

MOTFORESTILLING / REMONSTRANCE / 1972

("Contra-Representação")

um filme de ERIK LØCHEN

Realização, Argumento: Erik Løchen / *Direção de fotografia:* Knut Gløersen / *Guarda-roupa:* Ellen Andreassen Jensen / *Maquilhagem:* June Pålgaard / *Som:* Roger Arnhoff / *Montagem:* Erik Løchen, Hans Otto Nicolayssen / *Interpretação:* Espen Skjønberg (o realizador), Per Theodor Haugen (o ator), Kari Rasmussen (a atriz), Knut Husebø (o assistente de câmara), Anne Marie Ottersen (a anotadora), Ole-Jørgen Nilsen (membro da equipa de rodagem), Ragnar Baartvedt (pivô noticioso), Jahn Pedersen, Helga Backe, Thorleif Reiss (um ator), Unni Bernhoft (a jornalista), Finn Ryhl-Andersen, Wilfred Breistrand (segurança), Einar Wenes, Geir Børresen (um soldado), Rolv Wesenlund (segurança), Martin Gisti (o político), Tomas Widerberg (Thomas), Lillemor Grimsgaard, Britt Langlie, Erik Øksnes, Nils Aas (o escultor), etc.

Produção: Sudio Abc As (Noruega, 1972) / *Chefia de Produção:* Jan Erik Düring / *Assistência de realização:* Per A. Anonsen / *Cópia:* 35mm (The Norwegian Film Institute), preto e branco e cor, falada em norueguês, legendada em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 97 minutos / *Estreia comercial norueguesa:* 9 de novembro de 1972, Oslo / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

Desde 1896, quando os irmãos Lumière filmaram e apresentaram a “vista animada” **Démolition d'un mur**, que os espectadores se deram conta do poder participativo (e criativo) do projecionista na construção do filme. Nesse caso, ao rebobinar a película o projecionista de serviço ter-se-á “esquecido” de tapar a luz do projetor e, diante dos presentes, o muro que havia sido derrubado à picareta voltava – milagrosamente – a erguer-se. Daí em diante o “número” passou a ser repetido em várias sessões. Aos poucos, e ao longo dessa primeira década de cinematógrafo, o projecionista tornou-se num *showman*, apresentando os filmes, contando histórias enquanto trocava as bobines, cantando, dançando e inventando diálogos e enredos para as imagens em movimento. O cinema dos primórdios era, de facto, uma atração de feira onde o projecionista tinha a mesma noção de espetáculo que um ilusionista, um domador de animais, um atirador de facas ou um engolidor de fogo.

O filme era, muitas vezes, secundário à experiência da projeção. O progressivo dilatar das durações dos filmes e a concentração em torno da narrativa retirou espaço ao projecionista-artista, remetendo-o para uma cabine insonorizada (também os projetores foram crescendo, e com eles o ruído do seu matraquear). Ano a ano o projecionista foi remetido para um lugar anónimo e escondido dos olhares dos espectadores. A relação com o ecrã passou a ser feita de forma exclusiva, com todos os saberes e competências do projecionistas vocacionados para a invisibilidade. E, claro, o cinema sonoro só veio acentuar tudo isso. Foi necessário atravessar meio século para que, por fim, os cineastas das novas gerações devolvessem um lugar de alguma proeminência aos projecionistas. (É curioso reparar que não foram necessariamente os realizadores do cinema *avant-garde* que o fizeram – aliás, muito do seu trabalho procurava uma redução da experiência em sala à “essência” do ecrã; recorde-se o *The Invisible Cinema* de Peter Kubelka.)

