

Godard chega aos 90 com obra que questiona o mundo e espectadores

Inácio Araujo

Folha de São Paulo, Ilustríssima, 28.11.2020

Cineasta francês revolucionou o cinema e o libertou de suas convenções, hierarquias e preconceitos

[RESUMO] Gênio para muitos, chato incompreensível para outros, Jean-Luc Godard chega aos 90 anos na quinta-feira (3) enigmático e indefinível como sempre foi. Um dos maiores cineastas da história, e o mais revolucionário deles, o diretor franco-suíço subverteu o que se entendia por cinema com uma obra que fascina e desnor-teia espectadores há seis décadas.

Quase no final de “Visages, Villages”, seu filme de 2017, Agnès Varda vai até a casa de Jean-Luc Godard, na Suíça, onde marcou um encontro com ele. Surpresa: Godard não estava (ou não apareceu). Em seu lugar, um bilhete.

Varda não esconde a decepção, mas admite que assim é: Godard nunca está exatamente onde pensamos.

Não é fácil prevê-lo. No primeiro dia de filmagem de “Acossado” (1960), sua estreia como diretor de longa-metragem, a equipe e os atores esperavam no local marcado, porém Godard não aparecia. Procura daqui, procura dali, alguém o encontra em um café, tomando notas e mais notas para a filmagem.

Ele não usava roteiro. Quando acabavam as ideias, dispensava todo o mundo, mesmo que só tivesse filmado duas horas naquele dia. Pior: quem via os copiões garantia que aquele material não daria montagem nunca.

Godard provou que estavam errados. Não só montou como criou uma forma de montagem cinematográfica nova, absolutamente nova, em que a descontinuidade, os saltos de eixo, os cortes no eixo, tudo se integrava à forma inquieta de seu filme policial.

Ou antes, não é um policial. Não exatamente. É como se fosse o documentário de um filme policial, um policial comentado por outro filme. Uma subversão completa do que se entendia por cinema até então.

Aí começou a fama de revolucionário, de “enfant terrible”, que, a bem da verdade, já se manifestava em seus artigos para a revista Cahiers du Cinéma. “Acossado”, todavia, não era o fim, e sim o começo.

Em “Viver a Vida” (1962), Godard introduziu um trecho silencioso de “A Paixão de Joana d’Arc” (1928), de Carl Dreyer. Nana (Anna Karina), vendedora que vira prostituta, assistia ao martírio da santa na plateia: a tela aproximava, o martírio de uma equivalia ao martírio da outra. Milagres do cinema. Pouco depois, em “O Desprezo” (1963), misturou Alberto Moravia e Fritz Lang, “A Odisseia” de Homero e Brigitte Bardot, Jack Palance e Cinecittà.

Em “Alphaville” (1965), primeiro filme com Anna Karina na condição de ex-esposa, faria uma ficção científica sem nenhum elemento clássico do gênero: só alguns planos de neons oportunamente filmados (e montados) e a luz do fotógrafo Raoul Coutard bastavam.

Godard seguiu de subversão em subversão, de descontinuidade em descontinuidade ao longo de sua primeira fase, que terminaria com “A Chinesa” (1967). Anne Wiazemsky, então sua mulher e atriz do filme, escreve que quase enlouqueceu durante a filmagem, pois Godard filmava, pela manhã, a briga que haviam tido na noite anterior. Com um detalhe: o filme era rodado no apartamento em que o casal vivia.

Não se acha Godard ali onde pensamos que está. Um libertador? Do cinema, certamente. Das mulheres, nem tanto. Que o diga a própria Wiazemsky, que suportou até onde pôde as despóticas crises de ciúmes do diretor.

Estávamos em 1968, e Godard entendeu que era o momento de abandonar o cinema comercial, de engajar-se, de fazer filmes pela revolução. Junto com Jean-Pierre Gorin, criou o grupo Dziga Vertov, cujas obras eram assinadas de forma coletiva.

