

DÉTECTIVE Jean-Luc Godard, 1985

Jorge Silva Melo

Desde os primeiros e esplendorosos planos deste filme estranho, do longuíssimo e belo genérico que percebemos: as imagens são insuficientes, as vozes off (rapaz, rapariga, quem?) vão colocar-nos no tempo da suspeita, no limite da interpretação.

O que faz aquela mulher que vai e que vem e vemos através de uma porta? Porque a olhamos? Quem é, para além da actriz que reconhecemos, Nathalie Baye? E que vozes a comentam, a interpretam, a reduzem, a sublinham?

Pegando em todos os elementos do filme francês em uso naqueles anos 80, com produtor a sério e vedetas como deve ser, intriga policial e mesmo celebridades da arte de representar há muito arrelhadas com o estado do comércio (Alain Cuny, Laurent Terzieff...), Godard descentra o foco, filma de lado, desenquadra, recusa filmar a série de causas e efeitos que tranquilizou as almas, naqueles anos da economia e do regresso à narrativa, faz entrar e sair as personagens de campo, deixa *off* e desfocado o extraordinário Johnny Halliday (tão magoado), herói cansado, cita, cita, desenquadra, descentra.

Este é o filme dos lugares de espera, dos lugares de passagem, duas semanas poderíamos chamar-lhe, duas semanas também noutra cidade, entre aviões, duas semanas num hotel, corredores, varandas, bancos de café, camas. E sobretudo costas, sombras, o peso dos corpos pesando na madrugada de todas as esperas, idas e vindas, partidas e chegadas, tempo sem raízes, parado, esperas, a desordem dos quartos.

Talvez nenhum filme tenha dinamitado tanto e tão insidiosamente a narrativa. Os planos acumulam-se, reconhecemos as personagens, vemo-las, ouvimos-lhes as queixas, aqueles “estou cansado” que os próprios rostos insones nos trazem, e perdemos, perdemos aquilo que o cinema desses anos nos prometia devolver, a compreensão do mundo, a ordem reencontrada, o fio à meada.

Ficamos de lado, presos ao irremediável peso das coisas, cansados, num mundo cansado dos sentidos, cansada narrativa, tudo tão cansado, entre gente que não ata nem desata, no nó, cruzamento, na confusão do adormecer.

Sobre *Paixão*, filme magnânimo que, de certa forma inaugurou este regresso de Godard ao cinema-cinema (ou à sombra descentrada do cinema?, diria, e penso em *Prénom Carmen*), escrevi há anos (em 1985, o ano de *Detective*) (1): “Quem vê *Paixão* está todo o tempo em imaginária esplanada; quem é Piccoli? Dono de que empresa? Amante de que Hanna? Que faz Jerzy? Que relações tem Isabelle com Piccoli? Já dormiu com Jerzy? Sabemos que não é por aí que vamos penetrar no tecido do filme e, no entanto, é nisso que vamos passando o tempo da projecção: a romancear. A tentar descobrir a hegemonia de uma ficção, ao mesmo tempo que a perfeita concreção de cada momento nos vai, com a sua veracidade, distraíndo da linha narrativa com que nos íamos entretendo. É como antes do sono, aquelas linhas paralelas de pequenas frases que se vão repetindo, antes de se lhes perder o sentido e penetrarmos na noite interior.”

Talvez isso mesmo se aplique a *Detective*, filme-charada, filme-enigma com que Godard concluiu este seu ciclo que seria neo-clássico (como algum Picasso, algum Stravinsky), não

fosse ele recusar sempre o regresso, o regresso ao passado, a escravidão das formas. E preferir a colagem, como declaradamente o faz naqueles nocturnos planos dos reclames luminosos em céu de Paris.

