

CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA
CARLOS VILARDEBÓ, O INTRUSO DO CINEMA NOVO
26 de fevereiro de 2024

OBJETOS CINÉTICOS

VIVRE / 1958

Realização (escolha e montagem): Carlos Vilardebó / *Música:* Marcel van Thienen (“De profundis”) / *Produção:* Société Nouvelle Pathé-Cinéma / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, preto e branco, sem diálogos / *Duração:* 7 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

L’EAU ET LA PIERRE / 1958

Realização: Carlos Vilardebó / *Colaboração:* Jeanne [creditada Jane] Vilardebó (comentário), Jean Négroni (voz), Bernard Grasberg (imagem), Jacques Decerf (som), Louis Martinez / *Produção:* Société Nouvelle Pathé-Cinéma / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, preto e branco, falado em francês (legendado eletronicamente em português) / *Duração:* 17 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

LE JARDIN DES PLANTES / 1967

Realização: Carlos Vilardebó / *Série:* Chroniques de France / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, preto e branco, falado em francês (legendado eletronicamente em português) / *Duração:* 6 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

LA PETITE CUILLÈRE / 1960

Realização e argumento: Carlos Vilardebó / *Direção de fotografia:* Michel Ciszewski, Carlos Vilardebó (não creditados) / *Voz:* Jean Négroni / *Música:* Beethoven (“Quarteto de cordas n.1, Adagio affettuoso ed appassionato”) / *Produção:* Société Nouvelle Pathé-Cinéma / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, cor, falado em francês (legendado eletronicamente em português) / *Duração:* 9 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

UNE STATUETTE / 1970

Realização, argumento e direção de fotografia: Carlos Vilardebó / *Som:* Roland de Candé RCS, Jacques Decerf / *Música:* André Boucourechliev, Quatuor Parrenin / *Colaboração:* Guy Joussement, Jeanne Vilardebó, Patrice Foucherot e apoio do Musée des Beaux-Arts, Montréal – Canadá / *Produção:* Société Nouvelle Pathé-Cinéma / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, preto e branco, falado em francês (legendado eletronicamente em português) – o filme existe também numa versão colorida cuja exibição foi impossível de concretizar / *Duração:* 11 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

LE VOLET: POÈME DE FRANCIS PONGE / 1971

Realização: Carlos Vilardebó / *Poema:* Francis Ponge (*Le Grand recueil, pièces*; Editions Gallimard) / *Música:* Gloria de Vivaldi (*Le volet*) / *Série:* Chorinques de France / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, cor, falado em francês (legendado eletronicamente em português) / *Duração:* 7 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

Duração da projeção: 57 minutos

A sessão contará com a presença de Federico Rossin

Carlos Vilardebó foi um cineasta que aprimorou as possibilidades estilísticas e narrativas do formato da curta-metragem enquanto meio de exploração dinâmica das formas, das cores, dos sons e dos ritmos. Ao longo de uma carreira que atravessou seis décadas (do final dos anos 1940 ao início dos anos 90), a sua filmografia contém cerca de 120 títulos de metragem curta (entre telediscos, filmes publicitários, encomendas industriais e turísticas, filmes institucionais, documentários de arte, curtas de ficção e filmes televisivos com pouco menos de uma hora) e uma só longa-metragem, de ficção, **As Ilhas Encantadas** (1965). Sem formação institucional em cinema, o seu acesso à profissão faz-se, nas palavras do próprio, “pela porta das traseiras”, tendo começado a trabalhar na indústria francesa de cinema nos anos do pós-guerra, primeiro a colar cartazes, depois a carregar latas de película, posteriormente como maquinista, e só depois como assistente de realização. Trabalhou com Jacques Becker, Julien Duvivier, Jean Grémillon, antes de se lançar como realizador em nome próprio. Embora realize alguns pequenos filmes em formatos amadores no final dos anos 1940, é no início da década de 50, no âmbito da série **Encyclopédie Filmée**, que realiza o seu “primeiro” filme profissional, num trabalho coassinado

