

0202

ENSAIOS DE  
TEATRO

## NÃO MAIS MORRER O CINEMA É UMA INVENÇÃO SEM FUTURO

ALPHA 60: Qual é o privilégio dos mortos?

LEMMY CAUTION: Não mais morrer.

— em Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965)

A frase de Louis Lumière é conhecida: “O cinema é uma invenção sem futuro” (“Le cinéma est une invention sans avenir”). Na dupla de pioneiros franceses, Louis é muitas vezes visto como o realizador e Auguste como o produtor, embora essas funções não existissem na época. No final do século XIX, Louis pensava que o público rapidamente perderia o interesse nesta invenção, apogeu de uma série de dispositivos da imagem em movimento como o zootropo. A tradição de afirmar que o cinema está à beira da morte é remota, portanto. Como se verá, a frase permaneceu como um espectro nas décadas seguintes. De alguma forma, o cinema nasceu já morto, sem futuro que se vislumbre facilmente. Por essa razão, não pode mais morrer. Está condenado a transformar-se sucessivamente, tal como as suas imagens. Pensar nas obras de cinema como organismos não é inédito. Sergei M. Eisenstein falava nesses termos, descrevendo cada plano como uma célula. Talvez o cinema seja um morto-vivo, então.

Em O Desprezo (Le Mépris, 1963), Jean-Luc Godard colocou a mesma frase debaixo da tela de uma sala de cinema em Itália. O filme é uma adaptação do romance homónimo de Alberto Moravia. Nessa cena, Fritz Lang, o grande cineasta que se refugiou nos EUA depois da ascensão do nazi-fascismo, mostra uma sequência da sua adaptação de a Odisseia de Homero, a partir de um argumento de



Paul Javal (Michel Piccoli). O produtor do filme, Jeremy Prokosch, é interpretado por Jack Palance. Neste contexto, a frase de Louis Lumière aparece em italiano. Confluem neste momento várias linhas e sensibilidades artísticas, afirmando a impureza do cinema que o crítico de cinema André Bazin não se cansou de salientar. Olhar de relance para alguns dos filmes de Godard é tomar contacto com a capacidade de reinvenção do cinema, traçando um futuro que ainda parecia inimaginável.

Tal como foi entendida por Godard, a Nova Vaga Francesa esteve inicialmente associada a um estilo cru, sem rodeios. Isso não quer dizer que o mundo fosse olhado de forma passiva. Pelo contrário. Quase sem paralelo desde algumas experiências no período mudo, nomeadamente as que foram conduzidas pelos primeiros cineastas soviéticos, este cinema tirou partido da montagem fragmentária e descontínua. Na sua primeira longa-metragem, O Acochado (À bout de souffle, 1960), o cineasta viola as convenções da montagem contínua — por exemplo, ao retirar fotogramas a meio de um plano de modo a criar saltos na imagem, os chamados jump cuts. O resultado é um cinema vivo, ágil, urgente. O herói de À bout de souffle, interpretado por Jean-Paul Belmondo, imita Humphrey Bogart e fala directamente para a câmara. O cinema acertava o passo com a pintura e literatura modernistas, utilizando referências da cultura popular,



tornando o trabalho artístico auto-reflexivo. Além de reflectirem a realidade exterior, os filmes procuravam apontar para os seus materiais e as suas estruturas.

A Nova Vaga Francesa reuniu sensibilidades artísticas muito diferentes, únicas, o que faz com que não seja um movimento com a uniformidade de outros na história do cinema. Isto está bem patente na tensão que foi crescendo entre François Truffaut e Godard. Foram amigos, colegas críticos — Truffaut mais forte, Godard mais perspicaz —, co-realizadores de uma imaginativa curta-metragem em 1961, *Une histoire d'eau*, mas depois acabaram por se afastar. O intuito de Truffaut sempre foi renovar o cinema tradicional em vez de o destruir. Isto fez dele o mais bem-sucedido dos realizadores deste grupo em termos comerciais e de influência popular. Em comparação, o cinema de Godard era abrasivo e provocador, questionando o sentido e assaltando os sentidos, passando depois por uma fase fortemente politizada. Truffaut escreveu a ideia original para o argumento de *O Acochado*, mas Godard deixou de se reconhecer nos filmes do colega e disse-o abertamente. Ainda assim, Truffaut havia de dizer generosamente que "Há o cinema antes de Godard e o cinema depois de Godard." 60 anos depois de *O Acochado*, Godard, o cineasta mais influente da Nova Vaga Francesa, permanece um dos mais importantes artistas do cinema contemporâneo.