Wiazemsky conta em suas memórias, “Um Ano Depois” (Todavia), que Gorin tornou-se o guru de Godard, de sua transformação de anarquista em esquerdista radical. Fim do cinema, como pretendia o encerramento de “Week-End à Française” (1967)?

Godard dirá mais tarde que a literatura teve Homero, Cervantes e Joyce — todos os demais descendiam deles. Com o cinema se daria algo similar: no fim do século 20, os filmes estavam contidos no que se havia feito anteriormente. Assim, era o fim do sentimento de origem. E talvez o início da história do cinema.

Godard já era, de todos os cineastas modernos, aquele que mais contribuiria para libertar o cinema de suas convenções, hierarquias e seus preconceitos. Para ele, amante da pintura de Rembrandt e do jogo de tênis, não importava tanto cada imagem, mas o que se produzia entre duas imagens, duas pessoas, dois objetos.

Após Mai de 68, sua inquietação o levaria ao que faltava: negar o cinema como mercadoria e dedicar-se a fazer filmes para sindicatos operários. Daí resultou a atuação do grupo Dziga Vertov, cujo resultado, de qualquer ponto de vista, não foi animador.

Em pouco tempo, o fervor político arrefeceu. Talvez ainda antes disso, houve a ruptura com François Truffaut, que começa com um violento ataque de Godard contra “A Noite Americana” (1973) e uma resposta ainda mais violenta de Truffaut em defesa de seu filme.

Logo anunciou-se a volta de Godard ao cinema comercial. Foi nisso, em todo caso, que pensou Georges de Beauregard, o produtor de “Acossado”, ao propor um remake do filme inaugural. Se retorno houve, porém, foi à paradoxal normalidade godardiana. O carisma do cineasta continuava um bom ponto de venda.

Nada mais longe de um remake de “Acossado” que “Número Dois” (1975). Nessa altura, aliás, o cineasta via “Acossado” como um filme fascista, sabe-se lá o motivo. Em sua cabeça, o filme representou na época a ruptura com a família rica e protestante.

“Número Dois” retorna à questão familiar, mas em outro andamento: em parte baseado nos textos de sua então companheira, Anne-Marie Miéville, acoplados a estudos sobre a vida familiar (e sexual) em Grenoble, sudeste da França, onde vivia. O filme exhibe cenas de sexo e nudez em nada eróticas, à maneira sempre pudica (protestante) de Godard.

A nova fase renova e reforça o ímpeto experimental e o gosto pela descontinuidade. A partir de “Número Dois”, Godard substitui as certezas revolucionárias por um tom quase sempre mais interrogativo: pergunta bem mais do que afirma.

Volta-se à história. A palavra continua a desempenhar papel-chave em relação à imagem. Já não são apenas as divisões em capítulos, as leituras de textos ou as alusões ao cinema mudo. Não raro parece que as palavras saltam da tela já não como palavras, mas como coisas, tornadas vivas pela disposição das letras, pelo trocadilho que subverte e renova a língua. Godard monta: troca letras, aproxima significados, choca uma imagem com outra.

No mais, os filmes de pura ficção tornam-se raros e, ainda assim, com descontinuidades desconcertantes. Exemplo marcante: “Carmen de Godard” (1983), em que o bando comandado pela bela Carmen passa a perna no velho e desiludido tio, mais que um papel para Godard. Ele representa, de certa forma, o esquerdismo idealista e envelhecido de 1968.

Pouco depois, novamente o carisma responderá pelo escândalo: “Eu vos Saúdo, Maria” (1985) será inclusive proibido no Brasil, por pressão da Igreja Católica.

O anátema não tinha pé nem cabeça. É difícil imaginar um filme mais respeitoso com o mito da concepção imaculada, convenientemente atualizado no filme. Maria é uma jovem apaixonada por José, chofer de táxi que nunca a toca. Gabriel, o anjo anunciador, é um passageiro. A anunciação acontece no posto de gasolina de que o pai de Maria é dono.

