

## LEITOR, MONTADOR, ESCRITOR: CITACIONALIDADE EM CARLITO AZEVEDO E JEAN-LUC GODARD

---

FREDERICO NOGUEIRA KLUMB\*  
FRANKLIN ALVES DASSIE\*\*

### RESUMO

O objetivo deste trabalho foi investigar as semelhanças entre as práticas do poeta Carlito Azevedo e as do cineasta Jean-Luc Godard, tentando assim inferir uma leitura que aproxime a montagem de um livro a de um filme. Tomando como referência os estudos da intertextualidade e da citacionalidade empreendidos por teóricos como Antoine Compagnon, traçamos três breves perfis de leitura, implicados nas operações citacionais dos dois autores: um que representa um tipo específico de leitor; um para a figura do montador de cinema; e um para a função do escritor. Por fim, relacionamos o último livro de poemas publicado por Azevedo com um dos filmes de Godard, identificando procedimentos semelhantes de superposição, citação e montagem.

PALAVRAS-CHAVE: Citacionalidade. Carlito Azevedo. Jean-Luc Godard. Montagem.

“Ao afundar no sonho de algum sono  
Já andavam nele Dom Quixote e Sancho”  
Jorge Luis Borges

---

\* Mestrando em Literatura, Teoria e Crítica no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: fredericoklumb@hotmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-8383-8674>

\*\* Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: franklin.alves@hotmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-4729-9815>

Em seu último título publicado, *Livro das postagens* (AZEVEDO, 2016), o poeta carioca Carlito Azevedo apresenta ao leitor dois longos poemas. O primeiro deles chama-se “Livro do cão”. O segundo, que é do nosso interesse neste artigo, leva o título homônimo “Livro das postagens”. A obra foi publicada em 2016, pela editora 7Letras, e oferece rico material para a discussão dos conceitos de intertextualidade e citacionalidade. No poema “Livro das postagens”, o que se vê é uma tessitura de múltiplas vozes, com textos e mídias extraídos dos mais variados meios, desde fotografias e citações de outros autores até trechos de partituras musicais e postagens de usuários de uma rede social da internet. O leitor se depara, então, com uma assinatura difusa, combinação da voz do autor que o escreve – reescreve – com as vozes estrangeiras e os materiais que convoca. Para além do campo da literatura, numa relação importante para este trabalho, o livro de Azevedo também se assemelha, em seu gesto organizacional, a algumas das práticas do cineasta Jean-Luc Godard. Ao colocar lado a lado as figuras do leitor e do escritor, ao uni-las de forma radical através de uma citacionalidade extensiva, o “Livro das postagens” lembra trabalhos do cineasta francês como *História(s) do cinema* (GODARD, 1988-98), em que a figura do autor na operação cinematográfica é complexificada a partir do gesto citacional colocado à vista de maneira deliberada. Neste artigo, investigaremos as semelhanças, à luz do conceito de montagem, entre as práticas poéticas de Carlito Azevedo em *Livro das postagens* e as fílmicas do cineasta Jean-Luc Godard em *História(s) do cinema*. Será preciso traçar três breves perfis de leitura, implicados nas operações citacionais desses dois autores: um que representa um tipo específico de leitor; um para a figura do montador de cinema; e um para a função do escritor.

## LEITOR

O teórico, professor e escritor francês Antoine Compagnon empreendeu uma minuciosa análise da operação citacional em seu livro *O trabalho da citação* (1996). Publicado no Brasil em versão reduzida pela editora UFMG, o texto de Compagnon está organizado sob a forma de

fragmentos. São breves ensaios que apontam – às vezes de maneira literal, às vezes de maneira literária (em primeira pessoa, através de personagens) – situações e etapas envolvidas na citacionalidade, definida por ele como a prática intertextual dominante na literatura. Uma dessas situações representadas é a de leitura. Em um fragmento chamado “O homem da tesoura”, Compagnon apresenta um tipo de leitor muito particular. Ele escreve:

Tenho uma biblioteca unicamente para meu uso e não a apresento como exemplo. Movimento-me muito durante o dia, e à noite gosto de descansar perto dos meus livros. É meu refúgio, uma toca diante da qual apaguei todas as pegadas – ali estou em casa. Há livros de todos os tipos, mas se você fosse abri-los ficaria surpreso. São todos incompletos, alguns não contêm mais que duas ou três folhas. Acho que se deve fazer comodamente o que se faz todos os dias; então leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e corto tudo o que me desagrade. (COMPAGNON, 1996, p. 30)

Se a prática citacional implica ideias como as de coleção, reunião, diálogo e filiação, a ação do personagem no fragmento acima evoca um sentido oposto ao dessas ideias. O foco da ação está no descarte. A situação que Compagnon (1996) constrói nesse fragmento pertence ao território da citacionalidade, mas, nesse caso, o que se vê é a representação de uma de suas etapas somente: a da recepção. O homem com uma tesoura é uma representação quase alegórica – mas fortuitamente precisa – de um tipo de leitor: um leitor ativo e seletivo<sup>1</sup>. Sobre o episódio, Compagnon (1996, p. 32) diz: “O essencial da leitura é o que eu ex-cito, sua verdade é o que me compraz, o que me solicita”. O que Compagnon vê, na prática do guarda florestal, é um sintoma da leitura como citação. É uma simulação da escritura citacional, mas através de uma leitura particular e baseada no descarte.

