

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

26 e 30 de Julho de 2022

REVISITAR OS GRANDES GÉNEROS: A FICÇÃO CIENTÍFICA (II parte)

## HIGH LIFE / 2018

### High Life

*Um filme de Claire Denis*

*Argumento:* Claire Denis e Jean-Pol Fargeau, com a colaboração de Geoff Cox, Andrew Litvack e Nick Laird / *Diretores de fotografia (digital, 35 mm e 16 mm, cor; distribuição em formato digital):* Yorick Le Saux e Tomasz Naumiak (sequências rodadas na Polónia) / *Direção artística:* Bertram Strauss / *Cenários:* François-Renaud Labarthe; Mela Melak (sequências rodadas na Polónia) / *Figurinos:* Judy Shrewsbury / *Música:* Stuart Staples / *Montagem:* Guy Lecôme / *Som:* Stuart Staples (desenho), Andreas Hildebrant / *Interpretação:* Robert Pattinson (*Monte*), Juliette Binoche (*Dibs*), André Benjamin (*Tcherny*), Jessie Ross (*Willow*), Scarlett Lindsay (*Willow em bebé*), Mia Goth (*Boyse*), Agata Buzek (*Nansen*), Lars Edinger (*Chandra*), Claire Tran (*Mink*), Ewan Mitchell (*Ettore*), Gloria Obianyo (*Elektra*), Victor Banerjee (*o professor indiano*) e outros. *Produção:* Alcatraz Films (Paris), Andrew Lauren Productions (Londres), Arte-France (Paris), BFI Film Fund / *Cópia:* dcp, versão original com legendas em português / *Duração:* 113 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Toronto, 9 de Setembro de 2018 / *Estreia em Portugal:* 13 de Junho de 2019, em distribuição nacional / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

A sessão de dia 26 tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos

\*\*\*\*\*

Os filmes de Claire Denis costumam ser bastante ambiciosos e, neste aspecto, **High Life** parece ir mais longe do que tudo aquilo que a realizadora francesa fez até agora. Paralelamente a uma vontade evidente de realizar “grandes filmes insólitos”, de modo a destacar-se da geração de cineastas franceses a que pertence (a de André Téchiné, Benoît Jacquot, Jean-Claude Brisseau), Claire Denis sente uma nítida atração pelos mundos em estado de pré-destruição e, talvez por isso, pelo que se chama *masculinidade tóxica*, permeada por uma certa vontade de chocar, que tem forçosamente algo de pueril. Este último aspecto manifesta-se em **High Life** pela aparelhagem destinada ao onanismo (*love machine* no conceito da realizadora, reduzida, mais prosaicamente, a *fuck box* pelo autor da música do filme), pela visão dos frascos que contêm esperma e pelo facto do filme acabar no momento em que um incesto pai-filha parece prestes a começar (“- *Shall we? - Yes.*”, são as últimas palavras de diálogo, ditas respectivamente pelo pai e pela filha, numa referência indireta à palavra *tabu*, utilizada várias vezes pelo pai dirigindo-se à sua filha, quando ela ainda não tinha idade para perceber palavras.

**High Life** foi rodado simultaneamente em suporte digital (o interior da nave espacial) e em película (35 mm, para as sequências fora da nave, no espaço, por razões técnicas, pois a imagem digital deformava as cores; 16 mm para as sequências passadas na Terra). Note-se que o pré-genérico tem nada menos de vinte minutos, o equivalente da duração de toda uma bobine nos tempos da película em 35 mm (um quinto de uma longa-metragem), a que o filme ainda pertence parcialmente. Também pertence à categoria dos filmes de ficção científica levados muito (demasiado?) a sério pelos seus autores, que se interessam mais pela situação, quase poderíamos dizer pela ideia literária que rege a trama (no caso do filme de Claire Denis, um grupo de condenados à morte que aceita servir de cobaias numa experiência científica) do que pela sua articulação visual, ou seja, pelo aspecto lúdico, quase pueril, que pode ter belíssimos resultados no género. Poucas vezes no decorrer dos cento e quinze minutos de duração do filme tem o espectador a ilusão de estar no espaço sideral (o que é uma opção, não

