

CINEMATECA POTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
21 de Março de 2022
JEAN-DANIEL POLLET, A MATÉRIA DO MUNDO

PARIS VU PAR... / 1965 Paris Visto Por...

*Um filme de Jean Douchet, Jean Rouch,
Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer,
Jean-Luc Godard e Claude Chabrol*

Saint-Germain des Près - *Argumento:* Jean Douchet / *Diretor de fotografia* (16 mm ampliado para 35 mm, cor): Nestor Almendros / *Montagem:* Jacqueline Raynal / *Interpretação:* Barbara Wilkind (a americana), Jean-François Chappéy (Jean), Jean-Pierre Andréani (Raymond), Jean Douchet (a voz do narrador).

Gare du Nord - *Argumento:* Jean Rouch / *Diretor de fotografia* (16 mm ampliado para 35 mm, cor): Étienne Becker / *Montagem:* Jacqueline Raynal / *Som:* Bernard Ortion / *Interpretação:* Nadine Ballot (Odile), Barbet Schroeder (o marido), Gilles Quéant (o desconhecido na rua).

Rue Saint-Denis - *Argumento:* Jean-Daniel Pollet / *Director de fotografia* (16 mm ampliado para 35 mm, cor): Alain Levent / *Montagem:* Jacqueline Raynal / *Interpretação:* Micheline Dax (a prostituta), Claude Melki (Léon).

Place de l'Étoile - *Argumento:* Eric Rohmer / *Diretores de fotografia* (16 mm ampliado para 35 mm, cor): Alain Levent, Nestor Almendros / *Montagem:* Jacqueline Raynal / *Interpretação:* Jean-Michel Rouzière (Jean-Marc, o vendedor), Marcel Gallon (o bêbedo), Maya Josse, Sarah Josse Picot (as senhoras no metro), Jean Douchet (o cliente que acaba por não comprar camisas), Philippe Sollers (o cliente que compra pijamas), Eric Rohmer (a voz do narrador).

Montparnasse et Levallois - *Argumento:* Jean-Luc Godard, baseado numa história contada pelo personagem de Jean-Paul Belmondo em **Une Femme est une Femme** / *Diretor de fotografia* (16 mm ampliado para 35 mm, cor): Albert Maysles / *Montagem:* Jacqueline Raynal / *Som:* René Levert / *Interpretação:* Johanna Simkus (Monika), Philippe Hiquilly (Ivan), Serge Davri (Roger).

La Mulette - *Argumento:* Claude Chabrol / *Diretor de fotografia* (16 mm ampliado para 35 mm, cor): Jean Rabier / *Cenários:* Eliane Bonneau / *Montagem:* Jacqueline Raynal / *Interpretação:* Gilles Chusseau (o filho), Stéphane Audran (a mãe), Claude Chabrol (o pai), Dany Saril (a criada).

Produção: Barbet Schroeder, para Les Films du Losange (Paris) / *Cópia:* dcp, com legendas em inglês e eletrónicas em português / *Duração total:* 96 minutos / *Estreia mundial:* Paris, 19 de Maio de 1965 / *Estreia em Portugal:* Porto (cinema Passos Manuel), 24 de Fevereiro de 1972 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 16 de Setembro de 2006, no âmbito da rubrica "História Permanente do Cinema".

Nos anos 60, os filmes em episódios estavam na moda e vários temas serviram-lhes de pretexto, dos sete pecados capitais às maiores aldrabices de sempre. Via de regra, independentemente da qualidade do conjunto, estes filmes eram compostos por curtas-metragens autónomas e por motivos de direitos e de censura nem sempre eram distribuídos em versões idênticas em todos os países. Este não é em absoluto o caso de **Paris Vu Par...**, embora cada segmento ou episódio exista em si e possa ser visto de modo autónomo. **Paris Vu Par...** é um todo, "o último filme da Nouvelle Vague enquanto movimento organizado e o seu único manifesto cinematográfico", na opinião de Jean Douchet, um dos críticos mais brilhantes e eruditos da sua geração, historiador do movimento e autor do episódio de abertura. "Último filme e único manifesto": manifesto em forma de balanço e não petição de princípios. Talvez não seja coincidência o facto de o primeiro episódio ter sido realizado por um crítico (que nunca passaria plenamente à realização), o segundo e o terceiro por dois companheiros de viagem da Nouvelle Vague e os três últimos por três dos mais emblemáticos realizadores do movimento. Esta organização do conjunto é muito mais significativa e elucidativa do que a distribuição dos episódios consoante os bairros da cidade ou a classe social dos personagens.

