

JEAN-LUC GODARD E O CINEMA MODERNO

MICHEL POICCARD (Jean-Paul Belmondo) espera a aproximação do guarda rodoviário, leva a mão ao revólver. Grande plano do revólver: giro do tambor e estampido. Invadindo a tela, o enorme plano do revólver denuncia a tremenda gratuidade do gesto. O plano, pôsto em confronto com os momentos anteriores dessa primeira seqüência (furto do carro, recusa de Michel em conduzir a garota do cais e as da estrada, o monólogo pela estrada afora), forja o clima de ambigüidade que seria o próprio móvel do comportamento humano, e que será o móvel dos personagens e do nôvo esquema dramático que nos dá ACOSSADO (À BOUT DE SOUFFLE), filme de Jean-Luc Godard.

O *close-up* do revólver, não sendo pròpriamente a chave, é o primeiro dado essencial à compreensão do processo que passa a se desenvolver, a partir daí. Tem-se, após, o plano geral de Michel a correr pelo mato. Tal fusão, que fecha a primeira seqüência, rompe um sistema dramático tradicional em que a veiculação do caráter do personagem condiciona todo seu mecanismo de reações. Rompido êsse equilíbrio, dá-se o inverso: morre o esquema ação-reação para ceder lugar a um dado mais espontâneo, nascido de si mesmo: o gesto. Por isso, a correria de Michel pelo campo não é reação ao incidente com o guarda. Esqueça-se êsse incidente e esqueça-se a *lógica* do fato. Se essa *lógica* prevalecesse, o fenômeno *morte do guarda* seria um exagero como fato, ou Michel entraria no rol do personagem desalmado. Entretanto, a morte do guarda, caso ainda se deva falar nela, só pode ser aferida através do *plano* que a gerou: móvel visual e auditivo, concentrando no *gesto* a força do personagem e do filme. O tiro dado no guarda não difere do tiro que Michel, momentos antes, através o vidro do carro, pro-

curara dar no sol. O gesto puro, carregado do gratuito e do insólito, instaura um *modus* do personagem, que se compõe com a união de outros futuros gestos, vindos mais tarde.

A corrida de Michel não é uma reação; Godard impede isso, pelo *enquadramento*: do alto e em plano geral. O contraste com o grande plano do revólver impede que se pudesse estabelecer uma nova relação causal, posta na imediata ordem dos dois planos. Do gesto para a ação — que poderia ser a ordem mais visível no processo — o plano de Michel correndo serve de repouso ao anterior plano-gesto do revólver. Não se antevê a ação que poderá ter início na segunda seqüência. A primeira vale por si mesma e abre caminho para uma atitude invulgar na linha dramática. Sente-se cinema moderno.

II

Liberada na seqüência inicial, a composição dos personagens há de sofrer uma alteração completa nas linhas tradicionais de evolução dramática, postas em face de uma nova evidência. Psicologia versus ética: o primado do comportamento sôbre a atitude moral indicadora do personagem. Aquí se tem o motivo dos erros de interpretação que surgem sempre, após uma visão de À BOUT DE SOUFFLE. O lúdico, elemento encontrável na manifestação *nouvelle vague*, incluindo Roger Vadim e o nôvo René Clément de PLEIN SOLEIL, afasta os critérios de comportamento que demarcavam os personagens clássicos do cinema. O fundo moral não é avaliável, porque isso implicaria em reconhecer os personagens fundados num determinado *status*, ponto de partida para todo seu mecanismo de reações. É o oposto que acontece: sem qualquer pressuposto, pode-se dizer que o *fieri* dos personagens é

um acontecimento radicado ao transcurso do filme, apoiado menos no enfoque ético das situações que no dado psicológico dos momentos.

É a seleção desses dados que, servindo à mediação da montagem, permite a composição dos personagens num estado novo de realismo. Não há dúvida que cada momento do filme possui o conteúdo de si mesmo, e a verdade que daí decorre é despojada de qualquer precedente moral. Porisso é temerária e até desastrosa a explicação que se pretenda tirar dos fatos. Foge-se do filme, sempre que se pretenda interpretar os fatos por um prisma valorativo de conduta.

