

Godard-Brecht: do pé-atrás ao distanciamento

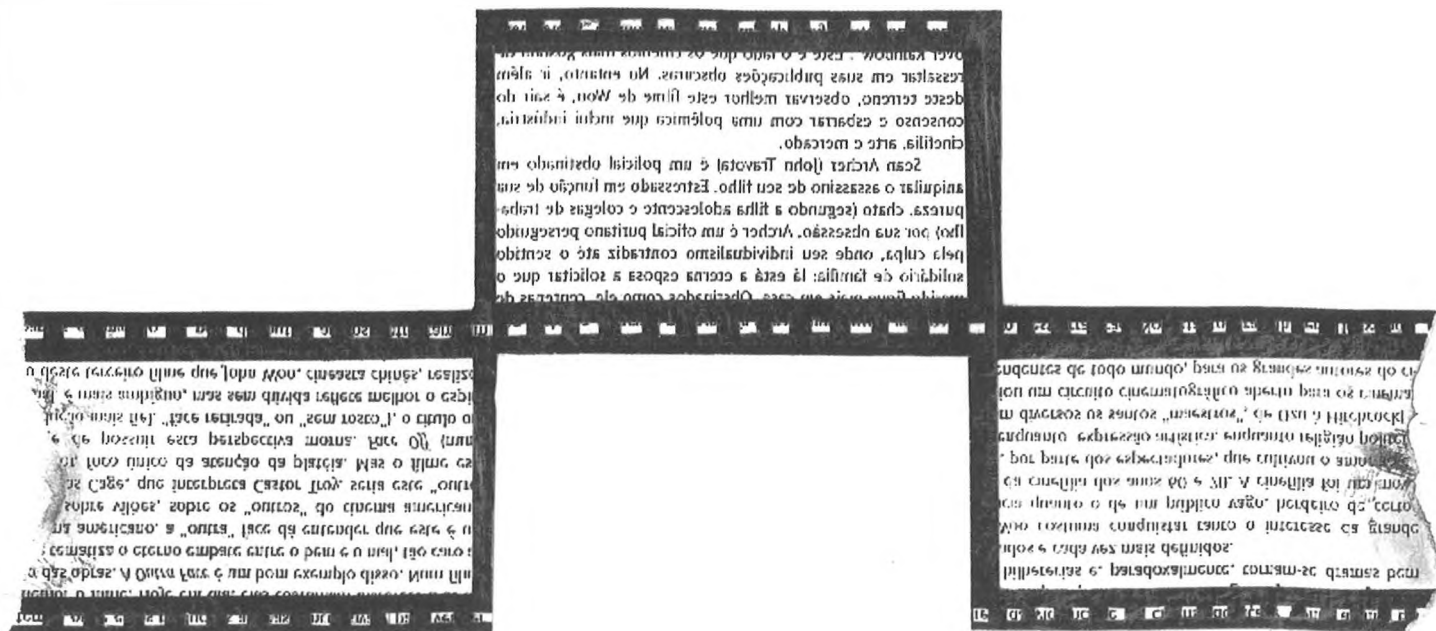
Ouvindo certas imagens de Godard achamos evidente o seu distanciamento diante do mundo que filma. "Une image c'est juste une image". Numa sessão de Godard temos sempre a consciência alertada de estarmos vendo um filme. Sua poética, que alcança uma intensidade lírica comparável à da grande pintura ou música moderna, nos põe, entretanto, numa dimensão singular do presente, pois ela se instala com enorme força naquilo que costumamos chamar de atualidade. "Filmar é uma questão de urgência", argumentava ele, ao vivo, no seu vídeo *Lettre à Freddy Buache*, com o guarda rodoviário suíço que o proibia de filmar da estrada uma paisagem, pelo fato de não haver nada de urgente ocorrendo. Vendo seus filmes, podemos sentir o passado também, mas como uma contingência oculta, da qual não se pode fugir, iluminação não muito visível, embora decisiva e recorrente desta temporalidade imperiosamente atual. Pois bem, esse iluminismo negativo é condição *sine qua non* daquela inflamação do

presente. Aliás, nisso levou mais longe o compasso original e pioneiro da *Nouvelle Vague*, que foi este filmar cômico da permanência de um cinema anterior e da sua história. Um antes implicado no atual. De quando a tradição dos museus das cidades viram brotar a novidade das cinematecas.

Godard destrói o sentido como método de acesso ao presente

Godard, que certa feita – por volta da criação do seu Grupo Dziga Vertov – foi chamado por situacionistas de "o mais idiota dos suíços pró-chineses", pode ser também visto como o mais estranho seguidor de Bazin. Reinventa a sua montagem proibida (não no sentido de Eisenstein, que colocava ao centro da *avant-garde engagée*, tendo à sua direita Pudovkin e à esquerda, Vertov), mas o faz provocando um efeito de colagens efêmeras. Seus cortes espocam como pipocas conceitualmente amargas. Conservam na natureza do fragmento qualquer coisa de relativo ao signo da morte (no sentido da *Minima Moralia* adorniana), ao mesmo tempo em que deixam no ar um espectro de suturas das mais necessárias e difíceis enigmáticas dentre as que o cinema foi capaz de propor. A partir do cinema impuro proposto por Bazin, opera uma grande colagem de heterogêneos, citando,

Godard



invertendo gêneros, misturando documento e ficção, desconstruindo formas acabadas, manipulando excessos e faltas, multiplicando o fora de campo com o fora de quadro. Godard destrói o sentido como método de acesso ao presente.