<sup>1</sup> Segundo Compagnon (1996), o personagem é uma figura real. Trata-se de um guarda florestal francês, que assim respondia à pesquisa de uma revista literária junto a seus leitores.

Se observamos o procedimento de um escritor, seu gesto citacional mobiliza as ideias de coleção, ele arranja conteúdos lado a lado. Mas enquanto o escritor reúne, o leitor com a tesoura descarta. Usando uma imagem simples para ilustrar essa oposição, temos um escritor que cita e reúne conteúdos em um só lugar, o livro. Isso é mais ou menos o que faz, por exemplo, um menino que cola figurinhas em um álbum: coloca lado a lado o que lhe interessa. Já o leitor com a tesoura escolhe descartar o que *não* lhe agrada, como que *desmontando* os livros. No caso desse último, seu modelo de citação, ou sua citação simulada, é como a construção de um livro imaginário. Um livro que se constrói em sua cabeça, composto dos fragmentos que restaram em cada um dos livros físicos que recortou. A citação através da leitura, como apontou Compagnon (1996), não acontece no plano material, mas no plano das ideias. Não por acaso, também, a história do homem com a tesoura lembra algumas das cenas de leitura de séculos passados, quando os livros vinham com as páginas unidas, de forma que quem os lesse, tinha de cortá-las. Compagnon (1996, p. 32) concluirá: “Era preciso fazê-lo calar, pois o homem da tesoura é o único verdadeiro leitor”.

Voltaremos à imagem do escritor mais à frente, identificando as práticas de escrita de Carlito Azevedo como uma etapa integrante e consequente do ato de leitura. No caso de uma obra como *Livro das postagens*, leitura e escritura se confundem, aproximam-se uma da outra (AZEVEDO, 2016). Mas o homem da tesoura nos ajudará a dar mais um passo para traçar o segundo perfil no nosso percurso de aproximação entre Azevedo e Godard. Isso porque a ação do leitor com a tesoura lembra ainda uma outra figura de leitor: a do montador de cinema.

## MONTADOR

O que a ação do leitor com a tesoura tem em comum com o ato de montar um filme? Ou, o que esse leitor e um montador de cinema têm em comum? Em primeiro lugar, a tesoura. Décadas antes do vídeo e dos sensores digitais para câmeras, o cinema se fez com tesoura e cola. Era

tarefa do montador – também chamado de *editor de filme* – organizar os fragmentos de celulóse de forma que correspondessem às cenas como apresentadas no roteiro. A função do montador se justifica pela esteira de produção do cinema. Ele é imprescindível porque os filmes são gravados em ordem distinta à que figura no roteiro. Frequentemente, a produção de um filme tenta otimizar o aproveitamento das diárias, aproveitar condições climáticas, filmar todas as cenas em determinada locação de uma vez. Por essa razão, os rolos de filme que o montador recebia quando começava seu trabalho não apresentavam originalmente a sequencialidade que se veria depois, na tela de cinema.

A imagem clássica do montador em sua moviola, manuseando os minúsculos fragmentos de filme (lembramos que o cinema era feito principalmente sob as bitolas de 16 e 35mm), é proveitosa para se pensar mais um paralelo com a leitura. Numa comparação direta, o montador é o verdadeiro leitor do cinema. Debruçado sobre sua mesa, à semelhança de um leitor de literatura com seu livro, o montador examina, decifra o sentido dos negativos e os reorganiza. Ele recorta o que não interessa do rolo exposto, seleciona onde terminam os planos, cola um fotograma sobre outro, muda de lugar as sequências. Em resumo, realiza uma operação muito semelhante à do leitor figurado por Compagnon (1996).

Esse jogo de decifração de miniaturas, presente na operação do montador de cinema, lembra também o ensaio de abertura do livro *O último leitor* (2017), do escritor argentino Ricardo Piglia. Nesse ensaio, a ação de um miniaturista, personagem que constrói a réplica da cidade de Buenos Aires no porão de sua casa, serve a Piglia como metáfora da leitura. Ele diz:

A construção só pode ser visitada por um espectador de cada vez. Essa atitude incompreensível para todos é, no entanto, clara para mim: o fotógrafo reproduz na contemplação da cidade o ato de ler. Aquele que contempla é um leitor, e portanto precisa estar sozinho. [...] A leitura, dizia Ezra Pound, é uma arte da réplica. (PIGLIA, 2017, p.12)