À BOUT DE SOUFFLE atesta, com todo vigor, a existência da obra de arte como *ser* e não como *deve ser*. Não há falsidade de premissas nem absurdo ou engano nas conclusões. No filme, uma atitude não explica outra, uma palavra não responde necessariamente outra; é inútil aferir as possíveis causas determinantes de uma ação. É engano ainda maior pensar que o filme *conclui*, se esse raciocínio provém do gesto final de Patrícia Franchini (Jean Seberg), o dedo nos lábios. O gesto de Patrícia não é como o dos que vimos em Fellini, no final de LA DOLCE VITA. Aquêla cineasta realmente utiliza os gestos finais para complementar o sentido de sua mensagem, cuidadosamente exposta. Godard se abstém por completo dessa mensagem, já que ela não poderia surgir de repente, contrariando todo um processo narrativo baseado num critério anti-dialético.

Despojada de dialética, a elaboração mental dos personagens pode ter início, inclusive, a partir do encerramento do filme, tal é a inexistência do *desfecho* e o imenso grau de disponibilidade em que Godard nos deixa, na convivência com os seres que êle criou. Entretanto, não é verdade que Godard abandone êsses seres, entregando-os a uma provável forma de aniquilamento. Parece não existir qualquer relação entre a liberdade de Michel e Patrícia e a completa autonomia concedida a êsses dois personagens.

A arte moderna — para apontar uma incidência notável do seu sentido dentro de

À BOUT DE SOUFFLE — pede uma crescente participação do espectador sobre o objeto de contemplação. Godard funde sua condição de criador com a de espectador de sua própria obra. Tanto assim que, rompendo qualquer inclinação a conduzir seu personagem, criminoso divulgado pelos jornais, a uma saída imprevista, êle antes força o personagem a se desdobrar e tomar o seu próprio rumo, à medida que o cerco policial começa a entrar em ação. Essa atitude irrompe na cena em que Godard aparece no filme, lendo um jornal, e, reconhecendo Michel no carro, atravessa a rua e o denuncia à polícia. Regista-se, aqui, o segundo dado capital para a compreensão dos termos em que é pôsto o universo de Godard.

A criatura denunciada pelo criador, se se quizesse reduzir o problema ao complexo autor-personagem. Aquí, entretanto, há algo mais radical: não apenas se parte para uma completa liberação do personagem como para um profundo corte no sistema narrativo do filme, que, podendo, dadas as condições armadas, evoluir na linha do *thriller*, afasta seu mecanismo de qualquer identificação com os processos vigentes. Sabe-se que é comum, por exemplo, em Alfred Hitchcock, aparecer numa ocasião de seus filmes. Mais como fator humorístico (Hitch atravessando uma rua, ou sentado numa cadeira de ônibus), aquelas aparições são neutras como fenômeno dramático. Em Godard tem-se o contrário, porque alí se fornece a participação de um homem, que, mais do que qualquer outro, teria um estreito vínculo com Michel Poiccard, produto de sua mente. A delação de Godard rompe êsse vínculo até o ponto de distorcer a orientação seguida pelo personagem a um campo inteiramente aberto, onde qualquer espectador tem o direito de competir com êle na compreensão e interpretação do personagem.

III

Já se disse que a *nouvelle vague* é um agrupamento de intelectuais que, a pretexto de renovar a expressão cinematográfica, cai numa posição diferente, que é a de dissecar a moral dominante, para rejeitá-la. Entretanto, pelo que vimos até agora, essa observação recai exatamente sobre as obras me-

nos significativas da *nouvelle vague*, e não irá atingir a trilogia mais importante (LES QUATRE-CENTS COUPS: Truffaut/HIROSHIMA MON AMOUR: Resnais/À BOUT DE SOUFFLE: Godard) daquele movimento.

