

# Existe um cinema brechtiano?\*

Luiz Renato Martins

Professor de Estética no Departamento de Artes Plásticas  
Instituto de Artes/Unicamp

## 1

O cinema foi muito importante para o pensamento de Brecht. À luz do seu caráter intrinsecamente industrial e do teor coletivo da linguagem cinematográfica, Brecht aponta, em 1931, uma ampla mudança no estatuto geral da arte e, logo, a sua transformação em mercadoria que passa a ser fundamental daí em diante<sup>1</sup>. Sem esquecer que Brecht, dada a colaboração com Walter Benjamin, atua também nas reflexões deste sobre cinema, foto, jornalismo, etc, nos anos a seguir<sup>2</sup>.

\* Palestra feita em 19/6/96 no Colóquio Bertolt Brecht promovido pelo Centro Acadêmico de Filosofia, da FFLCH-USP. A exposição combina em grande parte trechos já publicados: sobre "The Man Who Shot Liberty Valance" de John Ford, ver Luiz Renato MARTINS, "Os Imperdoáveis" (sobre o filme de Clint Eastwood) in Suplemento Cultura, *O Estado de São Paulo*, 19/3/1993, Caderno 2, p. 1-2; sobre "Amarcord", de Fellini, ver MARTINS, *Conflito e interpretação em Fellini/ construção da Perspectiva do Público*, São Paulo, Edusp/ Istituto Italiano di Cultura di San Paolo, 1994, e idem, "Memórias Impessoais" in Carlos Augusto CALIL (org.), *Fellini Visionário*, São Paulo, Cia das Letras, 1994, p. 290-7; sobre os filmes de Godard, ver MARTINS, "O Flâneur, a Prostituta e a Montagem" in Ismail XAVIER (coord.), *Cinema no Século*, Rio de Janeiro, Imago, 1996 (no prelo).

<sup>1</sup> Ver Bertolt BRECHT, "Il processo dell' Opera da tre soldi/Un esperimento sociologico" (1931), in idem, *Scritti sulla Letteratura e sull'Arte*, trad. B. Zagari, Torino, Einaudi, 1975, p. 105-6. O texto traz como epígrafe a divisa: "as contradições são esperanças!" (p. 53). Para desdobramentos deste raciocínio ver Walter Benjamin abaixo.

<sup>2</sup> "Pequena história da fotografia" (1931); "O autor como produtor" (1934); "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (1935-6)", etc, Walter BENJAMIN, *Obras Escolhidas/ Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, vol. I.

Mas, em se tratando de realização, não existe, senão por exceção, um cinema feito por Brecht. Salvo pelo filme “Kuhle Wampe” (1931-2) feito com Dudow, e alguns roteiros não filmados, Brecht ficou restrito ao teatro.

E quanto à emergência, em correspondência com a sua poética, de um cinema brechtiano? Tal como ocorre com a obra filosófica magna de Benjamin, a inconclusa *Passagen-Werk*, que, para alguns<sup>3</sup>, implica um modo de pensamento brechtiano ou, pelo menos, marcado pelas suas idéias fortes...

Em suma, é possível falar de um cinema brechtiano? Em todo caso, cumpre antes observar o raio de alcance da influência de Brecht no cinema; por exemplo, sobre três importantes cineastas que usaram aspectos da sua poética: o norte-americano John Ford (1895-1973), o italiano Federico Fellini (1920-1993) e o francês Jean-Luc Godard (1930).

E para introduzir a proximidade destes com Brecht, antes de entrar no que é próprio a cada um, observe-se que todos efetuam em seus filmes a análise de questões sociais ou coletivas. E dirigem este exame, em paralelo com Brecht, principalmente para o modo como tais questões aparecem nas representações falsas e ilusórias da consciência; ou seja, sem alimentarem a quimera da imediatez da verdade histórica.

Em síntese os três cineastas, como Brecht, em busca de uma compreensão maior de situações cruciais da vida coletiva, apresentam os conflitos interiores à luz da história e perseguem uma visão didática.

Isto posto, Ford e Fellini atuam no âmbito de valores cívicos democráticos e republicanos. Enquanto Godard, dentro de um quadro ideológico mais híbrido e de uma cena histórica marcada pela transitoriedade, vai além. Irá procurar um marxismo explícito. Mas, desde antes desta definição (posterior a 1968 e depois abandonada), já recorre a Brecht, combinando-o a outras fontes.