É interessante notar que o personagem escolhido por Piglia é, além de miniaturista, um fotógrafo, alguém igualmente acostumado a lidar com

rolos de filme. Ainda do livro de Piglia, podemos invocar outras imagens que justificam a relação entre o montador e o leitor. Uma delas é a de James Joyce com sua lupa, a cabeça voltada para baixo, olhando por horas para letras miúdas – também miniaturas –, para construir significação. Outra é a do detetive. No ensaio em que discute a passagem de gênero da literatura fantástica para a literatura policial, realizada por Edgar Allan Poe no conto “Os assassinatos da rua Morgue”, Piglia (2017) diz que o que o detetive Dupin lê nos jornais “é o relato fragmentário do crime”. Como o montador de cinema e seus negativos, Dupin é quem *organiza* os fatos, coloca-os em ordem para tornar o crime legível. Unindo as imagens de leitura pensadas por Compagnon (1996) e Piglia (2017) – o leitor com a tesoura, o construtor de miniaturas e o detetive que reorganiza e decifra os fatos –, alcançamos uma figura de leitor muito próxima da representada pelo montador de cinema. Esse último é como um amante-decifrador de miniaturas, um intérprete-detetive da obra fílmica.

#### GODARD, LEITOR-MONTADOR

*História(s) do cinema* (GODARD, 1988-98) é uma ambiciosa série videográfica, realizada por Godard do final da década de 80 até o ano de 1998. Trata-se de um conjunto de ensaios fílmicos que relacionam uma memória possível do cinema com momentos decisivos do século XX. São ensaios capazes de unir, em questão de poucos segundos, dezenas de filmes a outros materiais não cinematográficos, como pinturas, trechos de livros, narração em *off*, cartelas de texto. Em uma das cenas do primeiro ensaio de *História(s) do cinema*, vemos Godard sentado em frente a uma máquina de escrever, ora digitando, ora retirando de uma estante, de maneira aparentemente aleatória, um livro. E enquanto vemos o cineasta alternar a escrita à máquina e a leitura do livro, cenas e planos de outros filmes surgem rapidamente na tela, também alternando-se uns aos outros.

Tomando Godard como exemplo muito representativo de um leitor-montador radical, podemos sobrepor algumas de suas práticas às que figuram no *Livro das postagens* (AZEVEDO, 2016). O termo “sobrepor”

é preciso aqui. Isso porque, em *História(s) do cinema* (GODARD, 1988-98), a prática citacional se dá principalmente através da sobreposição de planos. Há ali uma procura pela torção dos sentidos originais. Em alguns dos planos se vê, por exemplo, a combinação de imagens de dois filmes, somados a títulos canônicos da literatura, como *A peste* de Camus (CAMUS, 2017), e ainda a narração em *off* de Godard, que costura esses conteúdos em novas direções. Sobreposição de dois planos, mais cartela sobreposta, mais narração em *off* e, às vezes, efeitos adicionados por Godard sobre os planos originais. Essa característica transformacional é a chave para a leitura que tentamos fazer aproximando Azevedo e Godard. Os gestos dos dois, tomadas as diferenças que cada suporte exige, levam ao limite o entendimento de Compagnon da citação, quando afirma que não se trata de simples reprodução de um texto no outro. Para Compagnon (1979, p.32, *apud* SAMOYAUULT, 2008, p.35), a citação altera o texto original, pondo-o a serviço do texto destino. “Reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário”.

E, se vemos em Godard, o grande exemplo de uma prática citacional radical no cinema, é também coerente que um dos planos que mais se repetem em *História(s) do cinema* seja o de uma moviola puxando negativos. Trata-se de um dos poucos planos do filme que não é sobreposto a outros. Diversas vezes esse plano é apresentado sem cartelas de texto ou narração paralela de Godard. A moviola funciona, para o cineasta, como símbolo do tipo de cinema a que se alia, um cinema que pensa as imagens a cada plano. Ela é a máquina que permite a leitura ativa dos negativos. Uma outra máquina de emaranhar paisagens<sup>2</sup>. Representa, por fim, a própria montagem godardiana, que é tátil, lê e torce materiais. Sobre essa

---

<sup>2</sup> “A máquina de emaranhar paisagens” é o título de um poema experimental do poeta português Herberto Helder. O poema foi publicado na antologia *Caderno Antológico – Poesia experimental 1*, organizada pelo próprio Helder e António Aragão.

montagem, Paulo Viveiros, ensaísta português que tem se debruçado sobre a obra de Godard, diz:

há uma outra concepção, [...], aquela que pensa o cinema a partir da sua matéria prima: as imagens. E é aqui que se insere a obra de Jean-Luc Godard através de duas questões essenciais, as mesmas que estão em causa nesta concepção do cinema: a tactualidade da imagem, isto é, o seu carácter háptico e a montagem. Estão interligadas. É devido à intensidade interna das imagens, que já não têm por objetivo a representação do mundo à maneira da perspectiva renascentista, que a montagem nasce de forma orgânica, isto é, como condição de possibilidade do cinema, a partir do momento em que são as imagens a desencadear a montagem e não a necessidade de contar uma história linear. (VIVEIROS, 1998, *apud* CINEMATECA, p.91, 1999).

