

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
DIRECTOR'S CUT – A CINEMATECA COM O INDIELISBOA
27 de agosto de 2020

ABSOLUTE STREET / 2019

de Jan Ijäs

Realização, Montagem e Produção: Jan Ijäs / Direção de Fotografia: Jan Ijäs e Ville Piippo / Som: Svante Colèrus / Cópia: DCP, a cores, falado em inglês e legendado eletronicamente em português / Duração: 3 minutos / Inédito internacionalmente.

ECLIPSE – UNE ESTHETIQUE DE LA CENSURE / 2018

de Noé Grenier, Gilles Ribero, Gwendal Sartre

Realização, Montagem e Produção: Noé Grenier, Gilles Ribero, Gwendal Sartre / Argumento: Noé Grenier, Gilles Ribero, Gwendal Sartre, a partir dos Archives secrètes du cinéma français (1945-1975) de Laurent Garreau / Participações: Éric Pasquiou, Franca Trovato / Produção: École Supérieure d'Art et de Design Marseille Méditerranée (ESADMM), por convite de Jean-Louis Connan / Cópia: DCP, a cores, com legendas em inglês e legendado eletronicamente em português / Duração: 16 minutos / Estreia Mundial: 2019, Le FIFA – Le Festival International du Film Sur L'Art, Montréal / Inédito em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

ANNA/NANA/NANA/ANNA / 2020

de Mark Rappaport

Realização, Argumento e Produção: Mark Rappaport / Narração: Yoana Pavlova / Assistência Técnica: Alexandre Dhée / Som: Tito de Pinho / Cópia: DCP, a cores e a preto e branco, falado em russo e inglês, legendado eletronicamente em português / Duração: 26 minutos / Estreia Mundial: junho de 2020, Filmadrid, programa The Video Essay 2020 (online) / Inédito em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

CONRAD VEIDT – MY LIFE / 2019

de Mark Rappaport

Realização, Argumento e Produção: Mark Rappaport / Narração: Alexander Graeff / Assistência Técnica: Alexandre Dhée / Som: Tito de Pinho / Assistência na Montagem: Mon Ross / Cópia: DCP, a cores e a preto e branco, falado em alemão e inglês, legendado eletronicamente em português / Duração: 60 minutos / Estreia Mundial: 18 de outubro de 2017, Festival de Cinema de Varsóvia / Estreia Mundial: junho de 2019, Toronto Jewish Film Foundation / Inédito em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

Duração aproximada da projeção: 105 minutos.

“Uso os filmes como texto principal.” A frase de Mark Rappaport, dita numa entrevista realizada pelo crítico norte-americano Jonathan Rosenbaum (in *Cineaste*, inverno de 1996), sintetiza bem o trajeto deste americano radicado em Paris até chegar ao maravilhoso mundo dos ensaios audiovisuais. Antes do filme que ditou o fim do primeiro capítulo da sua obra, recheado de filmes que lhe conferem justamente o título de um dos pais do cinema *indie* norte-americano, sob influência de Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman e Douglas Sirk, e influenciando futuras gerações do cinema americano, encabeçadas por nomes como Hal Hartley, Jim Jarmusch e Todd Haynes,

Rappaport usou como principal motor criativo a relação estabelecida entre os atores, o *décor* e um texto dramático quase sempre caracterizado por um certo *panache* literário, proveniente de uma alta cultura de raiz europeia que tanto o seduzia e continua a seduzir.

As referências cinéfilas cozinham, em pano de fundo, dramas *deadpan* que expunham uma certa *malaise* da vida adulta (das relações e do sexo), mas, desde o filme de culto **Rock Hudson's Home Movies** (1992), o que era pano de fundo passou a “texto principal” e Rappaport, subitamente, começou a ser apelidado de “pai dos filmes de montagem” ou, mais especificamente, mestre da técnica do *super cut* (colagem sucessiva de gestos ou situações semelhantes que, entretanto, tornou viral o estilo de vídeo-ensaístas contemporâneos, destacando-se, neste particular, o trabalho de Kogonada). Foi uma oportunidade de abandonar a vida árdua, e por vezes frustrante, da produção mais clássica – argumento, atores e *décor* – e, no recato do lar, escavar a fundo a sua efervescente, curiosa e idiossincrática memória cinéfila.