<sup>3</sup> Benjamin afirma, a propósito de *Passagen-Werk*: “este trabalho precisa desenvolver ao máximo a arte de citar sem o uso de marcas de citação. A sua teoria se liga tão estreitamente quanto possível com àquela da montagem”. *Apud* Susan BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing/ Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1991, p. 67. Ver também, *idem*, notas 8, 9 e 10, p. 394. O caráter non-finito da obra de Benjamin é também discutido por esta autora.

Em 1962 Ford fez um curta-metragem sobre a Guerra da Secessão norte-americana (1861-5). Inclui-se como um episódio de 21 minutos (embora não expressamente demarcado), em um longa nos moldes de uma superprodução típica, com grande elenco: “How the West Was Won” (“A Conquista do Oeste”). Este, a cargo de dois cineastas sem força maior, Henry Hathaway e George Marshall, obedece à norma de Hollywood: é acrítico, apologético, irrefletido e nitidamente comercial.

O trabalho de Ford opera nas brechas e a despeito do contexto. E é um exemplo de golpe certo e conciso. Mostra uma família de pequenos rancheiros espedaçada pela guerra. O impacto da história sobre as vidas individuais tem a clareza de um teorema: ninguém fica imune. O maniqueísmo das realizações de Hollywood está ausente no caso; emerge a análise precisa e esclarecedora dos conflitos interiores das várias personagens e da guerra.

Deste modo, o filme introduz o conflito civil, situando claramente, antes das figuras individuais, o contexto histórico de suas ações. Começa pelo vulto do futuro presidente Lincoln pensativo em seu escritório – o que induz a uma reflexão sobre a ação política –, simultaneamente a uma narração que explica o choque entre o Norte e o Sul como o de dois modos econômicos que disputam o Oeste. O Sul quer impor o trabalho escravo e o latifúndio. O Norte, a colonização familiar.

A seqüência sucessiva traz a imagem bucólica de um rancho ao longe, em meio a uma paisagem aprazível. Mas a harmonia suposta termina quando fixamos os detalhes: primeiro, as marcas de rusticidade da casa, que indicam trabalho árduo, cotejando a penúria; e, logo, a angústia crescente da mãe frente ao carteiro convertido em militar e que vem recrutar, depois do pai, o filho primogênito. Diante da voragem da guerra, a mãe, ademais, não controla o impulso do filho de copiar os passos do pai.

A narrativa sóbria situa o essencial. As vias da consciência individual – evocadas durante todo o filme pela posição da câmera, sempre ao rés do chão –, refletem, para o espectador, as alternativas históricas em confronto.

A seguir, no quadro da batalha de Shiloh (6-7/4/1862), em que a guerra vira a favor do Norte, vê-se a exposição das dúvidas e conflitos de vencedores e vencidos, generais e soldados rasos, a divisão desigual das glórias e da sorte, e, como antes, os caminhos que no indivíduo se misturam às grandes opções políticas.

No mesmo ano, Ford realizou outro trabalho notável: “The Man Who Shot Liberty Valance” (“O Homem que Matou o Facínora”, 1962). Nele contrapõe a defesa das leis pela maioria, pequenos rancheiros e trabalhadores urbanos, e, de outro lado, a ganância de grandes pecuaristas. Como lidar com a violência dos poderosos e a impotência do xerife, símbolo do estado fraco do *laissez-faire*?

Em resposta Ford mostra a união popular investindo em dois níveis: no da resistência armada, liderada pelo criador de cavalos Tom, e no da luta pela cidadania conduzida por um advogado recém-formado e vindo do Leste, para que pequenos rancheiros e trabalhadores urbanos ganhem direitos políticos; mais dois homens esclarecidos colaboram: o jornalista e o médico. Os interesses excludentes dos grandes proprietários são contrapostos à força das idéias, à autonomia de cada um traduzida em maioria organizada e, por fim, à legalidade. Ford deixa claras as suas idéias: Tom traça simbolicamente a camisa da cavalaria da União e uma calça de *cowboy*, além disso, é secundado por um empregado, fiel amigo e negro, figura do filho adotivo pródigo ou termo alusivo à relação de fidelidade entre Estado e desprotegido na concepção rooseveltiana; o advogado vira alfabetizador da cidade e seu delegado político na capital; e quando atua como mestre-escola, avista-se o retrato de Washington (ou similar) e a bandeira dos EUA ao fundo da sala; a lição focalizada trata das instituições nacionais e traz a senhora Ericsson, imigrante sueca (cujo marido se naturaliza para votar), defendendo o voto popular e o sistema republicano; em seguida, uma menina de origem mexicana atribui a redação dos princípios constitucionais a Jefferson; e, por fim, um negro, o empregado de Tom, discorre sobre a isonomia como base da cidadania.