uma falha da realizadora); e a noção de que fazer com que os personagens se fechem para percorrer distâncias infinitas é levada aqui a um extremo. O espaço cinematográfico proposto por Claire Denis ao espectador é concentracionário, quase prisional, sem contraponto entre a sua dimensão diminuta e o espaço infinito que o cerca, como é, compreensivelmente, regra e não exceção neste tipo de filmes. Em **High Life** o espaço é mais próximo de uma representação realista do quotidiano do que dos espaços imaginários da ficção científica (tudo começa num modesto jardim, onde um homem pratica bricolagem, como se estivesse na sua casa de subúrbio num Domingo e não a vários anos de distância da Terra) e muitos diálogos são narrativas retrospectivas, que dão ao espectador pontos de referência necessários para que ele perceba o que se passa.

Andreas Hildebrant, um dos responsáveis pelo desenho de som do filme, confirma estas observações numa entrevista em que declara que *“não se trata de ficção científica habitual, o filme não se interessa pela tecnologia da nave espacial, mas pelo mundo interior dos personagens. Era difícil e levei muito tempo a encontrar um conceito”*, isto é, uma maneira de realçar, pelos sons, a mistura de banalidade quotidiana e viagem intersidereal que faz a identidade de **High Life**. A própria realizadora arrastou o projeto de filmar esta história durante quase vinte anos, entre outros motivos devido à súbita falta de dinheiro, que ocorreu mais de uma vez durante as diversas tentativas de montagem financeira. Segundo ela, *“o facto de realizar um filme em inglês não era fundamental – o inglês é uma das duas línguas faladas no espaço, era preciso um país que ainda praticasse a pena de morte e que temesse o custo de manutenção dos prisioneiros”*, embora não seja evidente que estes aspectos ocorram aos espectadores. Como em todo filme de ficção científica, a sociedade do futuro aqui imaginada é altamente totalitária, como se vê por esta experiência, que tem analogias com o envio de prisioneiros para povoar as colónias europeias, a partir do século XVII e, em grau menor, com o tráfico negreiro naquele período. A nave espacial é uma prisão tão perfeita que não são necessários guardas para manter a ordem, pois como observa a realizadora: *“Que ordem se pode manter num sítio onde as pessoas morrem bastante depressa? A ordem se faz por eliminação, por assim dizer”*. O resultado desta busca de efeitos narrativos “convexos”, não espetaculares, observou Nicholas Elliott num artigo de um entusiasmo delirante nos *Cahiers du Cinéma*, é que *“no filme o terror não nasce do confronto com um indivíduo que tem a forma de um extra-terrestre, mas do facto de enfrentar-se o não-dito, de que o espectador torna-se consciente ao saber que Monte e Willow são os únicos sobreviventes de uma missão espacial e que jamais voltarão a ver a Terra”*, acrescentando que *“se o filme de Claire Denis é tão forte, tão provocante, tão repugnante em certos momentos é porque ao lançar os seus personagens num vazio ela dá-se ao luxo de evoluir num laboratório”*. Um laboratório é um espaço isolado, em que são criadas artificialmente condições que se destinam a uma experiência específica. No desenlace, quando a nave espacial se aproxima do *black hole* a que se dirige, a luz foi criada pelo artista Olafur Eliasson, que tinha feito um nascer do sol na New Tate Gallery *“com uma luz amarela extraordinária”*, observou a realizadora. Para Nicholas Elliott, esta escolha faz todo o sentido, pois *“como os personagens sabem que a única hipótese que têm de escapar ao seu destino de personagens de tragédia grega é lançar-se no desconhecido de uma outra galáxia, o filme só pode chegar à conclusão desvendando uma outra forma, a da arte plástica e das linhas do horizonte de Olafur Eliasson. Lançando-se a esta luz, o pequeno segredo sórdido atinge uma dimensão sideral”*.

Antonio Rodrigues