O trecho acima faz parte de um ensaio intitulado “A liberdade das imagens”, e integra um volume de 1999 organizado pela Cinemateca Portuguesa, a propósito de uma retrospectiva da obra de Godard até então. Feitas essas considerações, podemos, enfim, partir para a nossa seção final, traçando o último dos perfis implicados na operação citacional, o do escritor, bem como identificando algumas das práticas do *Livro das postagens* e colocando-as em diálogo com as de *História(s) do cinema*. (AZEVEDO, 2016; GODARD, 1988-98).

## ESCRITOR

Como já foi dito anteriormente, “Livro das postagens” é um longo poema que relaciona, através da citação, materiais colhidos nos mais variados meios. Mas, ainda que desde as primeiras páginas o leitor se depare com uma costura aparente, nem por isso o poema deixa de apresentar alguns dos elementos que distinguem o texto poético. Ali estão o corte deliberado do verso, a relação e comparação consequente entre imagens, as metáforas, o lirismo. Em suas primeiras páginas, vemos a fotografia de uma criança (supostamente uma usuária da rede social

americana *Facebook*), intercalada com uma legenda e, mais abaixo, uma menção ao paradoxo de Zenão (Figura 1):

Andrea R. postou esta foto (Facebook)  
com a legenda

*Eu na Embaixada da Argentina  
quando os exilados brasileiros  
esperavam por notícias sobre  
qual país iriam depois  
do golpe no Chile  
em 1973*



E então só consegui pensar em Z.:  
esta menina está parada como a flecha de Zenão.

**Fonte:** Azevedo, 2016, p. 41.

A imagem apresentada inicialmente, a fotografia em seu suporte original, também é descrita textualmente, através da suposta legenda de Andrea R., a usuária da rede social. A mesma fotografia será retomada páginas à frente e justaposta a novas imagens (textuais e fotográficas), gerando o tipo de fricção intertextual e intermedial que amplifica o sentido e de que viemos falando. É por conta dessa fricção e das diferenças intrínsecas aos materiais escolhidos pelo autor – que exigem

um arranjo mais complexo do que versos puramente textuais –, que o que é “contado” na camada semântica do poema avança em direções um pouco mais imprevisíveis do que o comum para um livro de poemas. Em outras palavras, o tipo de encadeamento do “Livro das postagens” exige, *a priori*, um pensamento de montagem não convencional e especialmente atento à sua quebra de sequencialidade. Para que se mantenha o sentido no texto, é preciso que os fragmentos que compõem o poema tenham alguma autonomia, mas não a independência total que costumam ter, por exemplo, num livro de poemas em formato antologia. É o que sustenta Klinger (2018, p. 19):

O livro aqui não é mero suporte para a edição de poemas, mas um princípio composicional de cuja materialidade também depende o sentido. [...] apesar de ser um livro fragmentário, os poemas são avessos a qualquer possibilidade de antologização. Pois tudo é uma questão de composição: esse é o procedimento mais importante em jogo. (KLINGER, 2018, p.19).

Retornaremos a essa ideia de *materialidade* mais à frente, pois acreditamos ser ela um dos valores centrais da abordagem teórico-crítica de montagem que sustenta os dois trabalhos. Voltando ao poema de Azevedo, há um sentido reforçado ao longo do livro através da repetição de ideias (que funcionam quase como ideias-refrão), e que faz com que suas páginas tenham, paradoxalmente, uma existência própria, pictórica, mas também uma ligação conferida pelo eco dessas repetições. Algo próximo, em nosso entendimento, de um plano de Godard em *Histórias do cinema*. Esses fragmentos concentrados, em ambos os casos, permitem e apontam a continuidade das relações que criam, mas não raro também apresentam ao menos uma imagem completa. Exemplo: uma menina se pendura em um poste e parece suspender o tempo como a flecha no paradoxo de Zenão.

Se fazemos esta defesa dos planos de *História(s) do cinema* em analogia às páginas do “Livro das postagens”, é porque ambos os trabalhos parecem ter como norte uma perspectiva próxima da escrita, a de uma

escrita “selvagem”, que se contradiz, não se deixa capturar, que parece não desejar a adequação perfeita ao suporte em que se constrói. Quanto à retomada das ideias e a costura de um sentido geral em “Livro das postagens”, um bom exemplo são os versos da página 46. Cinco páginas separam a fotografia que abre o livro do trecho abaixo:

8 anos separam  
essa foto  
da embaixada argentina  
de uma foto  
de j-l godard  
pendurado em uma parede  
com belmondo  
talvez para expor melhor  
o que quer  
que ele e anna karina façam  
(ensaiam para uma tomada  
de pierrot le fou)  
pois na foto seguinte  
(encontrada no twitter de shaun cola  
<https://twitter.com/shauncola/status/689811801098342400>)  
já vemos anna karina  
no mesmo local  
na mesma posição  
mas onde godard parecia  
ter as pernas trêmulas  
e medo de cair  
anna karina paira  
como uma garça  
a menina na embaixada  
não parece tremer  
nem ter medo de cair  
ainda não tem  
onde cair