com Nicole Védre e Pierre Kast. Daí em diante começa a trabalhar com a Société Nouvelle Pathé-Cinéma (todos os filmes desta sessão foram produzidos nesse contexto), no serviço de curtas-metragens e filmes de atualidades, destacando-se, em meados dos anos 1950, pela forma escorreita e inventiva com que cumpriu as encomendas estatais e industriais nos países africanos então colonizados pela França: em particular, nos Camarões e na Argélia. Segundo o próprio, os produtores da Pathé “tinham muita confiança em mim por causa dos filmes que tinha feito em África. Concordaram em apostar em mim, mas não tinham muito dinheiro. Por isso, o primeiro filme que realizei foi um filme de montagem cujo material vinha da filmoteca deles”. O filme a que Vilardebó se refere é **Vivre**, o primeiro título da sessão de hoje, e aquele que o próprio considera como sendo o seu “primeiro filme”, na medida em que se pode dizer que é o primeiro em que o realizador se afirma além das obrigações contratuais de um tarefeiro e produz uma obra de cariz autoral.

Realizado no mesmo ano de **A Movie** (1958), de Bruce Conner, aquele que é considerado o título canónico e seminal do cinema *found footage*, **Vivre** é tão ousado e vanguardista como o filme de Conner – apenas nunca obteve o mesmo reconhecimento ou notoriedade. Composta a partir de imagens de diversos conflitos bélicos que haviam sido registadas para as atualidades da Pathé, a operação de Vilardebó passa pela descontextualização e desarticulação dessas mesmas imagens, fazendo justapor os vários lados das várias barricadas, agora unidos por um mesmo sentimento de desamparo e pela música de Marcel van Thienen, *De profundis*. Porém, sendo realizado em 1958, e reutilizando imagens produzidas ao longo das duas décadas precedentes (em particular, imagens da Segunda Guerra Mundial e da Guerra da Coreia), há simultaneamente uma vontade de balanço histórico e um entendimento da barbárie como inerente à humanidade. A partir da brutalidade, Vilardebó compõe um retrato coral de matizes humanistas, encontrando na potência dos *raccords* (os beijos de uns que se tornam nos beijos de outros, os choros que se derramam noutros rostos, o sangue que escorre de face em face, as balas perdidas que matam de um plano para o outro, as ruínas e os cemitérios que se misturam) a forma de entender o sofrimento como algo transversal, sem que haja espaço para heroicidades ou vilanias. **Vivre** é, possivelmente, o único (ou pelo menos um dos poucos) filme político de Vilardebó, e, mesmo assim, a única ideologia que prega é a do pacifismo – mesmo que o faça através de uma “terapia de choque”, confrontando-nos com as imagens do horror puro.

Mas **Vivre** é, noutro aspeto, um filme emblemático do cinema de Vilardebó também pelo modo como trabalha dentro do esquema das atualidades – em que o próprio realizador trabalhava – para, aí mesmo, produzir um outro discurso, um contradiscurso. O cinema de atualidades sempre se valeu do seu “fator de verdade” (muito embora se conheça amplamente o seu poder de propaganda e manipulação da opinião pública). Vilardebó encara aquelas imagens e trá-las para o contexto plástico da emoção, desfazendo assim a sua singularidade unívoca perante o real e assumindo – sublinhando até – a dimensão sempre parcial da montagem e do próprio olhar. A montagem de **Vivre** esvazia a relação das imagens com o real e, precisamente por isso, universaliza-as. Só que ao fazê-lo, o realizador chama a atenção para o gesto de “reanimação” daquelas imagens – também por aí se poderá entender o título da curta –, o modo como através dos mecanismos próprios do cinema (movimento, ritmo, som) constrói novas formas de empatia para imagens que se haviam esgotado no seu espírito de denúncia e que o arquivo havia integrado para logo depois esquecer. Voltar a dar é lembrar, só que agora já não segundo o peso dos factos, mas segundo os ditames da emoção – eis, talvez, um bom descritivo do que virá a ser muito do trabalho subsequente do realizador.