Assim, para este cineasta amadurecido de fato na era Roosevelt e da geração seguinte à do sulista Griffith (1875-1948) e nas antípodas dos valores oligárquicos deste, notam-se a importância aguda do papel integracionista dos direitos civis e a consciência da própria origem imigrante<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sem falar em filmes com uma visão clara e firme quanto ao conflito social como “Grapes of Wrath” (“As Vinhas da Ira”, 1940), as posições de Ford eram nítidas também noutros âmbitos. Assim, em 1937 em carta a um sobrinho declarou-se “um socialista democrata definido – sempre à esquerda”. Na mesma época, doou US \$ 1.000, apesar de ser católico, aos republicanos espanhóis em guerra contra o franquismo. Mais tarde, resistiu ao macarthismo. Ver Tad GALLAGHER, *John Ford: The Man and his Films*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 12, apud Edward BUSCOMBE, *No Tempo das Diligências*, trad. R. S. Wyler, Rio de Janeiro, Rocco, 1996, p. 42-3.

### **Existe um cinema brechtiano?**

Verossímil ou não, nestes termos que atendem aos ideais democráticos e de coexistência racial de acordo com a vertente mais liberal da sociedade norte-americana, o trabalho de Ford expõe de modo exemplar e quintessencial os valores normativos da história e das instituições dos EUA, provenientes do Iluminismo francês e da ética puritana que espiritualiza o trabalho.

Apesar do ativismo democrático e do caráter desmistificador do filme quanto à personagem do antigo advogado dos pequenos rancheiros – convertido em político de prestígio, ex-embaixador em Londres e candidato à Casa Branca (o que o faz em 1962 um duplo imediato de JFK)–, neste caráter normativo, idealizado e voluntarista, o cinema de Ford e as suas figuras mantêm um vínculo bem duvidoso com Brecht.

É, porém, num nível mais decisivo, na prática efetiva da relação reflexiva com o público, que ele pode ser aproximado do modelo brechtiano mediante a desnaturalização da linguagem, os efeitos de distanciamento ou de crítica à identificação.

Deste modo, no episódio citado de “How the West Was Won”, a seqüência do diálogo entre os dois generais do Norte, Sherman (o herói de Shiloh) e Grant (futuro presidente), segue o modelo de uma cena de pintura com tema histórico típica da pintura romântica do século 19. Basta atentar para as figuras ilustres, retratadas contra uma paisagem pitoresca ao fundo, nitidamente feita em estúdio. Recordam clichês de um livro escolar – clichês, porém, que, aqui, começam a falar, afligidos por receios de toda ordem, como homens de carne e osso, ou seja, de modo desmistificador.

De modo análogo, em “The Man Who Shot Liberty Valance”, os limites da linguagem ficam explícitos de muitos modos: o teor teatral se evidencia por cenários que são de palco, pela fixidez da câmera, pela iluminação forte e artificial e pela dominância dos diálogos demonstrativos. Tais elementos levam, não a um pronto envolvimento com a ação, mas, antes, a uma reflexão sobre os valores éticos e o choque das forças político-econômicas.

O vigor crítico e racional do filme, que incide na exibição dos artifícios e na delimitação da linguagem, é exemplar no enfoque do duelo – um episódio de suma importância no enredo e que é objeto de duas versões distintas. Assim, primeiro, Ford arma magistralmente o suspense e a cena

do duelo em que o advogado, que não sabe atirar, vence o capanga dos pecuaristas -um grande pistoleiro -, e vem a se tornar herói da cidade e, por cima, o herói galante que vence o rival, no caso, o bravo Tom, líder militar dos pequenos rancheiros.

Na segunda versão, depois do episódio alcançar vários desdobramentos significativos para o drama, o duelo é mostrado de uma nova perspectiva. Nela o tiro, pelo qual o advogado derrota o capanga, parte de fato de um atirador oculto – Tom.