Quando o filme foi feito, a Nouvelle Vague tinha despoletado a criação de muitas outras novas vagas pelo mundo e a “sua” revista, os *Cahiers du Cinéma*, estava no zénite. Em 1965, a Nouvelle Vague já estava definitivamente vitoriosa, a tal ponto que fora o palco de uma séria dissensão interna, com um golpe de Estado palaciano nos *Cahiers* em 1964, que resultou na expulsão de Jean Douchet e de Eric Rohmer e na subida de Jacques Rivette ao cargo de editor-chefe. François Truffaut foi aliado de Rivette nesta manobra e por este motivo ambos estão ausentes do genérico de **Paris Vu Par...**, ao passo que Douchet, que nunca se lançara realmente na realização, e sobretudo Rohmer, nome central nos *Cahiers*, embora discreto, foram incluídos, numa espécie de gesto de desagravo. Em que sentido este filme em episódios é um manifesto da Nouvelle Vague? Em todos, pois como bem diz o título este é um filme sobre pontos de vista cinematográficos, sobre a maneira de ver e, por conseguinte, de mostrar: o ponto comum entre estes magníficos seis episódios não é a ilustração de um tema narrativo, é uma concepção do cinema, já afirmada e aqui reafirmada (e é esta é a principal diferença entre este filme e a miserável “sequela” feita vinte anos depois, de que só escapa o belo episódio de Frédéric Mitterrand). A Nouvelle Vague não foi um movimento ou um fenómeno francês, foi um fenómeno parisiense, coisa de que os provincianos invejosos e medíocres sempre a “acusaram”. É filha do contexto excepcional da cinefilia parisiense, em que a Cinemateca Francesa e os *Cahiers du Cinéma* estavam nas suas idades de ouro, é filha de tudo o que pode oferecer uma grande metrópole cosmopolita, que também é um grande centro artístico e intelectual. E Paris sempre foi um dos personagens principais da Nouvelle Vague, desde o plano de abertura de **Les 400 Coups** (que mostra simplesmente a Torre Eiffel) e das sequências de **À Bout de Souffle** situadas nos Champs-Élysées, passando pelas duas primeiras médias-metragens de Rohmer, por alguns filmes de Chabrol e pelo primeiro filme de Rivette, que até no título menciona a cidade - e de que maneira: *Paris pertence-nos*. Por ter sido uma das cidades mais filmadas do mundo, Paris engendrou uma mitologia cinematográfica própria, que foi totalmente renovada pela Nouvelle Vague, quando mais não seja pelo facto dos seus cineastas terem filmado na rua e não nos raquíticos estúdios franceses, em cenários naturais, nas verdadeiras ruas de Paris, que se transformou assim numa nova Paris, verdadeiramente de cinema. Logo, o facto de toda a ação de **Paris vu par...** se situar em Paris (exceto o desenlace do episódio de Godard - tinha de ser ele - que se situa extramuros) já faz do filme um manifesto da Nouvelle Vague, tanto mais que à exceção do episódio de Pollet e de quase todo o de Chabrol, as ruas da cidade não são um pretexto, são uma geografia precisa. O episódio que leva este aspecto mais longe é sem dúvida o de Rohmer, cuja trama narrativa e cuja configuração espacial dependem de modo específico e minucioso da disposição das doze avenidas que saem do Arco do Triunfo. Mas não é o único. Douchet começa por mostrar o célebre campanário de Saint-Germain des Prés e o celeberrimo Café de Flore que se situa à sua sombra e chega a parodiar um filme turístico antes de desenvolver a ação, em sítios extremamente precisos do bairro. Jean Rouch, depois de mostrar pela janela do apartamento parte do bairro onde se situa a ação do seu episódio, usa uma ponte que passa por cima dos carris (um espaço específico da cidade) para o desenlace. Godard mostra de modo complementar as profissões de escultor e bate-chapa, mas também as ruas de um bairro famoso e as de um próximo subúrbio. E nos dois episódios de interior, em que a geografia da cidade está fora de campo, é ela que define os espaços onde se situam estes episódios, um bairro de prostituição e um bairro da grande burguesia inculta.