Depois deste filme, Vilardebó considera que o seu “segundo filme” é **La Petite cuillère** (1960), no entanto, sendo esta uma das suas fases de maior atividade, muitos são os filmes de natureza mais “comercial” que se destacam. Um deles é **L’Eau et la pierre**, que à semelhança de **Vivre**, procura “reanimar” algo inerte: as rochas. Respondendo a uma encomenda da Pathé para produzir um filme de contornos turísticos sobre a Grécia, Vilardebó (juntamente com aquela que foi a sua grande colaboradora na vida e no cinema, Jeanne Vilardebó) constrói aquilo que, a dado momento, a narração intitula como uma “sinfonia das pedras”. O propósito é simples: olhar para a paisagem, para a terra, para os animais e para as ruínas helénicas com o intuito de acordar nelas os fantasmas de uma civilização antiga, ora através dos vestígios presentes deixados pela tradição, ora pela articulação – pelo choque – com a contemporaneidade. Exemplo disso é o extraordinário *raccord* (Vilardebó e um cineasta da montagem!) que liga a coluna grega desmoronada em fatias com as enormes bobines de cabo elétrico que começava, na década de 1950, a fazer chegar a luz artificial às ilhas mais recônditas dos arquipélagos gregos. Aí, nessa justaposição puramente plástica, revela-se a natureza do gesto do realizador – a associação livre, o gosto pelo movimento em eco – e, de igual modo, a convivência entre o presente das imagens e o passado das mitologias com que elas ganham sentido. A estratégia narrativa do realizador (que é uma das suas marcas autorais) é uma de sucessivas oscilações que ora se dilatam na contemplação de uma imagem perfeitamente composta, ora se quebram em cortes rápidos e sincopados.

L'Eau aborda o passado a partir das suas representações (como **Vivre**, em modo metalinguístico) e, em particular, os traumas desse passado (de novo **Vivre** – a animosidade para com os turcos) a partir do teatro de fantoches, das ilustrações ou, de forma mais metafórica, a partir dos olhares perdidos que Vilardebó recolhe junto de homens e mulheres que observam o horizonte enquanto fumam. Mas o filme só se concretiza enquanto tal quando, na segunda metade, introduz o tema da dança. Aí toda a arte de Vilardebó entra em cena: os corpos dos homens em movimento coreografam-se segundo intuições seculares (que têm algo de combate e martírio), onde o erótico e o viril se conjugam numa série de gestos inebriantes (e inebriados), seguidos e remontados por uma câmara fascinada (mas destituída de qualquer dimensão etnográfica – não lhe interessa o registo, interessa-lhe o êxtase, o suor, a dimensão ritualística onde o vinho, o fumo e o movimento se fundem num movimento). Interessa a Carlos Vilardebó o cinema que transpira daqueles corpos masculinos concentrados numa sala, em delírio musical e alcoólico. Porque ali, por instantes, é possível entrever algo do que foi a Grécia Antiga, numa estranha forma de evocação na qual o cinema de Vilardebó participa enquanto catalisador jubilatório.

Se os dois primeiros filmes da sessão procuram descrever uma metodologia para inspirar *anima* naquilo que, doutro modo, permaneceria estático, o mesmo acontece com o terceiro título: **Le Jardin des plantes**, “assunto” da série **Chroniques de France**, na qual Vilardebó trabalhou de forma regular ao longo de vários anos (de 1965 até 1973). Esta era uma série de documentários produzidos pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros francês com o intuito de divulgar, no exterior, a qualidades da sociedade francesa. Quase sempre, estas “chroniques” eram compostas por vários “assuntos”, ora de 6 ora de 13 minutos, sendo que uma parte muito significativa dos realizadores franceses da década de 1960 encontrou ali uma fonte de rendimento e um espaço de experimentação. Muito embora Vilardebó fosse um dos mais frequentes, a série (que existiu entre 1964 e 1978, composta por mais de uma centena de números) inclui reportagens assinadas por realizadores como Maurice Pialat, Georges Franju, Agnès Varda ou André Téchiné (só para referir alguns).