O confronto de pontos de vista desvenda a experiência do espectador. Este vem a suspender a visão inicial do duelo. E se aprender a lição irá se precaver doravante de uma postura ingênua frente aos efeitos da narrativa cinematográfica.

### 3

“Amarcord” (1973), de Federico Fellini, é apressadamente tomado por muitos como um quadro subjetivo e nostálgico da vida infantil e provinciana na Itália dos anos 20-30. Mas se for visto à luz dos efeitos de distanciamento que traz, torna-se uma corrosiva reconstituição do fascismo. E, neste sentido, uma investigação genética das suas matrizes, fundamentalmente enraizadas na sociedade e na cultura italianas.

O exame das origens do fascismo, em *Amarcord*, implica o exame simultâneo de dois fatores associados que, mesmo após a derrubada do fascismo, continuam como referências eminentes, fundando pontos de vista antidemocráticos: a família e a cultura de massa. O cinema, aqui, funciona como primeiro modelo da última.

“Amarcord” inova no exame do fascismo quando o mostra em sua vitalidade própria, independente do nazismo. Assim, nas obras de Rossellini, por exemplo, “Roma Città Aperta” (1945) e “Paisà” (1946), de que Fellini inclusive participou como principal assistente do autor, o fascismo surge entremeado ao nazismo. A visão da Itália ocupada ou a imagem bélica do fascismo como dependente do nazismo, que é a mais corrente no cinema italiano e também no norte-americano, estimula a idéia perigosa de que o fascismo deriva do nazismo.

Oculto-se com isso, não só a questão da gênese do fascismo, de fato nacional, como sua originalidade na criação de modelos políticos e de

### Existe um cinema brechtiano?

psicologia de massa, que antecederam em mais de uma década ao nazismo e ao franquismo<sup>5</sup>.

“Roma” (1971), filme anterior de Fellini, apresentara o fascismo como fenômeno com autenticidade comparável à do “pão e à do queijo italianos”, como informara uma locução do jornal cinematográfico fascista “Luce”, assistido na província. “Amarcord” vem aprofundar a definição do fascismo como figura doméstica e, ainda, estabelecer a sua relação intrínseca com o cinema italiano e a cultura de massa.

Tal normalização do fascismo, longe de conivente, significa uma crítica acirrada que combate as matrizes socioculturais do fascismo<sup>6</sup>. Pois a determinação das origens do fenômeno implica também, quanto a hoje, situar o seu reengendramento na vida italiana, que, embora não fosse claro, para muitos, na ocasião do lançamento de “Amarcord”, em 1974, já é evidente nos anos 90, com a reemergência eleitoral do fascismo associado a Berlusconi.

O fascismo é caracterizado por Fellini como histeria ou retórica própria ao estado infantil e que se realiza plenamente em técnicas de adestramento escolar. Sua aplicação social denota uma sociedade em estado de minoridade. Pondo-se como pedagogia de matrizes e critérios infantis, o fascismo exige a subsunção da heterogeneidade social e política, naturalmente conflituosa, pela linguagem organicista e homogeneizante do horizonte doméstico.

A espetaculosidade é o outro aspecto destacado do fascismo. Nas intervenções de massa, o fascismo se projeta sobre a cidade por intermédio de cenografias imensas que geram o culto da grandiosidade. O amor da exibição, próprio da infância, obtém assim a sua realização social no monumentalismo cênico e coreográfico.

<sup>5</sup> Mussolini foi eleito deputado em 1921 e convidado pelo rei para a chefia do governo no final de 1922. Já os nazistas elegeram apenas 12 deputados em 1928 e Hitler só se tornou primeiro-ministro em 29/1/1933 – após a eleição em 1932 de 230 deputados nazistas. Outro indicativo da precedência em certos aspectos do fascismo é que a “marcha sobre Roma” de outubro de 1922, que levou Mussolini ao governo, inspirou no ano seguinte o mal-sucedido putsch de Hitler em Munique, que o levou à prisão onde ficou até dezembro de 1924.

<sup>6</sup> “Deu-me prazer ler (...) que raramente o fascismo tinha sido representado com tanta verdade como no meu filme”. Cf. Federico FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. 153. Sobre a visão de Fellini acerca da persistência do fascismo na vida italiana e a importância primordial disto em “Amarcord”, ver *idem, ib.*, p. 151-157.