Pois bem, já no final dos anos sessenta, Jean-Luc Godard (quem mais) enviou uma cópia de **Un film comme les autres** para o Lincoln Center, em Nova Iorque (onde o filme iria ter a sua estreia). Rodado em 16mm, a cópia estava dividida em apenas dois rolos. Mas, ao contrário daquilo que era a prática corrente, Godard não numerou as bobines, antes colocou uma indicação: “se quiserem saber a ordem do filme atirem uma moeda ao ar”. Godard colocou nas mãos dos projecionistas a construção do seu filme, algo que não pode deixar de ter um importante significado, não fosse ele um cineasta especialmente dedicado à montagem. É certo que a escolha dos projecionistas era arbitrária, mas a dimensão simbólica dessa dádiva não é de somenos.

Talvez Erik Løchen tivesse ouvido esta anedota, ou talvez se tenha inspirado pelo prazer “desconstrutivista” com que as Novas Vagas arrasavam todas as convenções formais e narrativas do cinema. Certo é que, quando **Motforestilling** foi, pela primeira vez, exibido tinha uma ordem predefinida. Só mais tarde é que o realizador tomou a decisão de controlar a divisão da ação em cinco rolos (seis com o rolo final que inclui o genérico de fim) e passou a dar indicações para que a ordem pudesse ser alterada. Ao longo dos anos Løchen apresentou o filme em diferentes combinações, mas também deu liberdade para que a ordem fosse determinada ou pelos projecionistas, ou pelos próprios espectadores. Aliás, quando o filme foi editado em DVD, na Noruega, surgiu com uma opção “aleatória”.

Não se trata de caso único. Quase em simultâneo, o artista britânico Barry Salt realizou o autoexplicativo **Six Reels of Film to Be Shown in Any Order** (1971, cuja versão digital o autor disponibiliza gratuitamente *online*). Mais tarde, Galuber Rocha desenvolveu o derradeiro **A Idade da Terra** da mesma forma, sendo que o fez de tal modo que nenhuma cópia do filme tem genérico de fim ou início, para que a aleatoriedade da projeção das bobines seja total (e assim foi exibido no passado dia 14). Já nos anos noventa, o taiwanês Ko I-chen (da mesma geração de Edward Yang e Hou Hsien-Hsien) realizou **Lan yue**, internacionalmente conhecido como **Blue Moon**. À semelhança dos títulos de Løchen e Salt, também este é de base narrativa, com um conjunto de personagens que atravessam todo o filme, sendo que as suas atribuições ganham novos sentidos quando se apresentam por uma ordem ou por outra. Mais próximo de Rocha, que trabalha o fragmento de natureza alegórica, está Nicolas Rey, com o mais recente **Autrement, la Molussie** (2012), rodado em 16mm e decomposto em nove rolos/capítulos que podem ser apresentados em qualquer combinação (um filme ensaio em torno do romance filosófico *Die Molussische Katakombe*, escrito por Günther Anders entre 1932 e 1936, durante e a propósito da ascensão do fascismo alemão – que será exibido no âmbito deste ciclo nos dias 26 e 31). E, certamente, esta lista peca por falta de exaustividade.

O que caracteriza cada um destes filmes-*performance* é a sua relação umbilical com o suporte analógico. Não fará sentido exhibir qualquer um destes filmes em *fac-símiles* digitais, já que a própria lógica da subdivisão dos filmes em rolos é inerente à película e às limitações técnicas dos projetores. A reprodução digital de qualquer um destes exercícios corresponderia a uma redução *kitsch* e anacrónica daquilo que estava realmente a ser explorado por cada um destes cineastas. A saber: (1) a materialidade descontínua do filme (a começar nos fotogramas e a terminar na mudança de bobine), (2) o papel essencial do projecionista na experiência do filme. É certo que cada um destes filmes propõe diferentes reflexões, mais ou menos conscientes da natureza estrutural do filme enquanto projeção analógica, mas também é certo que – independentemente das suas propostas específicas – cada um deles concentra o olhar dos espectadores nas marcas de fim de rolo (as famosas *cigarette burns*), porque só a partir dessa consciência se pode – realmente – usufruir do jogo que os realizadores nos convidam a jogar.

