, com essa sequência, ele também demonstra como acontece esta ilusão: a sedução da imagem inicial apaga o som e impede a reflexão do espectador. Portanto, pode-se facilmente concluir que a reação que o amigo de Rowbotham teve ao ver o filme já era mesmo algo previsto por Godard.

Como colocado por MacCabe (1980, p. 87):

Se olharmos para o corpo dessa mulher, teremos consciência de nosso próprio olhar, que não se esconde nas dobras da narrativa e no movimento da câmera. Da mesma forma, não existe aquela titilação de visão da qual depende a exploração. O que vemos não é produto de um desvelamento; olhamos para um corpo feminino por vários minutos.

No entanto, deve-se lembrar que, numa sociedade machista, qualquer imagem de um corpo nu de uma mulher pode se tornar alvo de sexualização, principalmente se descontextualizado do filme. Além disso, o fato de Godard desejar realizar o filme de maneira democrática e não aceitar a proposta de Rowbotham de mudar a cena também pode soar contraditório. O próprio fato de terem de usar uma jovem que precisava de dinheiro também é revelador sobre a cena, visto que esse fato pode dar a entender que a mulher apenas vendeu sua força de trabalho pelo dinheiro e não por concordar com o posicionamento de Godard.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. D. **Grupo Dziga Vertov**. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005.

DUBOIS, P. **Cinema. Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRONZERI, Murilo. **O dismantelamento da ilusão do cinema no filme British Sounds (1969)**. Revista Interdisciplinar Científica Aplicada, Blumenau, V.17, nº 2, p.83-92. TRI II 2023. ISSN 1980-7031.

EMMELHAINZ, I. **Jean-Luc Godard's political filmmaking**. 1. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

MACBEAN, J. R. Vento do Leste ou Godard e Rocha na encruzilhada. In: DE ALMEIDA, J. **Grupo Dziga Vertov**. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005, p. 58-77.

MACCABE, C. **Godard: images, sounds, politics**. 1. ed. Londres: The Macmillan Press, 1980.

\_\_\_\_\_. O Grupo Dziga Vertov em Godard: A portrait of the artist at seventy. In: DE ALMEIDA, J. **Grupo Dziga Vertov**. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005, p. 14-34.