A equiparação entre o estúdio e o mundo é tida por muitos como mera mania de Fellini. Mas de fato serve para analisar o cerne da estratégia fascista. Sublinha o império do espetáculo sob o qual a população, mediante a identificação, tem a ilusão da expressão. Assim, é parte de um programa estético de radicalização crítica e democrática.

Um bom exemplo do uso crítico do estúdio por Fellini, contraposto, além do mais, à idéia de expressão espontânea como ilusão estimulada pelo regime, é a sequência da passagem do Rex, em “Amarcord”. Nas cenas que a antecedem, a população posterga outros interesses e se amontoa em botes e ao relento à espera do transatlântico, tido como a glória naval do regime. A objetiva, contrariando seu modo caricaturizante anterior, consolidado ao longo do filme, vem então espreitar o recôndito de cada um.

Nestes enquadramentos ao modo de confidente, a objetiva retoma a postura tradicional da cinematografia fascista como espelho de mitos ou dispositivo compensatório de carências. Na univocidade fascinante de tais imagens, cresce a ilusão da expressão e se cristalizam laços de identidade entre espectador e personagens, como entre dominados e dominantes. “Amarcord” designa nas efusões dos que aguardam o Rex – no mar de estúdio, como se verá –, não a espontaneidade de cada um, mas antes o quadro psicológico do fascismo.

Vivenciado o populismo melodramático e grandioso do cinema do regime, vem uma surpresa: uma reversão do nosso modo de olhar, suscitada por efeitos de distanciamento. Assim, no momento da visão do Rex, distingue-se em meio aos vivas – “*Viva il Rex! Viva il Regime!*” –, o seu perfil achatado feito de cartão ou matéria similar, e o talhe simplificado ao modo do traço tradicional das histórias em quadrinhos norte-americanas. O Rex, que além disso “está vindo da América”, remete aos super-espetáculos e à matriz hollywoodiana de Cinecittà. Só que o mar circundante é ridículo, nitidamente de matéria plástica. E a desproporção entre a escala colossal do Rex e aquela diminuta das embarcações da platéia local é sublinhada de modo a despertar o público atual para o contraste.

Este público tem então diante de si uma disjuntiva: ou adere ao aliciamento dos sentimentos, a partir dos enfoques de corte melodramático, que incluem o culto ao Rex, e se transporta ao passado; ou, apoiado na sua consciência atual, destaca-se, rompendo a empatia com a gente do lugarejo



### **Existe um cinema brechtiano?**

envolvida pelos efeitos especiais da propaganda fascista, chegando então, mediante tal questionamento, a se distanciar da postura embevecida e submissa daquela população.

Concretiza-se um dilema crucial para a recepção da obra. Na alternativa criada pelo distanciamento a torção que suspende a empatia com os admiradores do Rex expõe a própria estrutura da obra em sua natureza antitética ou conflituosa. Ocorre um “choque didático”, para usar um termo de Walter Benjamin acerca do teatro épico de Brecht; um choque no qual a visão dos mecanismos do estúdio como exposição do modo de fazer apresenta-se como ação reflexiva. E o público, atraído ao próprio bojo do confronto de opostos, ao vai e vem dialógico – polarizado entre identificação e distanciamento –, pode assim vivenciar e descortinar as relações instituintes da obra, valendo-se do próprio juízo.

Raciocinando, aqui, com Brecht e Benjamin, vão longe as conseqüências de uma tal exposição para o público dos artifícios da voragem melodramática. Decorre uma democratização efetiva das relações que se travam na experiência estética. O público fica livre para comparar diferentes perspectivas. E aprende sobre a fabricação do espetáculo.

Esta experiência também traz outras conseqüências. O momento de reversão da perspectiva precedente, no caso, identificada à dos personagens, provoca, em sua incidência sobre a experiência do público, um hiato interior em cada espectador que provou de fato o choque no seu processo de recepção.

Ao se descolar da identificação projetada sobre uma imagem ou forma, subitamente questionada ou “estranhada”, na acepção de Brecht, o espectador experimenta simultaneamente uma dúvida frente à própria espontaneidade. Põe em xeque a representação imediata que faz de si, ou seja, a crença em si mesmo. Logo, o choque didático também promove um distanciamento interno, de cada um consigo mesmo. E a tensão interior assim provocada, que diz respeito à natureza potencialmente antitética de todo indivíduo, vem submeter a faculdade espontânea de criar representações, inata ao humano, ao regime problemático da plurivocidade, próprio do diálogo.

Em síntese, o choque didático desencadeia um diálogo no âmago de cada um; em suma, uma atividade reflexiva.



[The page contains extremely faint and illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the document. No specific content can be transcribed.]

casual e o efêmero, já a decisão que a insere no regime de instabilidade e volubilidade é refletida e estratégica. Neste sentido, a flexibilização do mecanismo narrativo contribui para o distanciamento ao abandonar as personagens em favor de traços idiossincráticos dos atores, ao atravessar a trama com detalhes miúdos e sem valor, em suma, ao submergir a narrativa num estado genérico de dispersão.

Na estratégia poética, esta negatividade se combina à positividade das seqüências-documentário que são recorrentes nos trabalhos de Godard. Noutras palavras, a perda de dramaticidade é compensada pelo objeto real encontrado no flunar ou perambular: a modernização de Paris.

A cidade despontará de fato como matriz de cenários e situações dos trabalhos seguintes de Godard. A recorrência do uso cenográfico e documentário de Paris ainda é intensificada pela constância de um traço de comportamento das personagens: o de consumir incessantemente cigarros, bebidas, cafés, cosméticos, etc. ou formas de lazer e informação como flipperamas, juke-boxes, cinema, jornais, revistas, livros, discos, postais, panfletos etc.

Esta voragem de consumir, própria das figuras de Godard, e que cria na narração um fator adicional de dispersão narrativa, implica positivamente o ambiente urbano como pólo interativo, somando-se ao registro documentário e instituindo a cidade no papel dramático de fornecedora de bens e serviços.

A interrelação sistemática entre o esvaziamento das personagens ou a desdramatização da narrativa, submetida ao processo de distanciamento, e, noutros segmentos, o reforço da relação entre a imagem e a realidade, ou a afirmação do valor positivo do documentário, cria uma dinâmica investigativa: entre a crítica da identificação e o endosso do real, resulta uma reflexão cujo alvo é o fenômeno social do consumo.

Personificação ou exposição do desejo de consumo configura a matriz tanto do andamento da objetiva quanto do olhar de uma série de figuras masculinas da obra de Godard no correr da década de 60: o ladrão ("A Bout..."), o mercenário ("Les Carabiniers", 1962-1963), o roteirista ("Le Mépris", 1963), a dupla de vigaristas ("Bande à Part", 1964), o investigador-literato ("Alphaville", 1965), o leitor compulsivo ("Pierrot le Fou", 1965), o pesquisador ("Masculin Féminin", 1966) etc.

### Existe um cinema brechtiano?

Já, do lado feminino, a constante da maioria das variações figurativas é o modelo do bem de consumo. Neste sentido, diante do *flâneur* /narrador ou do protagonista/consumidor, o par feminino tem o papel da mercadoria em exibição; ou, analogamente, aquele da prostituta que, lembremo-nos, é a “expressão específica da prostituição geral do trabalhador”, de acordo com os “Manuscritos de 1844” de Marx<sup>7</sup>

Logo, a dualidade ou polaridade entre *flâneur* e prostituta, ou entre as personagens masculinas e femininas da obra de Godard neste período, será só aparente e suporá uma homogeneidade estrutural dada pelas relações estabelecidas a partir da forma-mercadoria.

Deste modo, a reiteração apontada das matrizes dos tipos masculino e feminino, que compõem os pólos da relação de consumo e são uma característica da produção godardiana do período, é efetivamente provisória e se conjuga ou se submete ao progresso da reflexão. Paralelamente, tal processo é intensificado pela adoção de dispositivos brechtianos de distanciamento, tais como o uso de textos escritos e o apelo a graus crescentes de abstração.

Finalmente, em “2 ou 3 Choses que Je Sais d’Elle” (“2 ou 3 Coisas que Sei Dela”, 1967), a dualidade das matrizes figurativas evolui para uma síntese: as duas perspectivas, a do consumo e a da mercadoria, surgem unificadas em Juliette, a protagonista, apresentada em sua rotina diária como dona-de-casa, mãe de família e consumidora, e também como prostituta.

Neste ponto de superação da estrutura figurativa inicial, o filme ganha dimensão ensaística, procurando efetuar a explicitação cinematográfica de um conceito: a idéia de mercadoria que emerge no núcleo da trama. Assim, os elementos figurativos recorrentes da filmografia, homem, mulher, cena urbana e respectivas formas derivadas, são revistos como momentos de uma mesma estrutura derivada da forma-mercadoria.