Recorde-se que qualquer longa-metragem em película de 35mm é subdividida em rolos de cerca de quinze a vinte minutos de duração, isto é, rolos de 900 a 1200 metros de comprimento. Esta partição raramente cabe ao realizador. É, por norma, uma decisão que escapa aos cineastas e que resulta de uma determinação dos laboratórios ou, no caso das cinematecas, dos arquivos. Trata-se de um processo eminentemente operativo que se prende com as metragens dos rolos de negativo com que os laboratórios trabalha(va)m – múltiplos de 300 metros. Claro que, em determinados casos, a duração desses rolos integra a própria métrica dos filmes. Um exemplo é **Rope** de Alfred Hitchcock. É por de mais sabido que Hitchcock tinha limitações de ordem técnica no que respeita à rodagem (cada *magazin* de película tinha, no máximo, dez minutos de filme), encenando a ação de modo a esconder os cortes nas costas de um ator ou numa peça de mobiliário (existem cinco desses cortes). O que é menos conhecido é que Hitchcock construiu o filme também em torno das mudanças de bobine, aproveitando

a troca dos projetores para “esconder à vista de todos” vários cortes não dissimulados (existem outros cinco desses cortes, uma vez que o filme está dividido em seis bobines). A propósito, importa lembrar que nas cabines com dois projetores, cada rolo é exibido alternadamente, com o projecionista a desligar um projetor quando a bobine chega ao fim (fim esse sinalizado pelas ditas marcas no canto superior direito) e a acionar o segundo projetor que já havia sido carregado com o rolo seguinte. Isto para dizer que a decisão de Erik Løchen de revisitar o seu próprio filme, re-repartindo-o em seis rolos de tal forma que as mudanças de bobine permitam uma “qualquer continuidade” (e não uma “continuidade qualquer”) é, por si, um ato singular que evidencia a compreensão material do filme enquanto cópia de 35mm e a compreensão logística da projeção enquanto competência técnica.

A estratégia de Løchen para “coser” as várias partes do seu filme – mesmo que não tenha sido pensada de partida – passa pelos jogos de espelhos que convertem o filme num labirinto meta-cinematográfico, onde o filme que estamos a ver e o filme que está a ser rodado dentro do filme se confundem. A incerteza sobre os diferentes registos de representação (ou os diferentes níveis desta *mise en abyme*) é acentuada pelo efeito de “embaralhamento” das bobines. Por exemplo, se no fim de certa bobine as personagens se sentam a uma moviola para verem o material que tinham estado a rodar, na mudança de rolo esse material pode – ou não – ser composto por imagens do próprio nível de representação diegético em que corre a “narrativa principal”. Sendo-o, põe em causa os critérios de leitura do próprio filme. E esse é – no fundo – o objetivo do realizador: derrubar os mecanismos através dos quais se produz um sentido para as imagens em movimento, abrindo esse “processo de significação” ao reino das associações livres e ao poder das justaposições casuísticas.

De certa forma, o rolo que inclui o genérico de abertura (e que era o primeiro a ser projetado quando o filme ainda tinha uma ordem predefinida), inclui uma série de reflexões, por parte da personagem do realizador que lidera a rodagem dentro da rodagem, que servem como manifesto ou nota de intenções. Quando um dos atores comenta que “é difícil sintetizar tudo, é difícil encontrar uma forma para as coisas”, a personagem do realizador responde “Precisamente. E é por isso que uma história normal seria uma vulgar simplificação. Ou até uma mentira. Vamos simplesmente apresentar o material e deixar o público construir a intriga. Afinal, eles são tão inteligentes quanto nós. Trata-se apenas de um acaso sermos nós que estamos do lado da câmara. Vamos dar-lhes uma oportunidade.” E assim é. **Motforestilling** é uma apresentação de “material” e cabe ao espectador dar-lhe uma forma, um sentido, interpretá-lo (se assim o entender) ou simplesmente usufruir do prazer lúdico do *puzzle* incompleto.