Sentê-se que cada uma dessas obras carrega consigo um potencial extraordinário de força criadora, dificilmente sujeito à integração numa atitude generalizante de denúncia ou rompimento com estados vigentes. Parece que o universo criado nessas películas é válido por si só, enquanto elabora um campo existencial de onde os valores só podem ser aferidos a partir do sacrifício mental que cada espectador se resolve fazer, sob pena de inutilizar as sugestões que lhes são fornecidas.

A certa altura de À BOUT DE SOUFFLE, Michel, cruzando a rua, encontra, num cartaz, a legenda "vivre dangereusement jusqu'au bout". Isenta de qualquer impacto emocional, tal legenda anunciaria uma evolução plana da intriga, prevendo a falta de *climax* que geralmente *conclui* sobre o personagem e esgota o seu ciclo de revelação, como ser. A legenda mencionada serve ao caráter do personagem e da intriga, admitindo a existência desta ainda em termos tradicionais, tanto quanto o subtítulo "le vent souffle où il veut" serve ao clima erigido em UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ, a realização de Robert Bresson.

O intelectual sedimenta tóda uma conscientização do problema cinematográfico em nossos dias. Não é por acaso que os críticos de cinema estão se transformando em cineastas, e a *nouvelle vague* conta com os exemplos de Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard. Possuidores de uma visão moderna e com a mocidade imprimindo em cada um o desejo do salto para a poesia, tem-se com eles uma sensação de progresso, o abalo irremovível, o corte sobre estruturas decadentes. O processo feito em À BOUT DE SOUFFLE como por *uma faca só lâmina*, tal é a identificação que nos ocorre com o caminho sugerido pelo poeta João Cabral de Melo Neto, conduz o cineasta à eliminação do supérfluo, do esteticamente marginal. O tempo quebrado como um vi-

dro frágil deixa ao cineasta a plena liberdade de investir no seu terreno criativo, removendo os últimos obstáculos de um mecanismo de cinema cada vez mais gasto.

O rompimento de um discurso que se apoia, pacificamente, no mecanismo da *intriga*, encontra definitivamente seu momento. Esse rompimento não modifica apenas a concepção da seqüência; atinge seus elementos internos: a cena, o plano, a tomada. De um plano de Patrícia pedindo scotch passa-se a um outro idêntico, ela ao telefone. Uma mesma tomada comporta vários planos distintos e, por essas mudanças, a câmara descobre novos estados visuais. Lembre-se a cena em que, no apartamento, a câmara subjetiva o olhar de Patrícia para Michel, aproximando-se lentamente. Um *close* de Patrícia e Michel beijando-se motiva o recuo da câmara e dissolve, também lentamente, o fundamento da tomada anterior. Leve-se em conta que esta seqüência transcorrida no apartamento seria aquela que mais haveria a exigir de Godard uma solução coerente com o seu sistema e pronta a enfrentar o problema da continuidade, uma vez que a seqüência tem a duração de uns vinte minutos, aproximadamente. Godard concentra nela tóda a concepção que orientou o seu filme e nos expõe mesmo o seu sentido total de cinema.

Efetuando aquêle corte que já apontamos, na veiculação do tempo, êle parte ainda a demonstração de uma conjugação buscada para a imagem-som, fora do alcance rotineiro dessa união. É assim que ouvimos a música de Mozart passar da sinfonia que se ouve através de uma radiola para um ritmo *blue* ou semelhante, que se escuta no rádio. A câmara anota rapidamente o gesto de Patrícia, desligando a radiola e ligando o rádio. A música seria um gesto, se possível sugerir aqui uma visualização sonora.

IV

Nestes tempos do cinema sonoro, a literatura tem aparecido como a arte que mais incide sobre o cinema, influência que é maior ainda quando alguns teóricos procuram identificar a natureza de dois sistemas que partem de pontos distintos. Entretanto,