Todos estes espaços são filmados segundo a mesma ideia de cinema: cenários naturais, câmara muitas vezes na mão, total ausência de música, mistura de atores profissionais (Micheline Dax, Claude Melki, Stéphane Audran), semi-amadores e amadores completos; alguns *private jokes* (Barbet Schroeder, produtor do filme, como ator no episódio de Rouch; Philippe Sollers e Jean Douchet como clientes no episódio de Rohmer, o primeiro comprando pijamas...); e som direto, exceto, evidentemente, quando há narração em *off*, feita pelos realizadores, Douchet e Rohmer, com a pronúncia educada que os caracteriza. O

som direto, não enquanto ideia mas enquanto prática, é por sinal o único senão do filme, na medida em que dificulta a inteligibilidade dos diálogos dos episódios de Rouch (o desenlace na rua) e sobretudo no de Godard, já que além dos diálogos ouvimos todos os ruídos parasitas (as marteladas em metal em **Montparnasse-Levallois** não são exatamente discretas). Feitas no ágil e moderno suporte de 16 mm (uma escolha emblemática, pois em 1965 era usado sobretudo nos documentários, no cinema experimental e nas produções modestas de filmes de ficção) e depois ampliadas para 35 mm, estas ficções são filmadas, por vezes, como se fossem documentários, sobretudo os episódios de Rouch (mestre da rotação em 16 mm, em meio a acontecimentos não controláveis) e Godard, que confiou a câmara a um mestre do então novo cinema documentário americano, Albert Maysles. Ora, a abolição das rígidas fronteiras entre “documentário” e “ficção” é uma das características do cinema moderno, de que a Nouvelle Vague é um dos emblemas. Neste aspecto, o episódio de Jean Rouch é o que vai mais longe. De todos os realizadores presentes em **Paris Vu Par...**, Rouch é aquele cujo trabalho mais se orientou no sentido desta abolição de fronteiras e no seu episódio realizou um velho sonho: filmar os parisienses (e ele próprio é parisiense de nascimento e educação) como se fosse um etnólogo, com o mesmo olhar com que filmava as populações africanas entre as quais tanto trabalhou. O episódio de Rouch é, por sinal, um *tour de force* técnico, já que todo o filme é feito num único plano-sequência, com um breve hiato para recarregar a câmara, quando a mulher sai do elevador.

Rouch não é o único a deixar no seu episódio uma marca extremamente pessoal. Os três grandes nomes da Nouvelle Vague presentes no elenco de realizadores também deixam marcas muito pessoais nos seus episódios respectivos. Godard, que tanto gosta de citações, cita-se a si mesmo e a história que serve de pretexto narrativo para o seu episódio é tirada de uma anedota contada em **Une Femme est une Femme**; Chabrol é ator no seu episódio; Rohmer demonstra um dos seus pequenos teoremas humorísticos. A coerência do conjunto é reforçada pelo facto da direcção de fotografia ser confiada a homens familiarizados com este tipo de cinema e de todos os episódios terem sido montados pela mesma pessoa, Jacqueline Raynal, a futura Jackie Raynal que viria a ter o seu papel numa certa vanguarda francesa. E cada realizador escreveu o argumento original e os diálogos do seu episódio. Coincidência ou não, todos os episódios à exceção do de Pollet, têm uma mesma característica: o desdobramento, pois todos contam a mesma história duas vezes, de dois ângulos ligeiramente diferentes, num jogo de espelhos, numa repetição com variantes, como em música. Em **Saint-Germain des Près**, a estudante que não sabe que “*Paris não é uma cidade para americanazinhas*” é seduzida duas vezes e levada para o mesmo apartamento, por dois homens que ignoram a situação, sendo que um gosta de se fazer passar pelo outro; em **Gare du Nord**, depois de apoquentar o marido com as suas frustrações e os seus pequenos sonhos, a mulher encontra na rua um homem que lhe propõe viver exatamente estes sonhos, já; em **Place de l'Étoile**, o protagonista tem de atravessar por dois trajetos diferentes os “*doze avos de círculo*” que separam a saída do metro do seu trabalho; em **Montparnasse-Levallois**, esta repetição simétrica é o próprio tema da história; e em **La Mulette**, o rapaz vive de duas maneiras a lenga-lenga familiar, da segunda poupando-se os diálogos dos pais, revivendo a mesma história em silêncio, como se assistisse a um filme mudo. No limite, pode-se dizer que também **Rue Saint-Denis** está dividido em duas partes, com a diferença que a segunda começa quando o filme acaba. Isto faz com que estes episódios breves, que têm em média 16 minutos de duração, tenham duas partes, numa espécie de tese e antítese, e por isso não são simples anedotas, o que é o risco maior que correm os filmes de curta-metragem. Têm uma verdadeira estrutura narrativa e todos, sem exceção, são obras de imenso humor, indo do puro número cómico de Pollet ao negro sarcasmo de Rouch. Manifesto e balanço, obra-prima moderna, **Paris Vu Par...** proporciona prazeres imediatos e prazeres posteriores à sua visão. Basta saber ver o filme como os seus realizadores souberam ver Paris.

Antonio Rodrigues