José não acredita no milagre. Como acreditar? É fácil crer na história contada 2.000 anos depois, mas o milagre acontece no cotidiano do personagem e é real como a noite e o dia, o Sol e a Lua. Real como o mistério da origem da vida, estudado por um professor.

O catolicismo rejeitou o filme não por causa de suas escolhas estéticas ou temáticas, mas por causa de Godard. Godard é imprevisível. Em parte, inapreensível.

Quando nos detemos em uma imagem fascinante (e ele é muito capaz de criá-las) ou em uma frase muito interessante, ou enquanto nos perguntamos sobre de onde tirou tal cena (de que usou alguns fotogramas), o filme já foi em frente, já nos deixou para trás, já está fazendo outra pergunta, colocando outra questão.

Até “A Chinesa”, o mundo parecia mais decifrável para Godard. Agora, nem tanto. Isso dificulta o espectador, sempre à espera de que o filme nos traga um conhecimento mastigado. Godard parece se negar a isso. As afirmações são raras: o ensaísmo vai do jogo de palavras à citação de um texto ou de um filme, mas os sentidos são múltiplos.

Talvez exista uma constante em seu cinema: a atualidade. Desde o início tem o hábito de ancorar o filme em uma preocupação do momento: em “O Demônio das Onze Horas” (1965), os personagens abandonam uma nascente sociedade do consumo; em “O Pequeno Soldado” (1963), a Guerra da Argélia; em “Alphaville”, a sociedade totalitária etc. Para ficar com este último, Godard já promovia ali a mistura de tudo.

Havia o controle, o domínio da ciência e dos computadores, a poesia em oposição, mas também o filme policial representado na figura do agente Lemmy Caution, a poesia nos textos de Paul Éluard e o amor.

Em “Alemanha Nove Zero” (1991), busca seu título no filme de Roberto Rossellini (“Alemanha, Ano Zero”, alusivo a uma Berlim do imediato pós-guerra) para falar sobre a Alemanha recém-reunificada.

Godard aproxima o cinema da história. O cinema que ele definiu certa vez como “a arte mais próxima do homem”, pois o mostra tal como é e em movimento.

Nos filmes do século 21, sobretudo, Godard trará à luz a falência do Estado protetor, a tragédia da Bósnia, o fracasso dos ideais revolucionários. É um homem cada vez mais pessimista, porém cada vez mais convencido de que a imagem é a melhor maneira de contar o mundo e de que é preciso escapar à tentação de uma sociedade que reduz tudo ao consumo, de objetos e de imagens.

Daí cada filme ser um enigma do qual o espectador se aproxima desconfiado e sai, não raro, desarvorado, tantas são as direções para que aponta, os caminhos que sugere, as perguntas que formula (ou encaminha). A obscuridade é também uma forma de se esquivar do consumismo das imagens.

Daí, também, de ter-se dito quase tudo sobre ele: de gênio a chato, de filósofo a historiador, de profeta a autor, de pensador do cinema a fraude. Parece, com efeito, difícil encontrar uma definição capaz de conter tantos contrários.

Talvez seja possível ficar com outro cineasta da nouvelle vague, Éric Rohmer, que detestava a música incidental no cinema, porque em sua opinião ela é apenas uma distração lateral daquilo que acontece na tela.

Abria, no entanto, uma exceção para seu amigo Godard, a quem via como um “ladrão de mundo”: ele suprime objetos, palavras, ruídos, pessoas e os rearranja em seus filmes. Entre outras coisas, rouba também música. Essa mistura de roubos forma o mosaico às vezes estimulante, às vezes irritante, invariavelmente novo e inteligente. Sim, diante dos filmes de Godard não é difícil nos sentirmos diminuídos. Não são feitos para nos satisfazer. Existem para pôr em questão esse mundo e cada espectador.

Sim, aos 90 anos, Godard continua um risco.