Com outra liberdade e autonomia, Rappaport dedicou-se, em especial nos últimos anos, à escrita sobre filmes, resultando estas sucessivas empreitadas em textos publicados (em papel ou *online*) ou em ensaios audiovisuais que circulam pelos festivais (físicos ou em *streaming*). Tudo o que ficou para trás ressalta ainda hoje no estilo da escrita de Rappaport, mesmo enquanto puro “cineasta-montador”; no gosto pelo drama e vontade algo malandra de baralhar factos e ficção, criando caminhos de dois sentidos entre o mundo dentro e fora do grande ecrã. Os ensaios de Rappaport versam sobre a “vida e obra” das figuras da história do cinema, mesclando uma com outra e sempre procurando refinar o apetite por um bom melodrama – as narrativas apresentam-se pontuadas por volte-faces surpreendentes e desenham, estruturalmente, um arco dramático de maneira alguma estranho ao melhor cinema ficcional que o cineasta/crítico/ensaísta tanto admira, do já citado Sirk, mas também de Max Ophüls e Luchino Visconti, só para citar mais dois exemplos.

Estava a dizer: aqui, a matéria-prima é a vida e a obra. Todavia, o *salt and pepper* consubstancia uma pulsão ficcional que é manifesta na escrita e que Rappaport não pretende minimamente domar. Por isso, os filmes que nos traz aqui, acerca de dois atores que levaram vidas preenchidas e atribuladas, são como palcos para um drama que pode estar contido na história de vida dos atores e, ao mesmo tempo, ser fundamentalmente uma criação ficcional da escrita de Rappaport. Assistimos ao desenrolar destas histórias como quem assiste ao mais construído dos *biopics* de Hollywood: será que Anna Sten conseguiu atingir o estatuto de uma “Greta Garbo ou Marlene Dietrich vinda da Rússia”? Será que o alemão Conrad Veidt sobreviverá ao fim do mudo (do Expressionismo Alemão ou do chamado “Caligarismo”) ou ao início do Terceiro Reich (o projeto de um “glorioso” novo cinema alemão tal como sonhado por Goebbels)?

A escrita flui, avança e por vezes recua para matizar o drama, encontrando sempre espaço para explorar o que, para um crítico – e cineasta – francês como Luc Moullet (leia-se *Politique des acteurs*), que no estilo apresenta alguns pontos de contacto com Rappaport, é o primeiro aspeto primordial da carreira de um ator (o segundo é o sucesso comercial): a sua vida privada. Este acesso à privacidade é, por vezes, potenciado por um viés importante, a saber: canalizando na narração em *over* a voz ficcionada, na primeira pessoa, do ator retratado *on screen*. Desde sensivelmente

From the Journals of Jean Seberg (1995), Rappaport recorre a este dispositivo. Vêmo-lo de novo aplicado em **Conrad Veidt – My Life** – nem precisamos ir mais longe que o título! – mas também neste **Anna/Nana/Anna/Nana**, obra centrada na russa Anna Sten, a diva “que não foi”, mas também é, secretamente, sobre o modo como a sua vida, *on screen*, nos *databases* cinéfilos, *pode* comunicar com as de duas “divas que efetivamente o foram”: a “Nana” de Renoir, Catherine Hessling, e a “Nana” de Godard, Anna Karina.

Os atores são o “texto principal” aqui e, na obra recente de Rappaport, as pontes subterrâneas são relativamente fáceis de se fazer – a “política dos atores” é divertida de se descodificar. Por exemplo, no que diz respeito a **Conrad Veidt – My Life**, o cineasta americano retoma o fio à meada do que ficou por contar em **The Double Life of Paul Henreid** (2017). Veidt contracenou com o austríaco Henreid num filme tão popular como foi **Casablanca** (1942). São as caras que conhecemos mas não os *big shots* – Ingrid Bergman ou Humphrey Bogart neste caso – que entretêm a escrita de Rappaport, cineasta-ensaísta que, em suma, gosta sobretudo de atores e atrizes cujas carreiras se desenrolaram na sombra dos tempos (vejam-se as ficções biográficas que dedicou ao *character ator* Marcel Dalio, ao “belo fantasma” Debra Paget, ao “rapaz genérico” Chris Olsen, ao “avôzinho da América” Will Geer, etc.).