a própria reação de um tipo de cinema literário tem sido mal empreendida. Há os que sustentam a reação ainda nos moldes da primária oposição imagem versus palavra. O crítico mais ou menos saudoso do cinema mudo procura a volta do cinema a um processo visual que consagrou Chaplin e alguns outros. Estudiosos mais atentos lembram a imagem pura, plena de conteúdo expressivo, encerrada na montagem cerebral de Eisenstein. Sabedor disso — de que a imagem pura era antes o objeto único e de que o sonoro trouxe a palavra como novo objeto — o crítico enfrentará a nova realidade proposta pelo cinema dentro de uma visão mais clara e mais aberta, onde o cinema em si não seja apenas uma postura do crítico mas a verificação intelectual de um fenômeno estético que lhe surge à frente. Até aqui, falava-se de uma aceitação ou recusa da palavra, como grau de pureza maior ou menor para a imagem. Tudo isto passou. A palavra, hoje é um corpo de presença necessária, enquanto revela uma nova evidência do universo filmico. Não seria seu simples afastamento que iria restaurar o ideal cinema autônomo.

Ao contrário disto, o corte seria tão artificial que o cinema entraria numa outra fase regressiva. Porque o processo cine-literário utilizado por certo cinema sonoro, é algo que entra mais nas estruturas de concepção, chegando a equiparar mecanismo criadores de origem bem diversa. Seriam indicadores desse equívoco: a) a inclinação para as belas letras; b) a espécie de narrativa; c) o esquema dos personagens.

O primeiro sintoma, que seria notado com uniões tipo Marcel Carné/Prévert, é o menos utilizado. Mas é o que surge em plena luta de cinema moderno, com Marguerite Duras/Alain Resnais em HIROSHIMA MON AMOUR. Apesar do indiscutível valor do filme, tem-se a impressão do choque entre dois estados poéticos: o da palavra como sugestão e o da imagem como geradora visual de um estado. De modo que a união imagem-texto, tanto não se desliga em HIROSHIMA, que estabelece uma aparente forma de equilíbrio posta justamente sobre o choque que mencionamos. Em À BOUT DE SOUFFLE a imagem solta-

se facilmente do texto, porque é montada além dele. Não temos uma palavra ilustrada por uma imagem correspondente. Há momentos até em que a pergunta de um interlocutor instaura um novo diálogo, de tal modo não é respondida pela locução seguinte; a montagem fere os liames discursivos e impede qualquer avanço que não seja feito pelo caminho que ela mesma abre.

Então, a espécie de narrativa encontra um apoio sólido para escapar à via literária. Essa via foi inventada por questões didáticas e de menor importância. Os teóricos resolveram as condições para a divisão narrativa dos filmes: a seqüência equivalendo ao capítulo; a cena, ao parágrafo; a tomada, à frase; o plano, à palavra. Criados os pressupostos para a exposição, crescendo e desenlace das histórias fechou-se um ciclo que haveria de atingir inclusive o processo de grandes cineastas que seguiram pacificamente essas diretrizes. Facilmente, o esquema dos personagens estaria enraizado numa situação em que tudo aparece previamente armado com vias a um desfecho. E é também nesse aspecto, como em suas consequências, que À BOUT DE SOUFFLE marca um rompimento total.

As cenas do filme têm uma validade única e um ponto de convergência para si próprias; Godard deixa os seus personagens aptos e livres para criar as condições necessárias à verdade dos seus momentos. Pois é sempre bom lembrar que os momentos vividos pelos personagens não indicam qualquer precedente ético condicionante, nem se dirigem para uma dada concepção de vida. Sendo a medida de si mesmos, são também os instrumentos de sugestão utilizados por Godard para uma tentativa de composição dos personagens em termos de despojamento total. Dir-se-ia que Godard, surpreendendo verdade, limita-se a registá-las, e foge daquele ângulo de implicações que retira a autenticidade da convivência humana e expõe o artista à traição do seu estado cultural e do seu sentimento do mundo. Nota-se isto durante toda a seqüência que mostra Michel e Patrícia no quarto, onde o jogo de oposições de dois caracteres distintos cerca-se de uma delicadeza envolvente; e na cena em que Michel olha para o retrato de Humphrey Bogart e, repetindo um tique daquele

ator (o dêdo pelos lábios); parece arrastar uma porção do mito que HB representaria.