Na Europa, os filmes de cunho politizado surgiram em muitos países socialistas, como a Jugoslávia e a Hungria, mostrando diferentes sensibilidades na década de 1960. O caso de França foi particular — e Godard foi um figura central nesse contexto. O seu cinema sempre foi politizado, mas no período que antecedeu o Maio de 68 esse aspecto intensificou-se com o ambiente efervescente de contestação. O *Maolista* (*La Chinoise*, 1967) apareceu sob o signo de Bertold Brecht e do maolismo.

Brecht advogou um estilo que rompia com o teatro tradicional, aristotélico, de absorção do público na ficção. Procurava que os espectadores sentissem o que as personagens sentem e aceitassem o mundo ficcional como se não fosse mediado. O intuito de Brecht era, pelo contrário, que o espectador estranhasse o espectáculo, criando assim espaço para o pensamento crítico — por exemplo, dividindo a obra em partes ou colocando os actores a falar directamente com o público. O dramaturgo

e encenador alemão contrastava a empatia hipnótica do drama tradicional com o despojamento do teatro asiático e com a distância a que as lutas de boxe são vistas. Desta forma, sobressala a dimensão material e produzida da arte. A obra era colocada num contexto mais vasto e o espectador tinha a oportunidade de conhecer as forças históricas que geraram a peça, perspectivando de outra forma os temas abordados.

O *Maolista* funde a crítica política ao modernismo artístico inspirado em Brecht com grande criatividade visual. O seu propósito é produzir "imagens claras" que combatam as "ideias vagas". Esteticamente, é um filme claramente influenciado pela pop art americana. Ainda que critique



a política externa dos EUA, isso não implica uma exclusão da cultura e da arte desse país. Um ano antes, aliás, Godard tinha dirigido uma carta de amor ao cinema americano chamada *Made in U.S.A.* (1966), dedicado a Samuel Fuller e Nicholas Ray. No mesmo de *O Maolista*, o cineasta finalizou *Fim de semana* (*Week-end*, 1967) e voltou o seu olhar para a alienação de uma burguesia preocupada apenas com os seus pertences. Um famoso travelling dura quase 8 minutos e filma o engarrafamento provocado por um acidente, cujo resultado trágico só se vê mais tarde. A impaciência das pessoas e o incessante som das buzinas contrasta com os corpos mortos de uma família à beira da estrada.





Impulsionado pelos acontecimentos de Maio de 68, Godard juntou-se ao jovem comunista Jean-Pierre Gorin e formaram com outros cineastas o Grupo Dziga Vertov, em homenagem ao influente cineasta soviético. O colectivo declarou que iria lutar contra a opressão e o "conceito burguês de representação". Godard tinha aderido ao maóismo sem reservas — gesto de que, mais tarde, se arrependeria. O seu nome garantia o financiamento para que a obra deste grupo fosse sendo produzida, principalmente para canais de televisão europeus. O grupo havia de se dissolver e, já sem usar esse nome, Godard e Gorin juntaram-se para assinar Tudo Vai Bem (Tout va bien, 1972). Em vez do cinema não-narrativo do Grupo Dziga Vertov, o filme narra uma estória simples de um casal em crise interpretado por dois actores conhecidos: o francês Yves Montand e a americana Jane Fonda. Ela é uma jornalista de rádio que fica presa, com o companheiro, numa fábrica ocupada por operários em greve. Essa experiência faz com que repensem a sua relação

outros mecanismos de distanciamento crítico do espectador, como o cenário da fábrica seccionado e visto de perfil, os travellings laterais, e as versões alternativas de cenas. É um filme sobre o Maio de 68 feito na França de 72 e o espectador é constantemente relembrado desse facto.

A influência dos filmes politizados de Godard foi notória no cinema da contra-cultura nos EUA, nomeadamente na primeira fase da obra de Brian De Palma nos anos 1960 e 1970. Greetings (1968) e Hi, Mom! (1970) fazem um retrato social e político da sociedade estado-unidense a partir de uma personagem interpretada por Robert De Niro, Jon Rubin. Nestes filmes encontramos uma crítica criativa e interventiva à Guerra no Vietname e ao racismo estrutural que ecoa o cinema de Godard na sociedade estado-unidense.

Para além de diferenças e rupturas, acidentes e contradições, a obra de Godard foi sempre comandada por uma tenaz pedagogia ligada ao desejo de ver. Em muitos momentos do seu cinema, o dispositivo é tomado visível: da estrutura espacial de Tudo Vai Bem à mão que avança sobre a lente em Valha-me Deus (Hélas pour moi, 1993). Nos seus filmes, toda a imagem é o resultado da colisão entre a teia da matéria e o vetor da imaginação e do pensamento. A consciência exacta da solidão de cada ser — no limite, de cada imagem — num universo saturado de comunicação e desencantado pela obrigação de comunicar é uma das questões centrais de Valha-me Deus. Obras como esta assemelham-se a paisagens de encontros e desencontros de solidões que se cruzam. A relação com os corpos e os espíritos é tão ascética quanto carnal. São exercícios do olhar gerados a partir da própria dificuldade de ver. Neste filme, os movimentos dos actores e o ritmo das imagens recompõem o mundo a cada instante através de sucessivos espantos.



e o modo como olham à sua volta, para a sociedade francesa. Desde o início, Tudo Vai Bem mostra o seu desenvolvimento como projecto de cinema por dentro, explicando como as necessidades financeiras obrigaram ao trabalho sobre uma estória clara e ao convite de uma actriz e um actor famosos. Por isso, vemos também os cheques necessários para a produção a ser preenchidos no início. A obra inclui ainda



Na década seguinte, já no século XXI, Elogio do Amor (Éloge de l'amour, 2003) de Jean-Luc Godard confirma a aposta no vídeo, quase 30 anos depois de Número Dois (Numéro deux, 1975). Na segunda parte de Elogio do Amor, cada imagem de vídeo é trabalhada individualmente de modo exuberante, puxando as cores até à saturação. Os cinéfilos do novo milênio são como Edgar (Bruno Putzulu) personagem que habita esta obra que tenta fazer um filme: nostálgicos em relação ao passado, expectantes em relação ao futuro. O filme em vídeo

talvez seja o futuro do filme em película, a sua vida virtual Godard convida-nos a contemplar dois tempos, nas duas partes de Elogio do Amor: primeiro em película e a preto e branco (o presente), depois em vídeo (o passado, dois anos antes), talvez ao contrário do que se esperava. O filme em película foi o meio histórico por excelência — e está agora a tornar-se história. E, no entanto, evocando o passado, as suas imagens inscrevem sempre o seu movimento no presente.

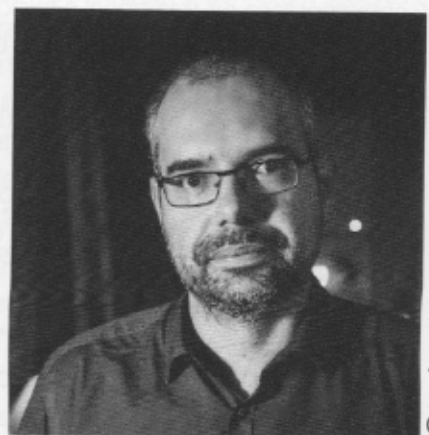




Um filme mais recente, *Filme Socialismo* (Film socialisme, 2010), desenvolve de forma radical a reflexão de Godard sobre as imagens, a sua materialidade, a sua circulação. O título sugere uma transfiguração do segundo termo pelo primeiro, não o contrário. Godard continua a pensar que todos os filmes são políticos, mas aqui trata-se de examinar o modo como os filmes e as imagens nos relacionam como comunidade e como nós relacionamos os filmes e as imagens. A obra tem três andamentos: num cruzeiro pelo Mediterrâneo, no íntimo da família Martin, e de seguida entrelaçando o social e o familiar, a grande e a pequena comunidade, numa revisitação da história europeia, da Grécia Antiga à Catalunha. Atravessando os andamentos estão, por exemplo, menções acerca do ouro que viaja no meio das guerras, entre territórios, e se transforma em relógio (e talvez o tempo continue a não ser tão precioso para a humanidade como a riqueza material). Entre as imagens registadas em película, luminosas, e as imagens captadas por um telemóvel, ruidosas, percebe-se o modo como cada imagem carrega o peso da história que a gerou e que ela desafia. Uma imagem nunca está só — ou isolada, se pensarmos no mundo digital.

A obra de Godard é exemplar pelo que nos ensina sobre o cinema como invenção e como futuro. O cinema guarda em si uma promessa de futuro que esconjura a morte, mas não exclui a sua presença ameaçadora permanente. Os filmes de Godard mostram aquilo que o cinema tem sido e aquilo que pode ser. Em cada período ele manteve-se relevante, respondendo à chamada para rasgar novos horizontes na arte cinematográfica. Disse em 1965: “Aguardo o fim do cinema com optimismo.” A morte do cinema é a sua vida. Em 1982, Wim Wenders convidou-o para falar sobre o hipotético ou o anunciado fim do cinema para o documentário *Room 666*. Godard acrescentou, num tom decisivo e não definitivo: “Os filmes nascem quando ninguém olha. Eles são o invisível. O que vemos é o inacreditável — no cinema o que interessa é mostrar isso.”

Sérgio Dias Branco  
Professor e investigador de estudos fílmicos



© Mariana Castro