Em suma, nestes termos, o ganho de complexidade das personagens de 1959 a 1967 é indiscutível, indo das figuras duais de “À Bout de Souffle” até a protagonista de “2 ou 3 Choses que Je Sais...”,

<sup>7</sup> Karl MARX e Friedrich ENGELS, *Werke*, Berlin, Dietz Verlag, 1960, V, X2, 1, apud Susan BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing/ Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1991, nota 147, p. 430. Ver ainda MORSS, idem, p. 184-5.

que reflete politicamente sobre os fatores estruturais da sua condição. Mas cumpre notar que a evolução do modo figurativo na obra de Godard – e aqui há um paralelo importante com Brecht – não é o principal do seu sistema estético. Vale dizer, contrariamente ao princípio neorealista, ligado ao existencialismo cristão, que concebia a imagem como vestígio ou índice de uma manifestação maior dada (o mundo vivido), o desenvolvimento do aspecto figurativo é secundário na poética de Godard. Nesta, em síntese, a origem semântica da imagem é esvaziada. E, no plano ontológico, não se encontra diferença entre a imagem godardiana e aquela publicitária, conforme ressalta, aliás, o seu dito conhecido: – *“Ce n’est pas une image juste; c’est juste une image”*<sup>8</sup> – e como o cineasta ainda reitera ao parodiar insistentemente cenas publicitárias... Deste modo, enquanto o valor de raiz da imagem se faz desprezível nos trabalhos de Godard, o gerador fundamental de sentido ou o fator decisivo de significação, que submete o momento figurativo e organiza os dados da obra, é o momento da montagem. O que merece atenção quando se considera a forte ascendência naquela época, no meio francês, do crítico dos “Cahiers du Cinéma” André Bazin (vinculado à filosofia cristã existencialista de E. Mounier) cuja concepção ontológica do cinema relegava a montagem a um papel secundário.

Para Godard, a montagem cumpre função didática decisiva como fonte de uma nova visão de conjunto. Revela aspectos ocultos dos dados visuais extraídos dos diferentes contextos e ressignaliza as imagens relacionadas, sintetizando-as à medida em que encaminha um processo reflexivo ou de totalização.

Assim, por exemplo, uma montagem picotada de imagens de super-heróis de quadrinhos norte-americanos, em “La Chinoise” (1967), sugere rajadas de metralhadoras, estabelecendo uma nítida associação entre o imperialismo cultural e o militar. E, analogamente, em “2 ou 3 Choses...”, a imagem em *close* dos circuitos, envoltos pela fumaça dos cigarros, de um aparelho de rádio que transmite o discurso de uma autoridade norte-americana, transfigura a visão banal da cena doméstica, na qual dois amigos se entretinham com a escuta das ondas-curtas após o jantar,

<sup>8</sup> Cujo sentido aproximado é “não é uma imagem precisa; é precisamente uma imagem”.



ou da fragmentação, uma reinterpretação ou apropriação intelectual, que deve ser entendida como a desnaturalização do objeto e a sua inserção numa história aberta, na qual as diferentes perspectivas se entrecrocaram...<sup>10</sup>

Para concluir, segundo a concepção de Brecht, o “pensamento interveniente” opõe-se à passividade que decorre do fascínio irradiado pela mercadoria, ou seja, nega a identificação por empatia (*Einfühlung*); identificação que é semelhante à contemplação passiva tradicional de molde aristotélico. De modo análogo ou paralelo, o princípio da montagem, para Godard, contrapõe-se crítica e reflexivamente à incorporação de objetos reificados; contrapõe-se às imagens obtidas pela filmagem – vista como *flânerie* – e conduz a uma visão maior ou totalizante acerca dos temas e objetos envolvidos.

Por fim, se me permitem uma opinião, mesmo na falta de um exame maior por força da não difusão do trabalho em questão no Brasil: no cinema contemporâneo, um exemplo menos híbrido do que os mencionados e mais afim à letra de Brecht, passando pela nítida extração marxista, será possivelmente aquele praticado pela dupla Jean-Marie Straub e Danielle Huillet.

<sup>10</sup> Ver Philippe IVERNEL, “Passages de frontières: Circulations de l’image épique et dialectique chez Brecht e Benjamin” in *Hors Cadre/ 6 – Contrebande – 6*, Printemps 1988, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes – Université Paris VIII, 1988, p. 137-8.