Na cena final, Patrícia imita êsse gesto de Michel, possivelmente dando sua adesão a êle, já sem vida. É o terceiro e último dado que será alinhado, para a apreensão do sentido dado aos personagens do filme. Se Godard denunciara seu personagem e Patrícia aderira a êle, certamente os limites dêsse personagem vão mais longe do que se poderia supor, e o espectador encontrará na antítese um horizonte aberto inteiramente para formular sua conclusão.

Lembraríamos ainda a insistente intenção de Godard em quebrar qualquer ligação com o *thriller*. Os jornais noticiam o crime e publicam o retrato de Michel. Na rua, Patrícia caminha; um pouco atrás, um policial segue Patrícia; passos atrás, Michel segue o policial. Não é busca de humor, é a atitude lúdica, uma das componentes do processo Godard.

V

Surgiria, como decorrência do surto de renovação trazido por filmes como *À BOUT DE SOUFFLE*, a provável pergunta: os horizontes do cinema estariam finalmente vedados aos antigos cineastas? A pergunta seria mais indicadora de uma situação de crise aguda que atinge o cinema, que propriamente da impossibilidade formal de manutenção de certos estados poéticos, anteriores à renovação que hoje se busca. A diversidade dos enfoques do problema não nos permite avançar muito, nos limites dêste artigo, que apenas esboça a situação que temos à frente. Evitaremos considerar o problema da indústria cinematográfica, por darmos menor importância às influências espúrias chegadas até o cinema. Sabe-se que o enquadramento dos cineastas numa mentalidade tipicamente comercial chegou a criar, sobretudo nos EE.UU., uma via fatídica para a sétima arte. Mas ali mesmo tivemos, esporadicamente, alguns resultados surpreendentes de sensibilidade artística manifestada entre as limitações da câmara descritiva e do plano americano, como em *REBELS WITHOUT A CAUSE*, de Nicholas Ray.

Mas queremos nos referir à estagnação que caiu sobre a intuição de alguns cineas-

tas, que cederam aos sistemas cinematográficos postos à sua frente, e recuaram diante da pesquisa, talvez por se julgarem irrefutavelmente donos de um estilo. A concepção do autor se conspurcou, no momento em que o artista resolveu se *instalar* no prestígio que lhe foi conferido por algumas obras reveladoras de talento. Temos o caso de John Ford, Elia Kazan e John Houston, para citar apenas três entre aqueles que fugiram ao compromisso criador para se acomodar num maneirismo expressivo, resquício do talento que evidenciaram em outras épocas. O mesmo caminho por onde seguiu René Clément, até se salvar com *PLEIN SOLEIL*, e que é o inverso daquêle seguido por Luchino Visconti.

Citamos Visconti, para ressaltar que o critério da *mise-en-scène*, ponto de partida para sua concepção, tem alargado tôda uma perspectiva que o teatro abriu para o cinema, enquanto êste procurava encontrar o seu modo de *representação*. A validade cinematográfica dessa concepção tem evoluído junto com o refinamento intelectual que se verifica, a cada nova obra de Visconti. A renovação do cinema tem se dado, assim, com Visconti, lentamente, de filme para filme. Ele está fora do desgaste que apontamos, porque vai consolidando sua posição de autor, sem estagná-la.

Enquanto isso, os filmes — franceses, italianos ou americanos — apegaram-se à técnica da novela ou do romance, quando não procuram disfarçar uma posição filosófica veiculada através da imagem. Pedindo cinema moderno, a crítica não investe apenas contra os velhos cineastas. Ela inclui, também, cineastas relativamente jovens, como Bergman e Fellini, cuja decadência já é necessário reconhecer. Cremos que o que está acontecendo, agora, quer com a *nouvelle vague*, que já conhecemos, quer com o *spontaneous camera* de New York ou o *free cinema* da Inglaterra, é simplesmente o desejo de realizar um cinema mais atento às solicitações estéticas de sua época. Não há mais aquela via dogmática por onde se opunha a imagem contra a palavra, e se esqueciam os propósitos de renovação. Surge o cinema moderno, apenas como nova hipótese para a nova expressão que é o cinema.