Le Jardin des plantes visita o Muséum national d'Histoire naturelle (aquele que Chris Marker incluirá numa das cenas mais romanticamente fúnebres de **La Jetée** – Vilardebó era próximo da chamada “rive gauche” da Nouvelle Vague onde participavam Marker, Varda, Demy, entre outros; tendo **Le Jardin** sido realizado seis anos após **La Jetée**, e tendo Vilardebó desafiado para fazer a narração o mesmo ator que dera voz ao filme de Marker, Jean Négroni, é possível intuir-se uma forma de homenagem velada ao colega), e entende-o como território de possibilidades, trabalhando os choques e as continuidades entre as ossadas dos animais expostos nas vitrines e aquilo que circunda o edifício, um jardim zoológico cheio de criaturas vivas (entre elas o *Homo sapiens sapiens*). Os crânios olham para os focinhos dos orangotangos, e o polegar oponível do macaco acena para o estudo científico das articulações nos vários esqueletos. Dentro e fora, imóvel e móvel, morto e vivo, tudo é dialético neste pequeno exercício de forma, cheio de graças (muitas delas acentuadas pela banda sonora), culminando tudo num comentário irónico sobre a “diferença” e a “superioridade” do humano sobre os outros animais – o que é, inevitavelmente, uma crítica à pedagogia proposta pelas opções museográficas da instituição que se deveria estar a louvar, e aos séculos de pensamento iluminista que a construíram.

De museu em museu, chegamos ao já referido **La petite cuillère** e a **Une statuette**, o primeiro realizado a partir de um pequeno objeto da coleção egípcia do Musée du Petit Palais, o segundo sobre um artefacto pré-colombiano do Musée des Beaux-arts de Montréal, no Canadá. Trata-se do culminar de um trabalho de aprimoramento formal e narrativo (eram os dois filmes favoritos de Vilardebó e aqueles que lhe deram os galardões mais importantes, respetivamente, a Palma de Ouro e o Prémio de Júri na competição de curtas-metragens do Festival de Cannes) que, exatamente por isso, se apresenta no seu “máximo minimalismo”. **La petite cuillère** leva ao limite o seu título, compondo-se quase exclusivamente de planos do referido objeto. Há um pequeno prólogo sobre a coleção egípcia, onde se dão a ver alguns outros objetos, mas a partir do segundo minuto, o filme estrutura-se segundo planos sucessivos dessa pequeníssima colher de madeira esculpida. Vilardebó coloca em marcha o “Quarteto de cordas n.1, Adagio affettuoso ed appassionato” de Beethoven e descreve – sem palavras – as múltiplas valências daquele artefacto. A narração, no início, refere algo como “encontra-se no passado os vestígios de um rosto amado” e, de facto, segundo o próprio, o interesse que Vilardebó dedicou à pequena colher deve-se às semelhanças que a figurinha egípcia tinha com a sua mulher, Jeanne Vilardebó. Daí que o filme se revista de uma qualidade romântica e se molde segundo uma carta de amor.

Do grandíssimo plano, aos vários movimentos de câmara que percorrem, no sentido longitudinal, a colher, o realizador compõe uma sinfonia de movimentos que dialogam com a própria manipulação do objeto, que roda sobre si mesmo, que mergulha, que circula no espaço, que entra e sai de foco, que se *anima*. Há uma dança –

uma coreografia, desta feita abstémica – que acaba por se apresentar enquanto catálogo de possibilidade formais (movimentos de câmara, trabalho de cor, trabalho de luz, cenografia) que é bastante ilustrativa das capacidades e dos interesses – formalistas, há que admiti-lo – de Carlos Vilardebó.