E, ainda sobre *Paixão*, escrevi: “Como falar do movimento? Muybridge fê-lo parando-o, justapondo os momentos, dividindo-o. Mas é ainda do movimento que ele nos fala? O romance do século XIX (aquilo que ainda para nós é “o romance”) fala atribuindo-lhe um sentido: a ficção combate o caos, tal como o detective, mais tarde, combaterá a desordem do crime – fixando-o, prendendo-o, identificando momento e destino. Mas o sentido ronda o movimento. Substituindo-se-lhe, de dentro do movimento não lhe vemos o fim; de fora, o fim ocupa o que antes foi errância. Como se não houvesse nem túneis, nem noites, e só a luz ou a manhã do fim do tempo que vai andando. Há, no *Petit Soldat*, uma cena à volta da qual, Godard não parou de variar: a inevitável cena em que Michel Subor tira retratos a Anna Karina. Que é a fotografia? “Um objecto que fala da perda, da destruição, do desaparecimento dos objectos. Que não fala de si, fala dos outros. Será que os inclui?”, pergunta Jasper Johns.

(...) Eu diria que o ontológico realismo que Godard persegue tem a ver com isto: é possível filmar o movimento desligando-o da narrativa?

Criar uma narrativa tão provisória que a inelutável presença do movimento (não das coisas, como em Ponge; mas do seu movimento) prescindida da ficção? Ou melhor, que a ficção presente seja incapaz de dar conta da imprevisível errância das coisas e das pessoas? Da imprescindível liberdade do ser?

(...) Há um outro momento paradigmático em Godard. Num filme que só vi uma vez e tantas vezes me volta, *Comment Ça Va?*. É uma fotografia recorrente da revolução portuguesa. Aparece e reaparece. E sempre uma voz (ou são duas?) a vai tentando ler, tentando encontrar as histórias subjacentes ou as histórias prováveis. A cada nova análise, mais o segredo da fotografia se torna primordial. Cada nova ficção, vem libertar de sentido o momento da fotografia.

Sempre me encantaram as polaroids mal tiradas. Vamos vendo surgir a imagem e, às vezes, acontece que o mesmo movimento a vai matando; e à medida que o negro vai recobrando o pequeno quadrado, ele vai guardando o pequeno segredo da imagem que, por um instante, quase foi. É assim que vejo a ficção nos filmes de Godard; como se o movimento fosse de tal forma irradiante que fosse ele a queimar o diafragma que a narrativa é.”

Talvez seja isso mesmo, este *Detective* que não pára de olhar (reparem que não disse “ver”, este é um filme invisível, um filme que se olha, suspenso): um platónico túnel, uma caverna, só sombras, a noite do saber.

“Num espectáculo que representei em Paris, intitulado *Vermeer et Spinoza*, eu, que fazia de Espinosa, tinha que dizer isto:” São as coisas singulares que fazem o tecido da vida. Elas, para quem o pensamento é rígido demais, pouco dúctil na sua linguagem. Mas, ao fim e ao cabo, a linguagem não é o pensamento. Porque a matéria da linguagem é de um tecido extremamente grosseiro. E é nessa matéria que se forma uma imitação de pensamento que, muitas vezes, só evoca de longe o próprio pensamento. Por isso é que eu penso que não é tão mau passar de uma língua a outra, quando nos queremos explicar. Todas as línguas são más. Só o seu uso permite extrair-lhes qualquer coisa. Tudo depende da arte com que delas nos servimos. Tal é a origem da necessidade da poesia. E a da música é a mesma, e a da pintura também. Como

traduzir de outra maneira que não pelas inflexões dos sons, a maneira como nós acariciamos as coisas, ou seja, como somos acariciados por elas?”.

Depois de *Déetective*, Godard partiu para a música. Aqui, despedindo-se da narrativa, nasce, vibrante, a des-narração que o conduzirá à complexidade fulgurante das *Histoire(s) du Cinéma* (1987 e em diante) que começa dois anos depois, e a esse letal *Forever Mozart*, o tal filme de 1996 onde declara “o filme é uma saturação dos sinais de glória”.

Aqui estamos na raiz da música, nas ruínas do cinema, no *parti-pris* que agora, tantos anos depois do *Petit Soldat* e das citações de Ponge, é agora, moribundo, o *parti-pris* das sombras.

distribuído como “folha da Cinemateca” em Maio de 2007 /
“Carta Branca a Jorge Silva Melo: O Século Passado”

(1) publicado em *Século Passado*, ed. Cotovia, 2007