(AZEVEDO, 2016, p. 46)

Como foi dito, a ideia inicialmente apresentada é retomada. Azevedo traz mais duas fotografias para o jogo de relações, dessa vez somente descrevendo-as textualmente. É pelo diálogo com essas outras fotografias que a primeira imagem (a da menina agarrada a um poste) alcança seu efeito total. É a partir da justaposição das três imagens que vislumbramos com nitidez a dimensão de uma liberdade que resiste à catástrofe, a um acontecimento imprevisto e aterrador como um golpe de Estado. A imagem da criança soma-se à da personagem de Anna Karina: juntas elas são um símbolo da liberdade, da alegria, de alguma leveza em meio ao desamparo. Não esqueçamos, também, que a personagem de Anna Karina em *Pierrot le fou* (GODARD, 1965) está numa fuga, numa deriva. Enquanto os homens – reais e personagens –, envolvem-se em situações de poder e crime, a criança na fotografia e Anna Karina pairam como garças sobre terrenos arrasados. Talvez, uma leitura possível para a junção das duas imagens seja a de que é possível – e até necessário – procurar a beleza num mundo corroído.

Outro detalhe importante a se destacar – levando em conta nosso recorte – no início do poema, é a preocupação e a insistência na descrição de imagens fotográficas. Há as que citamos acima, mas há outras. Carlito Azevedo parece chamar a atenção do leitor para a dimensão fotográfica de seu texto. A reincidência de tantas imagens fotográficas, a descrição de imagens já existentes que são resgatadas pelo autor, constrói ao longo das primeiras páginas a sensação de se estar assistindo a um filme de arquivo, leia-se, os filmes que costumam ser feitos, sobretudo, a partir da montagem, de materiais de outros filmes, vídeos caseiros, fotografias em *still* etc. Eis mais um exemplo desse procedimento, que aparece nas páginas 43 e 44 (Figuras 2 e 3):

O documentarista Raymond Dépardon partiu para a  
Tchecoslováquia  
quando o estudante Jan Palach  
ateou fogo ao próprio corpo  
na praça São Venceslau  
num protesto político

Dépardon foi esperto de não passar por Viena  
mas sim por Nuremberg  
e mesmo os vistos de entrada  
conseguiu mentindo que ia a Praga  
cobrir o concerto de Charles Aznavour

Fonte: Azevedo, 2016, p. 43.

**FIGURA 3** – FRAGMENTO DE PÁGINA DO *LIVRO DAS POSTAGENS*

Chegou a tempo de filmar o angustioso minuto de  
silêncio por Jan Palach

Quando  
no meio da rua  
babás, operários, carros, mães, crianças  
tudo parou  
congelado  
como a flecha de Zenão

Dépardon:

*"Felizmente para o meu filme um carro piscou o farol  
senão pensariam que eu tinha filmado uma fotografia"*

Fonte: Azevedo, 2016, p. 44.

Temos, mais uma vez, a retomada da primeira ideia-refrão do poema: algo está congelado como a flecha de Zenão. Esse encadeamento de avanços e retomadas das ideias ajuda a construir a tessitura semântica e formalmente. A repetição do procedimento auxilia a alcançar alguma unidade no livro. Quanto ao ponto anterior, o de uma preocupação

fotográfica em geral, podemos dizer que, mesmo em versos em que não há a citação de imagens, Azevedo parece destacar uma preocupação com elementos fotográficos, a luz, a disposição dos quadros que cria etc. É o que se vê abaixo, na página 42 (Figura 4):

**FIGURA 4** – PÁGINA DO *LIVRO DAS POSTAGENS*

Enquanto isso  
aqui  
dentro do quarto  
o canto do olho fisga um filete de luz  
escalando a parede até o parapeito da janela,  
sinal de que alguém entra no quarto  
e o cruza de ponta a ponta  
penteando os cabelos molhados  
nua  
uma perfeição entorpecida

*é impossível ler o que você escreve  
e não ouvir quase a mesma bénédiction  
de enquanto você desamarrava os meus tênis*

mas você, atrás de mim, não, atrás de mim,  
(é assim que você escreve, te imito)  
não diz nada, afunda na cama digitando no celular  
cuja luz se atira fraca  
de má-vontade  
contra  
seu rosto  
contra as juntas de seus dedos

**Fonte:** Azevedo, 2016, p. 42.

Algumas páginas à frente (AZEVEDO, 2016, p. 47) haverá mais uma citação direta a Godard, especificamente a um de seus últimos filmes, *Adeus à linguagem* (GODARD, 2014). Estaria Azevedo igualmente

