

## LE VENT D'EST / 1969

**Realização:** Grupo Dziga Vertov / **Argumento:** Jean-Luc Godard, Daniel Cohn-Bendit, Sergio Bazzini / **Fotografia:** Mario Vulpiani / **Interpretação:** Gian Maria Volonte (o ranger nortista), Anne Wiazemsky (a revolucionária), Paolo Pozzesi (o delegado revisionista), Christiana Tullio Altan (a jovem burguesa), Allan Midgette (o índio), Daniel Cohn-Bendit, George Götz, Ryck Boyd, Marco Ferreri, Glauber Rocha.

**Produção:** Polifilms (Roma), Anouchka Films (Paris), Filmkuntz (Berlin) / **Cópia:** DCP, cor, com legendas em inglês e legendagem electrónica em português, 92 minutos / **Inédito comercialmente em Portugal.**

- 
- Voilà un cinéma qui se croit libéré.
  - Alors... panoramique, Mario!

Com **Le Vent d'Est**, Godard e Jean-Pierre Gorin passam a ser os únicos elementos do Grupo Dziga Vertov. Depois das experiências de **British Sounds** e **Pravda**, que serviram sucessivamente para colocar em cena o poder do som e a liberdade imensa da sua associação com a imagem (aliás, seria mais justo dizer sons e imagens), o seu projecto tinha chegado à definição de alguns objectivos claros:

- ideológico: lutar contra o conceito burguês da representação;
- político: lutar contra os aparelhos ideológicos de Estado;
- científico: analisar os sons e as imagens, experimentar outras relações entre eles.

Vistos agora, todos estes filmes não podem deixar de desencadear a estranha sensação de corresponderam a um projecto de fortíssima coerência. E digo estranha sensação porque, até pela sua "invisibilidade", foram sendo citados como exemplos de uma prática meramente política em que Godard teria alienado as qualidades "estéticas" do seu cinema, submergindo num pandemónio de referências marxistas-leninistas. Ora, se há fala que eles vão falando é uma fala eminentemente godardiana: a de alguém que vivera/filmara já a desagregação do cinema ainda construído sobre os escombros do clássico, ao mesmo tempo que, com uma persistente linearidade, se atrevia a relançar algumas questões decisivas a partir do zero.

Será, por isso, inoperante tentar encontrar aqui uma qualquer ilustração de um discurso, mesmo que esse discurso seja o marxismo-leninismo, isto é, aquele que evidentemente povoa com mais nitidez o corpo dos filmes. E se não há ilustração isso fica a dever-se a um princípio muito simples que, aliás, pode ser tomado como elemento vital da pedagogia godardiana: cada discurso é o que é, um bloco de enunciados e interrogações, e não pode ser reproduzido sem que em qualquer passagem de registo não haja simultânea produção.

Nesta perspectiva, os filmes do Grupo Dziga Vertov são filmes marxistas-leninistas, como **Le Mépris** era um filme cinéfilo ou **Masculin Féminin** um filme sociológico: funcionam como câmara de eco do discurso que elegem como instrumento de produção formal cinematográfica.

**Le Vent d'Est**, sem dúvida o mais citado desta época, deve a sua relativa celebridade ao facto de ser, em grande parte, um filme sobre o cinema (o que o coloca, de forma insólita, entre **Le Mépris** e **Passion**, entre o desprezo e a paixão). O programa de trabalho e tão simples como isto:

Oui, que faire? Faire un film, par exemple.

A ironia não está apenas no retomar da interrogação de Lenine, mas também e sobretudo no facto de a resposta implicar uma consciência activa da precariedade do objecto que se faz, um filme é apenas um filme, uma coisa entre outras, algo que pode (auto) criticar-se dizendo pertencer a um cinema que se julga libertado. Ao mesmo tempo, é algo que não pode deixar de surgir contaminado pela ilusão de que o efeito de real que o cinema desencadeia detém um poder que o distingue pela transparência e pela eficácia. Ironia de Godard na voz *off*: *le réalisme... comment ça s'appelle? Le réalisme socialiste.*

Mas se isso pode ser dito assim é ainda pelo extremar de uma componente que os dois filmes anteriores já trabalhavam: a dissociação brutal da imagem e do som, a disponibilidade do som para tarefas que a imagem desempenha de modo ambíguo (como deixar de o ser?). A imagem tende sempre a ocupar a linguagem o lugar do objecto a que se refere. Daí que seja necessário recuar ao axioma de que “a imagem de um cavalo não é um cavalo”, daí a partição de validades que se impõe: *Je ne dis que c'est Staline, je dis qu'il est accepté para les autres comme Staline.* Uma imagem é aquilo que é:

CE N'EST PAS UNE  
IMAGE JUSTE, C'EST  
JUSTE UNE IMAGE

Será necessário, então, ter consciência de que qualquer representação implica logro, montagem, artifício e sedução. A preparação inicial dos actores não fala de outra coisa. Mas se o faz não é apenas para distanciar no sentido primário de tal noção: não se trata de dizer que “aquilo mente”, mas sim que a mentira que assim se exhibe não é senão a verdade do filme. *Un film c'est la vie.*

Mais ainda, será necessário assumir qualquer representação como representação posterior a outras (o marxismo-leninismo não instaura nenhuma vertente original na história do cinema - circula por ele como forma de formas, forma que desencadeia outras). Neste caso, trata-se de citar um objecto - a luta de classes - depois do western. Situação histórica, claro, mas sobretudo situação simbólica, nova relação com o espaço do écran.

E não apenas porque, o écran fabrica outros arranjos de entidades conhecidas ou porque exhibe como obscenidade fundamental a materialidade duvidosa das coisas que o habitam (repare-se na musicalidade insólita das imagens “riscadas” já perto do final). Sobretudo porque o écran nos solicita de outro modo. Num dos momentos mais fulgurantes de **Le Vent d'Est** uma personagem convida-nos a entrar no espaço do ecrã que habita e a sua postura dilui-se já na água que o arrasta, como o tempo faz esvaír a sua imagem, ou melhor, como o tempo se esvai na sua imagem - uma imagem é tempo, um som é espaço (nos filmes do Grupo Dziga Vertov o som é propriamente cósmico: tudo o pode habitar).

Regressamos, então (este é também um cinema de regresso, no sentido em que Barthes falava: em cultura, o desejo é sempre medieval), às evidências mais intensas do acto cinematográfico. Por vezes, a câmara desvia-se dos objectos que pareceu eleger, não tanto para revelar o *off* (qualquer revelação amplia-o desmesuradamente), mas mais para o citar como hiato real do gesto que o cinema instala no presente da sua fabricação e no presente do seu espectador. Um exemplo apenas: a espantosa panorâmica que liga os dois personagens que têm a mão de alguém no seu ombro, não é apenas a localização física dos dois que recompõe todo o arranjo de montagem que tínhamos imaginado, é também a ligeira paragem nos arbustos agitados pelo vento que inscreve um sinal de violenta irreducibilidade formal. O cinema é essa cruel ausência de algo que está. E teríamos que recuperar um novo nome? Griffith.

João Lopes