

DO LADO DE JACQUES ROZIER

“Um cineasta independente é um animal cada vez mais raro nos dias que correm”, dizia há não muitos anos Jacques Rozier, que sabe do que fala, ele que obstinadamente experimenta a independência do e no cinema. A liberdade é uma qualidade dos seus filmes, uma condição criativa mas também de fabrico, por aí nem sempre fácil, também por aí marcada pelo lado amoroso e pelo lado aventureiro com que encarou o ofício a que se entregou em meados dos anos 50, quando o cinema contava pouco mais que outros tantos, a ele continuando a dedicar-se, moderno e contemporâneo.

A independência de espírito reclamou uma prática independente, que foi resultando na reputação lendária de realizador de produções de conclusão difícil, espaçadas no tempo, concomitantemente sujeitas a dificuldades de divulgação, a entraves impostos pela falta de distribuição ou pela distribuição tardia e não poucas vezes excessivamente discreta dos filmes.

A um cinema de essência confidencial foi-se associando a confidencialidade do que não é visível. Jacques Rozier é autor de uma obra cuja importância é reconhecida no paradoxo do desconhecimento generalizado que se seguiu à sua emergência no contexto da Nouvelle Vague francesa que, de resto, anunciou na curta-metragem *Rentrée des Classes* (1955), oferecendo-lhe um filme emblemático, *Adieu Philippine* (rodado no Verão de 1960), primeira das suas longas-metragens. De então para cá, fiel à alegria de filmar e de montar, etapas a que associa o júbilo do cinema, realizou filmes que comungam uma energia à flor da pele cujo estremecimento parece ser o grande segredo.

Notas de inventário

Resistente à categorização nos formatos curto e longo assim como à circunscrição de registo, a filmografia de Jacques Rozier conta cerca de trinta títulos, apresentando-se vulgarmente bifurcada nos ramos do cinema e da televisão, o que facilita a leitura mas nem por isso, ou nem sempre, esclarece o conjunto da obra.

O núcleo composto pelas curtas-metragens dos anos 50 e 60 e pelas longas realizadas a partir da década de 60 emerge como o coração dela: a *Rentrée des classes*, *Blue Jeans* (1958) e *Adieu Philippine* sucederam o díptico *Paparazzi* e *Le Parti des choses: Bardot / Godard* (1963), filmado durante a rodagem de *Le Mépris* de Jean-Luc Godard e, para lá da encenação do retrato de Brigitte Bardot e dos paparazzi que seguiam a atriz então no auge do estrelato, e do olhar sobre o encontro improvável de Bardot e Godard em filmagens, já uma reflexão sobre a mediatização da sociedade e um

comentário ao cinema de Godard. Outras duas curtas da mesma época reflectem o imaginário da moda parisiense e do correio de leitores nas revistas femininas — *Dans le vent* (1962)¹ e *Romeos et Juliettes* (1966), que Rozier relega como pequenos apontamentos mas estão impregnados do mesmo espírito vital, juvenil e ainda retratista que faz de *Adieu Philippine* a imagem da juventude francesa do início dos anos 60.

Nas longas, a segunda incursão foi *Jean Vigo* (1964), segundo filme “Cinéastes de Notre Temps”, realizado no início da mais cinéfila, duradoura e irrepitível das séries televisivas, mais tarde renomeada “Cinéma, de Notre Temps”, sob o impulso de Janine Bazin e André S. Labarthe, que propuseram ao jovem Rozier um retrato de um mestre da sua predilecção, devolvendo este um filme intensamente vivo para celebrar um cineasta então desaparecido há 30 anos. À cadência de um título por década, vieram depois as ficções de longo curso *Du côté d’Orouët* (1969), *Les Naufragés de l’île de la Tortue* (1976), *Maine Océan* (1985), surgindo *Fifi Martingale* (2001) ao cabo de um intervalo de tempo mais dilatado, em que ficou por concluir o parcialmente rodado *Le Perroquet parisien*, “uma história de cinema”, que Rozier no entanto não abandonou, sinalizando-o “em curso”.

O corpo nuclear destes filmes dialoga com outros títulos no interior da obra, onde pontuam regressos para variações de versão e casos de declinação. Por exemplo, *Fifi Martingale* está originalmente ligado à série de quatro episódios realizada para televisão, de que existe uma versão para cinema, *Joséphine en tournée* (1989), como aquele centrado em personagens de actores, na representação e no teatro. Do mesmo ano, *L’Opéra du Roi* marca a descoberta por Rozier da musicalidade da língua francesa no trabalho do compositor barroco do século XVII Jean-Baptiste Lully, centrando-se nos ensaios de uma encenação da ópera *Atys* em Avignon. Por sua vez focado numa produção de *Alceste* do mesmo Lully, *Revenez plaisirs exilés* (2010-2012) resulta de um gesto aproximável sobre a encenação de uma ópera, a partir de imagens captadas em 1992 no Teatro Real de Versalhes². Neles, a música e a encenação operática tornam-se os motivos da mise-en-scène de Rozier.

¹ *Dans le vent* é o único dos títulos iniciais de Jacques Rozier excluído da retrospectiva por inexistência de materiais de projecção. O restauro da sua obra está neste momento em fase inicial, o que coloca constrangimentos patrimoniais vários. Realizado com um assinalável sentido de humor, *Dans le vent* parte do pretexto da moda desse ano nas ruas de Paris, em raccord com uma sessão fotográfica no estúdio da revista *Elle*.

² No caso de *L’Opéra du Roi*, título que alude à preferência de Luís XIV pela ópera de Lully, a direcção musical de *Atys* é de William Christie e a encenação de Jean-Marie Villégier. Para *Revenez plaisirs exilés*, Rozier filmou a encenação de *Alceste, ou Le triomphe d’Alcide* por Jean-Louis Martinoty com direcção musical de Jean-Claude Malgoire.

Os bastidores, do cinema (*Paparazzi / Le parti des choses*), da televisão (as cenas de transmissões em directo no estúdio televisivo ou as do visionamento das *rushes* do anúncio publicitário falhado em *Adieu Philippine*), da fotografia de moda (o trabalho de estúdio em *Dans le vent*), do teatro (*Joséphine en tournée, Fifi Martingale*) interessaram recorrentemente Jacques Rozier, que dirigindo o seu olhar para os lugares da vida o manteve aberto aos lugares da representação.

Reflexos e reflexões atravessam outros dos seus trabalhos: concebido como “piloto” de uma série burlesca em colaboração com Pascal Thomas e experimentando as possibilidades da tecnologia vídeo que Rozier descobrira vendo o “musical rock” de Frank Zappa e Tony Palmer *200 Motels* (1971), *Nono Nénesse* (1976) propõe uma revisitação delirante de *Brats* (James Parrott, 1930), um dos filmes Laurel e Hardy das sessões de infância de Rozier, que entrega os papéis de fedelhos a dois dos seus actores habituais, Bernard Menez (*Nénesse*, repescando o nome de rodagem dado ao actor pelas três raparigas de *Du côté d’Orouët*, filme de estreia de Menez) e Jacques Villeret (*Nono*, como a alcunha da sua personagem em *Les Naufragés de l’île de la Tortue*). *Marketing Mix* (1978), realizado para a série “Contes Modernes” a seguir a *Naufragés*, volta-se com irrisão para a crueza laboral de que as personagens de *Orouët*, *Naufragés* e *Maine Océan* escapam temporariamente. *Lettre de la Sierra Morena* (1983), a “carta de cineasta” de Jacques Rozier originalmente dirigida à série “Cinéma cinémas”, mas de que existe uma versão autónoma, encena um diálogo entre dois cineastas que se propõe recriar o confronto entre Don Quixote e Sancho Pança. *Comment devenir cinéaste sans se prendre la tête* (1995) é a resposta de Rozier ao desafio da estação televisiva Arte para uma incursão pela própria biografia como antigo estudante de cinema, tomando, como muitas vezes, o caminho da ficção, para filmar a história de uma jovem aspirante a cineasta a que o sentido de humor do título deseja boa sorte.

A aproximação às avessas a propostas à partida formatadas, vem do início e encontra-se nos dois programas televisivos realizadas no quadro da série “Ni figue ni raisin” (1965), em que Rozier se dedica a experimentar a comédia musical, por exemplo encenando uma fantasia mitológica dentro do estúdio de televisão (nº 8 *Corinthe*), que deu brado quando foi transmitido e de que também existe uma posterior versão remontada, prova de apego do realizador. O mesmo sucede com o seu contributo para a série “Vive le cinéma” protagonizado por Jeanne Moreau e um encontro da actriz em Paris com Orson Welles (1972): foi também para o número 2 da série que Janine Bazin e André S. Labarthe o convocaram, e também a este título Rozier voltou para uma nova montagem, estimando-o como um dos seus mais gratos trabalhos ditos televisivos.

A Nova Vaga e os filmes ao largo

Um bando de miúdos corre estrada fora e becos dentro de sacolas de cabedal debaixo do braço, sucedendo a um genérico de fundo quadriculado, como o das páginas de um caderno escolar. Em dia de regresso às aulas numa pequena povoação rural, um dos miúdos desvia-se do caminho da escola para se ir enfiar no rio ladeado de árvores e de juncos que corre sob a ponte, atrás da sacola entretanto atirada para lá. De atrevimento traquinas, o pequeno protagonista de Rozier volta para a sala de aulas encharcado, e com uma cobra de água no bolso para as partidas que se proporcionarem. Proporcionam, na alegria da desordem infantil por contraponto à postura dos adultos, permanecendo a sequência do mergulho na natureza o abalo maior do filme, sob os efeitos da luz do Sol na água do rio e dos ruídos do campo casados com a música de Darius Milhaud.

O início de *Rentrée des classes* é o primeiro movimento de fuga dos filmes de Jacques Rozier, que se iniciava na realização sob a influência cintilante de Jean Vigo (*Zéro de conduite*) e de Jean Renoir (*Partie de campagne*), “o patrão”, que assistira num estágio cumprido na rodagem de *French Cancan* no termo dos seus estudos no IDHEC em meados dos anos 50. Feito a expensas próprias com película comprada com dinheiro ganho na televisão dos tempos das emissões em directo, onde entretanto ingressara como assistente, *Rentrée des classes* abre caminho a *Blue Jeans*, filmado em exteriores em Cannes. No curso de uma rodagem “neo-realista” de câmara à mão ou assente num 2 Cavalos e inteiramente muda, a modernidade de *Blue Jeans* toma forma nas imagens que a banda de som composta em sincronização viria a soprar com a narração *off*, uns poucos diálogos, canções latinas, rock vindo da telefonia intermitente de um automóvel para um baile nocturno na areia.

A deambulação dos dois rapazes de calças de ganga pelo paredão da praia atrás das raparigas, com a câmara a segui-los em panorâmicas para um e para outro lado, a olhá-los namoradeiros à beira-mar ou a circular com eles nos passeios de Vespa contados aos tostões do combustível, é tanto um devaneio estival de juventude como um conto de frustração. É a *Blue Jeans* que os jovens críticos Jean Douchet e Jean-Luc Godard notam a novidade. Para realizadores da então ainda inexistente Nouvelle Vague, Godard indica os nomes dos ilustres desconhecidos Jacques Demy, Jacques Rozier e Agnès Varda a Georges de Beauregard, produtor de *À Bout de Souffle*, que efectivamente produz *Lola*, *Adieu Philippine* e *Cléo de 5 à 7*.

Culminando o vagar de um processo de produção marcado pela composição da banda sonora na mesa de montagem, que compreendeu a reconstituição em estúdio dos diálogos inaudíveis na captação directa, e não isento de conflitos com Beauregard, *Adieu Philippine* faz sensação na Semana da Crítica de 1962 em Cannes, defendido pelo entusiasmo de Godard e François Truffaut. O primeiro desafia a *Croisette*: “Quem

não tiver visto Yveline Céry dançar com os olhos postos na câmara não pode permitir-se a voltar a falar de cinema”. Tocando num ponto essencial de todo o cinema por vir de Rozier, o segundo haveria de escrever, “Não encontrarão nenhum ‘momento poético’, porque o filme é um poema ininterrupto. A poesia não seria visível nas *rushes* deste filme porque nasce de uma soma de acordos perfeitos entre as imagens e as palavras, os ruídos e a música”. No número especial Nouvelle Vague dos *Cahiers du cinéma* de Dezembro de 1962, *Adieu Philippine* é imagem de capa, anunciando-se icónico do movimento a cuja emergência o recuo histórico associa o filme inaugural de Rozier, *Rentrée des classes*, do mesmo ano de *La pointe courte* de Varda.

Rozier evoca a história “de um filme que as boas línguas diziam interminável” na breve *Voyage en terre – Philippine* (2008), em que também conta como o tema da canção corsa que o embala surgiu acidentalmente como tempo musical da corrida final dos acenos de adeus das duas raparigas no paredão do cais ao rapaz embarcado com destino ao serviço militar, ou seja, à guerra da Argélia, uma única vez mencionada, no cartão inicial que inscreve o fundo sombrio daquele Verão, “1960 — sexto ano da Guerra na Argélia”.

A guerra acabara quando o filme estreou, um dos raros a atrever-se a abordar o assunto de verbalização interdita na época a par de *Le Petit Soldat* (Godard, 1963, rodado em 1960), simultaneamente tratando um triângulo amoroso a que Truffaut inverte a proporção dos vértices feminino/masculino em *Jules et Jim* (1962, rodado um ano antes). As linhas e as entrelinhas do filme de Rozier seguem a acção juvenil sem perder de vista “as coisas mais sérias do que historietas de costureirinhas”, como a exasperação do rapaz em balanço entre as duas raparigas se lhes refere às tantas, procedendo por rupturas, elipses, transições inesperadas, falsos *raccords* ou, na polifónica banda som, música de dança, interrupções bruscas, canções trauteadas a plenos pulmões. “Ah, ce désespoir”.

Adieu Philippine constrói-se no apuro dos seus múltiplos planos, sob uma fluidez que a aparência remete para a improvisação, nem pura nem simples. E, já agora note-se, tanto em interiores, urbanos, como nos exteriores da incursão corsa da segunda parte que a memória tende a privilegiar como cenário do filme, que segue de Paris para a paisagem marítima como depois dele *Orouët*, *Naufragés* e *Maine Océan*, título que condensa o itinerário desse filme de início ferroviário na estação de Montparnasse, na avenida Maine, rumo ao oceano da ilha de Yeu.

Mesmo se mais naturalista de início, mesmo se tão impressivamente espontâneo, aberto ao improvisado como à dádiva dos actores na sua implicação com as personagens, o cinema de raiz livre de Rozier vai de encontro a uma elaborada construção de imagens e sons composta na montagem, pautada pela musicalidade que, para cada

filme, encontra o ritmo justo. Pode ser a euforia viajante, linguística, digressiva de *Maine Océan*, o absurdo da peregrinação de *Naufragés*, a melancolia de luz branca ou dourada do correr dos dias de fim de Verão à beira-mar de *Orouët*, a juventude no fio da navalha de *Philippine*. Ou a sobreposição cénica das variedades e da opereta em *Fifi Martingale*, posto em marcha a partir da fúria que um prémio de consagração provoca num encenador e em que um velho actor de memória fenomenal perde as graças do texto depois de se deslocar umas centenas de quilómetros até a um casino para ganhar dinheiro que financie o espectáculo da pequena companhia que dirige.

O fracasso não se desvanece no horizonte feliz das peripécias de viagem que de uma maneira ou de outra as personagens de Rozier se oferecem de filme para filme. Reunidas em encontros improváveis, convivem em digressões de roda viva, mas de onde têm de regressar. Como em *Maine Océan* em que o grupo da dançarina, da advogada, de dois revisores de comboio, do marinheiro, do empresário da dançarina, dos pescadores, se vai formando para comungar um momento de samba memorável, mas em que à festa sobrevém a dissolução do grupo. E em que o último plano pertence ao revisor relutante, filmado com o mar pelas costas ao som do ritmo brasileiro da noite anterior que nesse momento já não soa esfuziante. O desfecho em contramão da imagem e do som desdi-lo “o rei do samba”, pondo-o na pele do homem forçado a correr para mais um comboio.

A possibilidade de mudanças de curso, que a todos assiste no espaço e no tempo de cada filme, configura um lugar emocional de travessia, olhado com um sentido de humor caloroso, ainda assim sem candura. No barco que simula o andamento à vela em *Naufragés*, onde a ideia peregrina de um pacote de férias que garanta “nada” a troco de uns milhares de francos simulando uma experiência à Robinson Crosué é o motor de uma selvagem aventura, um dos turistas pergunta: “Então, para quê todo este filme?” e o mais marinheiro dos não marinheiros do filme responde, “Para que pareça um bocadinho real”.

“O cinema é sempre o artifício que recria a realidade, como dizia Renoir”, lembra Rozier, que talvez pela prática persistente desse princípio, Jean Douchet defenda como um cineasta profundamente renoiriano. Do lado de Jacques Rozier, o cinema é esse artifício sem costuras, em que os movimentos mais imprevisíveis no encadeamento dos planos como na alternância da atenção prestada às personagens, nas sacudidelas da acção ou nos pontos de suspensão, surgem fluidos. A deriva, a indecisão das personagens de vida comum que procuram a vibração do mundo debatendo-se com dificuldades a que Rozier chama ventos contrários traduz-se na sensibilidade dos filmes. Sempre nova, sempre novos.

Maria João Madeira

Texto publicado no catálogo IndieLisboa 2018