Importa, no entanto, notar que a referida citação da personagem do realizador corresponde a um primeiríssimo alinhamento narrativo, em que as personagens imaginam como seria se, nas casas vizinhas àquela onde a equipa de rodagem pernoita, vivessem contingentes dos países que participavam na Guerra Fria. “E se os russos vivessem naquela casa... Porque não os chineses? E naquela, do outro lado da rua, os americanos... O que faríamos? Estaríamos entalados entre dois gigantes.” Assim, sem mais nem menos, fica contextualizado a difícil posição dos vários países nórdicos da península escandinava, em particular a posição da Noruega, um dos países fundadores da NATO, em 1949. Daí em diante, um pouco por todo o filme, o (sub)texto político desponta amiúde. Há referências à ditadura dos generais na Grécia, ao estado de vigilância das grandes potências mundiais, à luta pelo armamento e à acumulação de poder nuclear e há uma cabeça insuflável de Richard Nixon que serve de saco de box para que os funcionários da produtora de cinema possam descarregar energias. Importa recordar que Erik Formo Løchen (1924-1983, avô do realizador dinamarquês-norueguês Joachim Trier) fora preso em 1942 por pertencer à resistência às forças nazis que ocuparam a Noruega entre 1940 e o fim de guerra.

Independentemente disso, a proposta não é, de todo, nem um memorando pacifista, nem tampouco um panfleto anarquista (“a anarquia é um privilégio luxuoso para os membros das classes altas como

nós” explica uma das personagens). A proposta é um desafio à reflexão. Quando – ainda no mesmo “rolo de abertura” – uma jornalista pergunta ao realizador “qual a sua intenção com este filme”, ele responde-lhe “se me conseguisse expressar por palavras teria escrito um artigo. Teria sido mais simples e menos dispendioso do que fazer um filme.” Ela insiste e ele recusa determinantemente responder sobre as suas “intensões”, sublinhando apenas o filme não se baseia em nenhuma versão ou modelo preexistente, “é algo que nos ultrapassa e é por isso que o estamos a tentar fazê-lo, para que assim possamos ver o que daqui resulta”. Conclui, depois de grande insistência jornalística, “queremos fazer um filme sem princípio nem fim, um filme que não siga a vulgar sequência de causa e efeito. (...) Claro que haverá uma intriga, mas não estamos a tentar explicar nada através dela, isso fica a cargo dos espectadores – caso algum apareça e ache isto minimamente interessante.” “É difícil imaginar um filme assim,” responde-lhe a jornalista. Ao que ele retorque, “E é ainda mais difícil fazê-lo.”

“A realidade é atraente, mas é impossível de recriar. Nem vamos tentar. E não vamos seduzir o público com música de fundo e toda essa cangalhada.” Aqui, Løchen antecipa em parte os princípios do que viria a ser o movimento do Dogma 95 – mas sem o revanchismo e o *marketing*. É certo que **Motforestilling** funda no *gimmick* (o truque) da desordem das bobines, mas esse é apenas o “artefacto” a partir do qual se pretende cativar o espectador. Todo o filme – mesmo quando visto “por ordem” – é um enorme desafio, um caos de formas e sequências, onde o humor e o absurdo se fundem com a rebeldia da militância e uma atmosfera conspirativa de cambiantes *noir*. É um filme sobre a construção cinematográfica, mas é também um filme sobre a forma como o real pode – ou não pode – ser reconstruído pelo cinema. Sem qualquer pedagogia, o filme toma a forma de uma longa e extenuante interrogação de todos os pressupostos formais do cinema. E, nesse processo, ganha uma certa dimensão musical, jazzística, improvisada (antes de se tornar realizador Løchen foi baixista de *jazz* e radialista). Quando, a certa altura a jornalista suspira que, depois de ver algum do material rodado para o filme dentro do filme “não fiquei mais sábia”, o realizador explica-lhe, “mas talvez tenha ficado mais confusa, e nunca se sabe quando é que isso lhe pode ser útil.” **Motforestilling** é um elogio ao poder operativo da confusão.

Ricardo Vieira Lisboa