Realizado uma década depois – após o desaire comercial d’**As Ilhas Encantadas** e da chegada da televisão e já nos anos 1970 –, **Une statuette** surge como desafio autoimposto de se ultrapassar. Tudo é ainda mais complexo, ainda mais virtuoso, ainda mais tecnicamente desafiante. Primeiramente, porque o diálogo entre o museu e o exterior se estabelece entre o Canadá, onde o objeto se encontra, e a povoação de San Agustín del Mais, na qual o realizador procura ecos culturais – uma espécie de combinatória entre **L’Eau** e **Le Jardin**. Em segundo lugar, todo o filme se estrutura a partir da própria rotação, integrando-se a relação entre a câmara e o objeto e expondo-se todo o trabalho de estúdio, de iluminação, filtros, carris, etc. Terceiro, o gesto de *animação* deixa de ser uma metáfora e passa a ser uma técnica onde, fotograma a fotograma, se imprime o movimento de um objeto estático na película de cinema (já o era em **La Petit cuillère**, mas aqui isso ganha uma dimensão ostensiva). Quarto, a banda sonora é uma coletânea de elementos assíncronos, dissonantes, ruidosos, intercalados com excertos musicais melódicos da tradição mexicana. Tudo isto dá origem àquele que é, a meu ver, o mais ousado dos filmes de Vilardebó, talvez por ser aquele que se aproxima mais da abstração – ritmo e formas, apenas.

Infelizmente, a cópia que se apresentará nesta sessão é a versão a preto e branco, ainda que o filme tenha circulado, à época, numa versão a cores, cuja exibição foi impossível. Mas independentemente dessa lacuna, o que **Une statuette** nos apresenta é, já, suficientemente cristalino. Os *racords* entre os diferentes elementos do corpo da estátua e os corpos das crianças, dos homens e das mulheres de San Agustín são perturbadores, na medida em que, não se trata apenas de procurar o que há de vivo no objeto, mas de propositadamente confundir o vivo com o morto, o objeto com o indivíduo – tudo tornado plástico e, como tal, equivalente à superfície das formas. E quando o movimento se instala, com os gestos sistemáticos das mulheres que amassam o pão ázimo, a criatura de madeira acorda, reage, revolta-se contra a câmara (revolta-se e fascina-se). O efeito de metonímia é, repito-me, perturbador, porque é a escultura que reage ao lado *voyerista* da câmara, não são as próprias pessoas que aparecem reduzidas a ilustrações – o que é tornado literal no início, na passagem da fotografia para a imagem em movimento. Só que ao introduzir no objeto o poder de reivindicação, objeto esse que corporiza – de novo literalmente – as populações pobres do México contemporâneo, ele faz da escultura um totem (insufla-lhe a mitologia, sacraliza-o). Mais ainda quando, subitamente, nos damos conta de que o artefacto está “grávido” e carrega em si a semente doutra coisa: aparentemente a figura de um guerreiro (helás!). Mas a estatueta não está apenas prenhe de revolta, ela é a súpula do jogo (é, possivelmente, um brinquedo de criança) e, por conseguinte, da dimensão lúdica do próprio cinema de Vilardebó. Dúvidas houvesse e a mão final, do realizador demiurgo, entra em cena, manipula e estatueta e retira-a para o além do fora de campo, com o estrondo de um trovão.

A sessão termina com um poema de Francis Ponge “ilustrado” (como definem os créditos) por Vilardebó. O poema e o filme intitulam-se “Le Volet”, em português, “A Portada”. O trabalho de Ponge partilha com o de Vilardebó o mesmo gozo lúdico, sendo que o poeta brinca com as palavras e o realizador com as formas, as cores, os movimentos e os sons. Divertido, brincalhão e autorreferencial, *Le Volet* parte de um objeto mundano e que provavelmente nunca antes tinha sido objeto de análise poética para fazer dele uma alegoria para a prática artística, encontrando na sua “liberdade restrita” semelhanças com o processo de escrita. Naturalmente, Vilardebó parte deste texto e faz-se dele outra das suas reflexões rítmicas sobre o próprio meio em que trabalha, o cinema. Mais não fosse, porque a janela é a figura metonímica por excelência do cinema: um enquadramento, uma imagem de exterior vista no interior, a possibilidade de ver sem ser visto, um filtro do mundo, etc. Só que o realizador entende o poema de Ponge à letra e literaliza-o ao – mais uma vez – *animar* a portada que, nas mãos de Vilardebó, ganha uma personalidade reivindicativa. Ela é, pela câmara do cineasta, um ser que chora e grita nos seus gonzos, que bate e se revolta, que se perfila orgulhoso ou se fecha amuado. De novo, há um trabalho de inspiração de sentimentos muito humanos num objeto aparentemente inane, feito representação mimética de todo nós.