Por exemplo, o seu interesse pelo universo dos meios de comunicação de massa, a partir de *Masculino-Feminino* (1966), deu-se mais por esse mergulho reflexivo no atual que por uma estratégia didática de acesso ao atual para pensar criticamente as representações nos moldes do distanciamento brechtiano. A presença de temas brechtianos ao longo da obra de Godard poderia ser motivo de muita controvérsia. Essa situação pode piorar, entretanto, se examinarmos a obra de tantos outros cineastas que, como ele, evocaram Brecht, e com os resultados os mais díspares. A presença brechtiana no cinema é discutida frequentemente com grande imprecisão, dado o seu caráter, digamos, difuso, decorrente não tanto de um decantado método, mas de um conjunto estético e ideológico em que não raro seriam com frequência os atores de maior formação dramática os maiores responsáveis pelos efeitos brechtianos no cinema. Isto, para não falarmos de um curioso brechtianismo involuntário ou acidental, muitas vezes mais eficaz que os voluntários, sobretudo no mundo periférico e marginal. Pouco tem contribuído, efetivamente, a leitura dos escritos específicos do dramaturgo sobre o cinema, para explicar a sua reconhecida importância no meio cinematográfico. Não obstante, acerta em cheio o ensaísta iraniano Youssef Ishaghpour quando diz que Brecht está na base desta crise da representação que tanto marca o estilo do cinema moderno. Acerta ainda mais quando, dialeticamente, entretanto, examinando a sua noção de distanciamento, conclui que o cinema foi muito mais importante para Brecht do que Brecht foi e será para o cinema.

Godard reteve do distanciamento apenas o seu pé-atrás

Sabemos muito bem que tivemos historicamente no Brasil motivos para crer numa atuação mais decisiva dos temas estéticos brechtianos no cinema subdesenvolvido do que no do Primeiro Mundo. Além de criticar toda identificação, incluindo a extática, Brecht propunha o ataque ao atual para historicizar o tempo futuro. O distanciamento é estratégia só válida para um sentido que deverá ser dado à história. Países do futuro, em que quase só a esperança importa, sem dúvida manterão viva a fórmula brechtiana. Se para Godard o atual é um formidável ponto

de chegada, de que o futuro não participa, em Brecht acontece mais ou menos o contrário. Cineasta que, como se sabe, ama muito mais as mãos que os pés, Godard reteve do distanciamento como que apenas o seu pé-atrás. Mãos num agora que o pé-atrás garante em apoio num antes. A dialética godardiana nos dirige à intensidade das conjunções poéticas cultivadamente cinematográficas. Sua chave estaria decidida mais para o lado da epistemologia vertoviana de *O Homem da Câmera*. Mas já não canta utopias entusiásticas. Conforme comenta Marc Cerisuelo, sua dialética revolucionária chega a ressuscitar as inversões lingüísticas dos quismos da tradição hegeliano-marxista. “*Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*”. A palavra final porém parece ainda ficar com Ishaghpour quando fala que seu efeito de “reunião de significações passageiras” faz jus à confusão política de nosso tempo.

Em *JLG-JLG* podemos vê-lo no retiro de sua herdade suíça, à beira de um lago que faz divisa com a França. Tendo lá montado aos poucos um aparatoso estúdio de vídeo, houve por bem substituir a redação de seus roteiros em papel por esboços imagéticos contidos em um cassete. Desde *Roteiro do filme Passion* (1982) seus roteiros integram, em progressiva sofisticação técnica, o *corpus* godardiano como obras “acabadas”, as quais de algum modo vêm se assemelhando cada vez mais a seus próprios filmes, que, por seu turno, parecem também tomar emprestadas cada vez mais características dos filmes-roteiro, enquanto projetos-de-filme que fazem parte da sintaxe final dos filmes. Grande exemplo disso teremos revendo *Mozart forever* sua volta ao filme político – se é que ele o havia deixado em algum momento – em que remenda as pontas sangrentas da Europa, à sombra da produção industrial de imagens, das recentes guerras balcânicas ao tempo das Cruzadas, passando pela Guerra Civil Espanhola e o signo do Quixote. Os extremos europeus por um olhar **mediado...** Como no caso dos centro-brasileiros e mineiros em geral, os centro-europeus, sendo de um cruzamento de passagens, **carrefours de routes**, construíram-se também como **mediadores**. Sabem muito bem o que é “estar em cima do muro”, mesmo no melhor sentido que se queira dar à expressão, e esta propensão histórica em **mediar** parece não ficar sem resultados para uma consciência dos **média**. Incorporaram no seu pé-atrás a possibilidade e a condição do distanciamento.

Rubens Machado Jr.
Professor de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP