



SEMANA
INTERNACIONAL
DE CINEMA

FIGUEIRA DA FOZ

NOVO CINEMA FRANCE

O NOVO CINEMA FRANCÊS

A expressão "Jeune Cinéma" ou "Cinéma Nouveau" substituiu a de "Nouvelle Vague". Que há a dizer a isso? Antes de mais que o cinema que nos é imposto com toda a força da publicidade, na maioria dos casos tem a ver muito pouco com a realidade cinematográfica contemporânea. Nem Chebrol, nem Truffaut, nem Gobbi, nem Jean-Pierre Blanc, nem Nelly Kaplan, nem Nina Compe-nee, nem Pascal Thomas, nem Guy Gilles reflectem de perto ou de longe as mudanças que transformam radicalmente o cinema hoje em França.

A Nova Vaga dos anos sessenta, insuportada por uma transformação económica e política (a passagem da IV à V república), mais não pretendia que refazer (rejuvenescimento dos quadros) a economia do cinema francês: impuseram-se novos autores, outros apareceram depois, mas nada mudou muito afinal, quer na escolha dos assuntos, no modo de os tratar, na relação dos filmes com o público. O cinema conserve um papel decorativo, recreativo, repousante, ainda que o campo em que se move se tenha alargado um pouco: consome-se um de Broca, mastiga-se um Chebrol, prova-se um Truffaut, mas continua sempre um pouco a mesma coisa: um cinema bem feito que não cause problemas e entre numa concepção bem aceite da arte entre Molière e Balzac. Numa palavra, tudo corre pelo melhor no melhor possível dos mundos. Mas não para toda a gente: se os que não levantam problemas, que estão integrados nas normas económicas, estéticas e políticas estabelecidas, conseguem um lugar ao sol, todos os que se afastam mais ou menos dos carreiros batidos vêm-se postos à margem dos circuitos de distribuição, por vezes até condenados ao silêncio: Charles Bitsch, Noël Burch, André Charpak, Alain Castanet, Alain Cuniot, Marcel Hanoun, Adonis Kyrou, Francis Leroy, Jean-Daniel Pollet, Jacques Rozier, Paul Vecchiali, José Varela... Em poucas palavras, a censura económica, produtores "da mesma forma que a censura ideológica de crítica" mantém os valores tradicionais. Aqueles de entre os "grandes" desta geração que se aventuram em tentativas demasiado pessoais depressa são chamados à ordem: Chebrol depois de "Les Godelureux", "Les Bonnes Femmes", "Ophélie", "L'Œil du melon", volta rapidamente aos caminhos da sedução burguesa e reconquista assim um público pouco ávido de novidades. O próprio Godard mantém-se no circuito comercial (Art et Essai) com a ajuda dum mito cultural de que dificilmente se desembaraça.

A Nova Vaga não foi a grande revolução que se anunciava, e em primeiro lugar porque de principio ela de modo algum pretendia transformar as condições de existência do cinema, o seu lugar na sociedade, a sua relação com o público.

Os jovens cineastas de 1972, 1973 não pretendem ser "reconhecidos" pelos seus antepassados ou pelos do seu tempo, mas subverter a ordem estabelecida. Maio 68 fez o seu caminho, mesmo se os primeiros traços deste novo cinema francês se encontram nos anos que precedem esta tomada de consciência ideológica (Moulet, Pollet, Eustache, Barjol, Lerroi, Garrel, Hanoun). Já não é questão para a maioria deles de aceitar o pequeno filmezinho policial em que se consegue infiltrar algumas ideias ou notações pessoais. A degenerescência do "sistema" (termo ambíguo mas que caracteriza em todo o caso um certo estado de espírito) está afirmada. Os verdadeiros talentos encontram-se daqui para o futuro do outro lado.

Para um Garrel, para um Hanoun, para um Lejourné, não se trate de acrescentar uma obra prima a uma lista já longa: trate-se a todo o custo de fugir à culture às comparações. A confiança que no fim de contas um Truffaut ou um Chabrol tinham no mundo em que viviam, permitia-lhes encontrar modelos: Renoir, Vigo, o grande cinema americano, etc. Mas a partir daí a miragem esfumou-se. Já não se pode nem se quer continuar o jogo quer na vida social quer no cinema. Já não se trata de "agradar" de "comunicar". A conversa que opõe Pierre Schaeffer, director do "Service de la recherche de l'O.R.T.F.", ao jovem cineasta que lhe apresenta um projecto, no filme de Paul Senguisen "Les Yeux de l'été", significa bem o fosso que separa as gerações do fim de 68 no domínio do que se convencionou chamar "a criação artística": dum lado a preocupação do público, do ser legível, da transmissão de "mensagem", do outro lado o filme como experiência, procura, tentativa, falta de acabamento, impossível de previsão, de predizer, de pre-descrever, desejo confuso de constituir "alguma coisa de novo" "de diferente".

Este "outro" cinema foi durante muito tempo representado para o público, mesmo culto, só por Godard, que teve aliás um papel primordial na aparição dum novo estado e respeito do cinema. Mas seria bom citar outros casos isolados e obscuros, particularmente Marcel Hanoun que, exceptuando uma longa metragem realizada no sistema comercial e que ele hoje deplora pelas concessões que teve de consentir - trata-se de "Huitième jour" - trabalha com paciência e obstinação fora do "sistema".

Mas se Marcel Hanoun é para nós um "jovem" cineasta, é-o apesar dos seus 43 anos, porque se encontra num estado de espírito de numa situação próximos de muitos que realizaram o seu primeiro filme em 70, 71, 72, 73. Estes têm em média 20, 21, 22 anos. Para estes como para Hanoun o que importa antes de mais é realizar filmes o mais livremente possível. O milagre é que estes filmes existem às dezenas e às centenas.

Filmes feitos por vezes sem adiantamento sobre as receitas, sem autorização de rodagem, sem declaração no Centro de Cinema, sem "label", sem visto de censura nem de exploração, sem prémio à qualidade nem qualquer ajuda. Numas palavras, filmes "selvagens". Não destroem a economia do cinema francês, tentem ignorá-la, qualquer que seja a sua forma de financiamento: mecenato (o de Sylvia Boissonas particularmente), fortuna pessoal ou familiar, empréstimos, roubos ou expedientes... Em quase todos os casos não se trata dum operação comercial, pois que a difusão (portanto a rentabilidade) não está prevista: o investimento faz-se "à fonds perdus". Há aqui um caso excepcional a considerar: pela primeira vez na história do cinema francês (com excepção de alguns casos isolados: "Le chien andalou"; "Le sang d'un poète") um movimento cinematográfico constitui-se à margem dos monopólios capitalistas (à margem, se não fora).

Mas o que é este cinema? O que procura? Procura antes de mais ser ele próprio, como se quer e não como o queremos. Recusa-se a ser um cinema impessoal, um cinema de massa nas mãos dum minoria. Não importa quem tem o direito de fazer não importa o quê, é a única regra preliminar. Nenhuma censura de qualquer espécie que seja, sobretudo a económica que se faz em nome do público e das suas exigências. Aliar-se à noção de público é aceitar a normalização, a redução do novo ao antigo, ao já assimilado, portanto ao assimilável. Os filmes serão pessoais, íntimos, a exemplo do underground americano: a audiência virá por ela própria ou não virá, só a ela diz respeito. "Não se trate de impor filmes a todo o custo."

Porque o filme não se quer produto de consumo de massa ou artigo de decoração da vida quotidiana. O espectador que vem ver um filme de Garrel, Lagrange, Arrieta ou Baulez não vem distrair-se ou divertir-se: aceita participar numa procura. O novo cinema dá-se frequentemente como prova a passar para o espectador a quem se recusa a identificação ou a fuga para o imaginário dum ficção. É o caso por exemplo dos filmes de Philippe Garrel ("Le Révélateur", "Marie pour mémoire", "Le lit de la vierge", e em menor grau "La cicatrice intérieure") em que a "prova" toma muitas vezes o aspecto da "duração". Os planos de "La Concentration" constituem blocos de tempo de mais ou menos dez minutos cada um (uma bobine) e cuja duração é muitas vezes a justificação essencial. Recusa-se o tempo ilusório de intriga que permite habitualmente esquecer o tempo real da projecção. Um filme de 1 h 30 a não procura fazer esquecer o que é, ou seja 9 bobines de 300 metros de película que vão sendo projectadas no ecrã. O filme de hoje quer-se antes de qualquer especulação teórica (vanguardismo, anti-cinema, etc...) "realidade material". Joga com os próprios elemen

toe: ^{enquadramento}, ^{espaço}, duração dos planos, bobinas, câmara, actores, projectores, estúdios, etc.) As contingências materiais (aparelhagem, dinheiro, 'décor', etc) estão na base da ficção. Tal é o caso limite de "Au pays natal" de Paul-Louis Martin: um filme realizado com a equipa que não pôde rodar a adaptação da peça de Tchekov e que se contenta em estar diante da câmara e discutir esse facto. Não se trata para o cinema de se olhar a si próprio - o que já faz há muito tempo - mas de encontrar as suas finalidades e os seus meios. Neste sentido pode falar-se dum cinema 'material' (esperando que seja materialista) ou 'concreto'. É o caso dos filmes 'Zanzibar' (Sylvain Boissonas: produtores mas também realizadora e intérprete de 'Un film'; Serge Bard, Claude Martin, etc.) ou de Patrick Deval, Yvan LAGRANGE, Jean Pierre Lajournade, e muitos outros. O filme não transmite já uma ideia ou um sentimento, ele é nas suas estruturas materiais essa ideia, esse sentimento. O espectador deve fazer a experiência do filme para experimentar a sua realidade. Sem a sua participação activa o filme não tem existência própria.

O que quer dizer que é a posição do espectador que aqui está em questão. Trata-se de uma descentralização em relação à estrutura da ficção clássica: o herói permite ao espectador desdobrar-se, abandonar a função activa conservando-se à distância dos efeitos da ficção. A organização da história policial é a mais significativa: o detective descobre e sofre as consequências dos seus actos. O espectador participa imaginariamente (a título fantástico) mas pode retirar-se do jogo sem prejuízo. O personagem é o ponto central que permite ter todos os fios da ficção. Perante um filme de Garrel ou de Lajournade (em que se o personagem existe fisicamente nem por isso facilita a leitura do filme) o espectador é obrigado a não contar senão com as suas próprias forças. Não que se lhe restitua pura e simplesmente o real tal como ele o vive, mas ele não tem solução de recurso. O que ele vive perante o filme é a sua própria aventura de espectador tentando ler uma ficção. Não é atingido pelo interposto herói, mas recebe ele próprio os golpes (entendamos as agressões ideológicas do filme). O ensinamento produzido não é um sentido transmitido pelo filme que o espectador pode a sua vontade aceitar ou recusar, mas um sentido produzido pelo seu próprio trabalho de leitor. É de qualquer modo um sentido que ele se dá a si próprio (o que não equivale a dizer que cada um produz a sua "própria" leitura: ao filme compete organizar-se de tal modo que suscite as "suas" leituras e não qualquer leitura), e por conseguinte ao qual não pode escapar e não ser pela

recusa brutal e anterior de realizar todo o trabalho (donde provém inevitavelmente o aborrecimento).

Vê-se pois que se trata dum processo completamente diferente do clássico que se poderia classificar de 'narrativo-representativo' (ou naturalista). Este repousava na ideia de que o filme pode reproduzir o real (ou a sua ilusão). Mas o que se chama geralmente 'real' nunca é senão uma certa 'ideia' que dele se faz. É impossível ver um objecto, qualquer elemento nas suas simples coordenadas de espaço e tempo: a sua representação no nosso espírito é acompanhada necessariamente dum multidão de relações ou comparações. O que é verdade para o nosso espírito é-o ainda mais para toda a representação ou figuração material. A nossa cultura literária e cinematográfica não nos permite ver ou representar acontecimentos livres de toda a ligação. Noutros termos "o escritor ou o cineasta nunca trabalham sobre o real mas sobre representações ideológicas do real" (um real deformado, reorganizado pelas concepções ideológicas da sociedade). Se ele não está consciente disto, toma por 'real' o ideológico, e a representação que dele dá (o realismo como 'reprodução-análise do real') permanece sob o domínio da ideologia. Ao contrário, consciente de que tudo o que a camera regista está informado pela ideologia, o cineasta pode tentar escapar a isso tornando o seu filme não a representação do real e da sua 'verdadeira' explicação (a Verdade), mas a discussão das representações ideológicas, a sua designação em quanto tais, a sua desmontagem, a manifestação das suas contradições, etc. É o fim quer do "b rói positivo" quer do cineasta "positivo": o discurso do filme não pretende já ser a Verdade. Não opõe a um "não-saber" ideológico um "saber" mais ou menos científico. É a leitura do filme que é o único "saber" possível, o que provém da prática ou da experiência.

Com efeito aquilo com que o filme joga, são os fantasmas do espectador, a cultura e os pressupostos metafísicos "que ele veicule inconscientemente". Bem mais que a uma mensagem revolucionária ou a uma renovação da linguagem cinematográfica, é a uma transformação radical da relação filme-espectador que assistimos. Já não temos que ver com um cinema de especulação, quer seja metafísica ou pseudo-marxista (cinema de conteúdo político ou social), mas com um cinema que visa transformar o seu espectador. Já não é possível, perante um filme de Garrel, Straub, Jancso ou Carmelo Bene (pois que se trata dum movimento que não se limita ao cinema francês) contentar-se em 'compreender melhor o mundo' em 'ter conhecimentos mais justos', conservando porém o privilégio do espectador: a passividade, o afastamento do mundo, o imaginário, o imobilismo. A participação do espectador já não

é um mito. Não há mais que uma escolha: a fuga ou a leitura, mas uma leitura que não pode deixar de transformar o seu modo de ser, a sua relação com os sinais, com os textos, com as representações do mundo.

Um filme que se contente de trazer uma análise da sociedade, seja ela a mais completa e a mais pertinente, não é senão um conhecimento a mais entre outros. A transformação dos homens não pode realizar-se pela simples acumulação do saber: 'é a sua relação com o saber, ou mais exactamente com os modos de produção do saber que deve ser mudada'. A ideologia dominante é atacada nos filmes novos não já nos seus efeitos de sentido (o seu conteúdo) mas nas suas causas materiais (em última análise sabe-se que é a organização económica, política e social, mas aqui ficamos dentro do campo estético): o funcionamento real dos constituintes que 'concretamente' produzem os sentidos múltiplos.

Em todos os casos é pois uma nova utilização do cinema em que domina o material o concreto, ao contrário do cinema hollywoodiano. Neste sentido, o conjunto destes filmes inscreve-se numa linha de contestação global do idealismo metafísico. Mas é um movimento espontâneo, anárquico, sem coerência nem acordo, parfeitamente empírico. É evidente que poucos destes filmes assentam em posições políticas e teóricas conscientes e coerentes. O que nos parece importante é a nova 'prática do cinema de que são o vestígio'.

O trabalho cinematográfico de Marcel Hanoun, Philippe Garrel, Jean Eustache ou Michel Bauloz assente mais numa reacção visceral que numa estratégia autenticamente revolucionária; ultrapasse em muito as opções individuais destas realizações, do mesmo modo que as posições políticas de Leutrémont, Mallarmé ou Artaud estavam no seu conjunto estrazadas em relação à sua prática escritural. De facto o movimento cinematográfico actual é em primeiro lugar o sintoma da explosão das formas esclerosadas do cinema comercial ou cultural, e do abalo do sistema económico em que se apoia.

Referimos para terminar que existe paralelamente a este movimento uma série de filmes especificamente 'políticos realizados por diferentes grupos de produção' (Slon, Medvedkine, Dziga Vertov, Cinéma Libre, Cinéastes Révolutionnaires Proletariens). Estes inscrevem a sua prática cinematográfica numa luta política precisa e imediata. Mas com excepção do grupo Dziga-Vertov (Godard-Gacin) não põem em cause a linguagem cinematográfica clássica e a si-

tusão do filme em relação ao espectador. Conservem uma confiança na imagem que é preciso considerar inocente. Se a sua acção política não deve ser de nenhum modo subestimada, é preciso contudo notar que ela relega geralmente para segundo plano as de terminações económicas e sobretudo ideológicas das práticas que ela utilize. Segundo a expressão do grupo Dziga-Vertov, não se trata de 'fazer cinema político, mas de fazer politicamente cinema'.

(Jöel Magny, em *Telecine*, n.180, pp.4-8)