assinalando, com o seu “Livro das postagens”, uma espécie de adeus à linguagem? Ou, talvez, a pergunta a se fazer seja outra: o “Livro das postagens” é um adeus a que tipo de linguagem? Se a pergunta for mesmo essa, poderíamos dizer, como hipótese, que trata-se de um adeus – ainda que provisório – aos livros de poemas em formato convencional. Livros em formato antologia, com textos independentes que se encerram em si mesmos, que dialogam uns com os outros, no máximo, através de uma dicção reconhecível, da reincidência de alguns temas. Atento a seu tempo, Carlito Azevedo parece sublinhar com *Livro das postagens* as mudanças radicais que a linguagem vem sofrendo neste século. Destacarei abaixo um dos procedimentos narrativos que reforça essa ideia. O diálogo explícito com a linguagem da internet é, como já mencionado, muito presente. Configura um dos eixos centrais do livro. Há todo um eixo representado justamente pela citação de mensagens de texto, não sabemos se recebidas ou enviadas, se legítimas ou simuladas, mas que criam a sensação de simultaneidade, de contemplação do presente imediato misturado ao passado, própria da internet. Um exemplo está na página 49:

aiai quero morrer  
vou pro cantinho da cama q não tem wifi  
de tanta vergonha  
(vc tava num date?)  
(bebendo hoegaarden com minha mãe?)  
quero morrer nada faz sentido dentro desse romance  
feito de  
restos  
é mt ruim jesus  
me perdoa  
por ter  
te mandado  
tamanha  
sandice  
adeus  
(AZEVEDO, 2016, p. 49)

Agora quero retornar ao “Livro das postagens” em diálogo com *História(s) do cinema*. Dissemos há algumas linhas que os fragmentos do livro nos lembravam planos do filme de Godard, aproximando-os a partir de uma ideia de materialidade. Muito mais do que definir uma semelhança entre os dois trabalhos, nos interessa indicar alguns aspectos de funcionamento que auxiliem o estabelecimento de uma leitura comparativa de objetos tão distintos, uma vez que nem o mesmo suporte compartilham. Um desses aspectos é a materialidade. É o jogo com a materialidade do livro impresso, em contraste com as postagens digitais que reúne, que, para Klinger (2018), intensifica o gesto empreendido por Azevedo em seu *Livro das postagens*:

Apontar essa resistência do livro de poesia não significa atribuir conservadorismo ou espírito reativo ao mundo da poesia, antes parece indicar, diz Osvaldo Silvestre (2016, p.113), que talvez “a contribuição do digital para recodificar a forma-livro não é tão radical quanto se pensa”. No caso do *Livro das postagens*, justamente essa “resistência” está reforçada na própria composição, uma vez que uma edição digital mudaria completamente as conotações da edição no papel, e aqui justamente se põe em evidência que o suporte papel é também uma tecnologia e o livro em papel é um aparelho tecnológico capaz de produzir o congelamento do tempo, isto é, produzir o anacronismo, de uma forma que o digital não permitiria. (KLINGER, 2018, p. 22).

Já falamos sobre a taticidade da montagem de Godard, como definida por Paulo Viveiros. Mas antes de avançarmos para relações finais e uma breve abordagem teórico-crítico da montagem fílmica, destacamos ainda outro apontamento de Klinger (2018), também relacionado ao jogo com a materialidade no *Livro das postagens* e em Godard:

Algo semelhante – tornar a nova tecnologia anacrônica, a partir de um uso “desviantes” da mesma – fez Godard (2014) em seu *Adeus à linguagem*, um filme singular que mistura tecnologia 3D com 2D, sobrepondo-as por momentos, criando uma imagem cheia de “ruído”, no limite do visível, que perturba a percepção do espectador. (KLINGER, 2018, p.22).

Isso dito, talvez caiba agora perguntar: mas, afinal, o que é montagem? Ou melhor, o que exatamente é a montagem cinematográfica? A resposta a essa pergunta não é exclusiva. Existem tantas montagens quanto autores dispostos a pensá-la. De maneira simplificada, podemos dizer que a montagem é o processo pelo qual as cenas de um filme são organizadas, seja em *softwares* de computadores, como nos dias de hoje, ou através da moviola, como nos anos de cinema analógico. É claro que essa é uma definição rasteira, incapaz de dar conta do pensamento envolvido no conceito de montagem.

Mas, justamente porque reunimos algumas abordagens particulares de nossos dois autores, poderemos agora contrapô-las a outras, mais *metrificadas*, talvez, tentando inferir ao menos em que estas últimas *não* se assemelham às de *História(s) do cinema*, em que medida se afastam do pensamento de *Livro das postagens*.

Muitos dos primeiros estudos sobre a montagem cinematográfica alinharam-se às ideias de *narratividade* e *sequencialidade*. Essas ideias são próprias de um cinema que, antes de tudo, preocupava-se em transmitir histórias. Em um dos textos da célebre coletânea *A experiência do cinema* (XAVIER, 1983), organizada por Ismail Xavier, vê-se, por exemplo, recomendações para evitar o fastio do espectador, indicando um desejo de que o cinema se consolidasse como entretenimento. Segundo Pudovkin (1933, p. 62 *apud* XAVIER, p.63, 1983)<sup>3</sup>:

A fim de preparar o espectador, ou, mais corretamente, preservá-lo para esta tensão final, é especialmente importante observar que o espectador não seja afetado por um cansaço desnecessário durante o decorrer do filme. Um método já discutido, [...] consiste na cuidadosa distribuição dos letreiros (que sempre distraem o espectador), comprimindo-os numa quantidade maior, nos primeiros rolos e deixando o último rolo para ação ininterrupta.