Por outro lado, à vida dos dois atores – sem fazer distinções entre *on* e *offscreen* – Rappaport reserva a questão: como foi lidar com o *Zeitgeist*? Em Henreid, este ensaísta encontra a outra face de Veidt ou vice-versa, porque se o eternamente conhecido como “o sonâmbulo”, de Robert Wiene, ou o “homem que ri”, de Paul Leni, foi sempre uma espécie de vilão – “Even when he is not a nazi, he is a nazi” –, Henreid, que nunca interpretou nazis, foi o galã 100% americanizado da Warner Bros. Podíamos continuar, tecendo teias em cima de teias, perguntando, por exemplo, como é que a homossexualidade de Rock Hudson, grande ícone sexual do cinema clássico tardio, dialoga com a de Will Geer, o tal “avôzinho da América”. A enciclopédia crítica e biográfica de Rappaport – muito mais viva e ainda mais provocadora que o famoso *Biographical Dictionary* de David Thomson – continua a expandir-se, acrescentando e aprofundando questões retroativamente que têm a capacidade de relançar o interesse pelo “jogo jogado” do cinema e suas presenças (sempre, claro está, *melodramaticamente* mais ou menos esquecidas).

O texto continua a ser o ator principal em **Eclipse – An Aesthetic of Censorship**, mas sugere uma tese algo arrojada que pertence tanto ao domínio da estética como ao da política e da ética: pode a censura ser tanto um ato destrutivo quanto um ato criativo, isto é, uma “arte perversa”? Enfim, é possível encontrar “poesia” no ato censório? A “tese” – chamemos-lhe assim – não é veiculada de maneira académica, mas através da colagem de passagens de cartas da autoria de censores franceses que, por sua vez, foram extraídas da obra *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)* de Laurent Garreau. Ilustrando as palavras, que recomendam “tato e delicadeza” na utilização das capacidades do cinematógrafo, assistimos a uma atividade anónima desenvolvida numa *régie* de cinema, onde a estética da censura é, por assim dizer, “exercitada” num sofisticado trabalho de mistura imagem-som. **Eclipse** é uma reflexão intensamente moral – mas também intensamente estética – a propósito da qual os realizadores omitiram qualquer marcação histórica, procurando, deste modo, transformar as “recomendações” dos censores numa espécie de *performance* de estranhas e desconfortáveis ressonâncias.

Depois do cinema como questão estética e ética, ou melhor, enquanto escrita e “corte e cola”, surge o cinema como poética do lugar. Para abrir a sua única longa-metragem realizada para o grande ecrã, Samuel Beckett queria a “rua absoluta”. Pelos vistos, em **Film** (1965), obra realizada por Beckett e Alan Schneider que foi rodada sem som e protagonizada por um envelhecido – e então eclipsado – Buster Keaton, faltava essa rua inaugural, lugar físico e conceptual, presente mas a tender para a abstração. Beckett procurou essa rua e o pequeno filme ensaístico do finlandês Jan Ijäs mostra os planos do esforço de *repérage*, que se revelou gorado pois o inefável *décor* acabou por não ser incluído na montagem final. Estas vistas lumièrianas, mostradas candidamente em **Absolute Street**, deixam o espectador entregue às suas altas especulações em torno da prometida “rua absoluta”. Beckett não a encontrou? Saberá ao certo o que procurava?

Film era já a tradução do movimento – outrossim espacial – de um olho-câmara que perseguia o protagonista, que, por sua vez, tentava escapar-se-lhe, vindo eventualmente a desaparecer, como sugere Tomás Maia no estudo *O Olho Divino: Beckett e o Cinema*, numa condição de “não-ser”. **Film** também pode ser lido como um filme *absolutamente* sobre o cinema, mas que, como a dita rua segundo Beckett, sintetiza a desesperada procura do tudo e do nada. Keaton é “um homem com medo de ser devorado pelo seu próprio vazio”, escreve ainda Tomás Maia, mas esse vazio representa a potência máxima do cinema como “máquina de ver tudo” e, logo, a sua imagem mais implacável. A rua absoluta não coube no filme. Porventura, não era precisa, já que **Film** acaba por ser percorrido e assombrado por ela como conceito – a “tese” de Jan Ijäs parece caminhar neste sentido, mas as portas e as janelas ficam abertas à sempiterna especulação, até porque estamos a falar de um dos mais misteriosos filmes que o cinema nos ofereceu.

Luís Mendonça