<sup>3</sup> Vsevolod Pudovkin foi um diretor, roteirista e ator russo-soviético, que atuou de 1919 a 1953. Foi também um dos primeiros a teorizar a montagem cinematográfica.

Essa recomendação curiosa, que aponta uma direção e um ritmo para a montagem dos filmes, parece uma oposição perfeita às escolhas de autores como Godard e o Azevedo de *Livro das postagens*. Talvez, uma importante virtude dos dois autores seja justamente sua montagem crítica, que se pensa (e aos materiais que convoca) no momento em que se faz. Viveiros (1998) sublinha essa diferença. Destacamos abaixo o que ele diz de um tipo de abordagem do cinema oposta a de Godard, que definirá como a de um cinema-produto:

Outra característica para o sucesso do produto-filme é o efeito que este cria no espectador. Um efeito de caráter psicológico que depende da otimização de um código narrativo que prenda o espectador à tela. Esse código narrativo atingiu seu apogeu regulativo no cinema clássico americano, mas ‘foi iniciado por D. W. Griffith, quando sistematizou todas as descobertas de “raccord”. Griffith otimizou os códigos da narrativa, inspirando-se na literatura, na tragédia clássica, na narrativa bíblica e na pintura narrativa do Renascimento. [...] Descoberta a fórmula, o cinema produzido de acordo com esta lógica permanece sempre igual, ou melhor, são variações de estilo sobre o mesmo tema. (VIVEIROS, 1998, *apud* CINEMATECA, p.89, 1999).

Não por acaso, o título do ensaio de Viveiros (1998) é *A liberdade das imagens*. O que se vislumbra em montagens como as de Godard e a do *Livro das postagens*, é exatamente essa liberdade fundamental das imagens. E, em muitos casos, é o gesto transgressor da citação o que confere às imagens, ao texto, sua liberdade. Esse gesto inaugura e sugere ao leitor/espectador novas relações para as fotografias, os textos e as citações convocados. São pensamentos de montagem que, de certa maneira, autorizam – solicitam – o leitor a agir ativamente, a pensar o que lê ou assiste. Se Jorge Luis Borges – para citar outro escritor de pensamento transformacional – é às vezes referido como um guardião da biblioteca, isso se deve ao fato de tal virtude realizar-se não somente no espaço físico em que estão os livros, mas em sua própria literatura. Autores como Azevedo, Godard e Borges fazem com que seus objetos pensem em si mesmos e no campo

em que se inserem através da citação. Seja criando novas formas, “frutos estranhos” (para usar a expressão certa de Florencia Garamuño), seja com a aproximação entre a ficção e o ensaio.

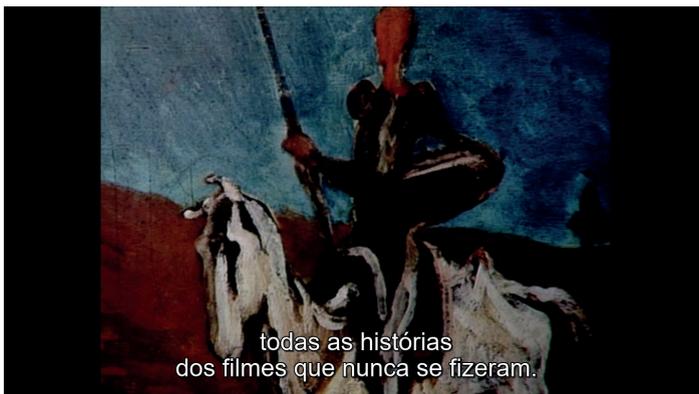
Por fim, para encerrar, quero fazer uma última comparação, tomando alguns fotogramas de *História(s) do cinema* e colocando-os lado a lado com fragmentos do *Livro das postagens* (Figuras 5 e 6):

**FIGURA 5** - FOTOGRAMA DE *HISTÓRIA(S) DO CINEMA*



Fonte: Godard, 1988-98.

**FIGURA 6** - FOTOGRAMA DE *HISTÓRIA(S) DO CINEMA*



Fonte: Godard, 1988-98.

Aqui, Godard parece jogar com o sentido do Quixote, com o tipo de leitura borgiana do Quixote. Fica implícita a citação a Pierre Menard, o personagem de Borges que planejava reescrever o Quixote. Mas, é claro, Godard pretende reescrever o cinema, reescrever os filmes que foram feitos e os que não foram. A citação é transformadora, retira o contexto original, adequa as imagens ao sentido pretendido. Como já foi dito, trata-se de um dispositivo repetido à exaustão em *História(s) do cinema* (GODARD, 1988-98) esse de combinar literatura, títulos e trechos de livros com outras imagens. Se muitos dos títulos escolhidos por Godard ao longo de seu filme foram adaptados ao cinema, haverá também os que não foram. O gesto de reescritura da literatura no cinema é sublinhado, o parentesco entre as duas artes é assumido, mas, nesse caso, a partir da diferença. Explico. Com a combinação de materiais originais, ou seja, antes de um ator encenando um trecho de um livro, há a simples voz em *off* de Godard, dizendo o título do livro, lendo um trecho. Antes de uma *mise-en-scène* simulando os aspectos de uma pintura, a escolha da própria reprodução da pintura figurando como plano. Com a combinação desses materiais em sua forma original, somente acrescidos do deslocamento de seus suportes, Godard dá a ver o pensamento sob o qual pretende relacioná-los. Trata-se de um procedimento que cumpre duas funções. Uma é essa que acabamos de dizer: revelar a diferença, revelar a montagem como argumento e razão de existência da obra. A outra é impulsionar o sentido para a nova direção pretendida. Também assim no “Livro das postagens”. Um exemplo desse uso duplo está nas páginas 56 e 57:

O contrabaixista Ron Carter dizia que sua função num quinteto de jazz (e ele tocava no quinteto de Miles Davis) era tocar sempre a nota que impedisse os outros músicos de tocar a nota que eles imaginavam que iam tocar, obrigando-os sempre a encontrar uma nota inesperada. Penso sempre nessa frase, obsessivamente, mesmo sem ser músico, e acho que é porque no fundo a vida, tal como a vivo, é o meu Ron Carter, sempre fazendo soar a nota que me impede de tocar

a nota que eu achava que ia tocar, e me obrigando a encontrar outra, à queima-roupa, numa fração de segundo. Às vezes desafino feio, falho, perco o tom

[...]

Disse o Paul Valéry que um leão é feito de carneiros devorados, eu sou um carneiro feito de leões ferozes ludibriados.

(AZEVEDO, 2016, p. 56-57)

As supostas falas de Ron Carter e Valéry são reunidas em um mesmo bloco de texto e se alinham ao sentido proposto pelo novo elemento adicionado, as palavras de Azevedo. As citações solicitam ao autor novas relações que as amarrem, as costurem. Por essa razão, esse é um fragmento exemplar do trabalho realizado no “Livro das postagens”. À maneira dos improvisos de Jazz, também Azevedo parece procurar uma nota musical que se alinhe a outra que recebeu, inesperadamente. Costurar elementos dissonantes sem deixar de pretender alguma harmonia. Para encerrar, sugerimos um último plano que poderia sintetizar a montagem das duas obras: “só a mão que apaga pode escrever” (Figura 7).

**FIGURA 7** – FOTOGRAMA DE *HISTÓRIA(S) DO CINEMA*



Fonte: Godard, 1988-98.

## READER, FILM EDITOR, WRITER: CITATIONALITY IN CARLITO AZEVEDO AND JEAN-LUC GODARD

### ABSTRACT

The objective of this paper is to investigate the similarities in some of the practices of the poet Carlito Azevedo and others, of the filmmaker Jean-Luc Godard. Taking as a guideline the studies of intertextuality and citationality undertaken by theorists such as Antoine Compagnon, we draw three brief profiles, implicated in the operations of the chosen authors and tried to relate one of Azevedo's book to one of Godard's films, trying to infer a reading that approximates the assembly of a book to that of a film.

KEYWORDS: Citationality. Carlito Azevedo. Jean-Luc Godard. film montage.

## LECTOR, MONTADOR, ESCRITOR: CITACIONALIDAD EN CARLITO AZEVEDO Y JEAN-LUC GODARD

### RESUMEN

Este trabajo objetiva investigar las similitudes entre algunas prácticas del poeta Carlito Azevedo y otras, de Jean-Luc Godard, intentando así inferir una lectura que aproxima el montaje de un libro al de una película. Embasándonos en los estudios de la intertextualidad y la citacionalidad de teóricos como Antoine Compagnon, dibujamos tres breves perfiles de lectura, que se encuentran en las citaciones de los autores: uno que represente tipo específico de lector; uno para la figura del editor de cine; y outro para el papel del escritor. Finalmente, relacionamos el último libro de poemas publicado por Azevedo con una de las películas de Godard, identificando procedimientos similares de superposición, citación y montaje.

PALABRAS CLAVE: Citacionalidad. Carlito Azevedo. Jean-Luc Godard. Montaje.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Carlito. *Livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

- CAMUS, Albert. *A peste*. São Paulo: Record, 2017.
- CINEMATECA PORTUGUESA MUSEU DO CINEMA. *Godard 1985 1999*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- GODARD, Jean-Luc. *Adeus à linguagem*. França: Canal Plus; Centre national du cinéma et de l'image animée, 2014.
- GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. França: Canal +; Gaumont; Peripheria, 1988-98.
- GODARD, Jean-Luc. *Pierrot le fou*. França: Rome Paris Films; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC); Films Georges de Beauregard, 1965
- KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 55, p.17-33, set./dez. 2018.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

---

Submetido em 21 de setembro de 2020

Aceito em 12 de novembro de 2020

Publicado em 14 de fevereiro de 2021

---