

CHOKÉ / 1971

um filme de David Crosswaite

Realização, Argumento, Direção de fotografia, Montagem: David Crosswaite / *Produção:* London Film-Makers' Co-op (Reino Unido, 1971) / *Cópia:* da LUX, dupla projeção síncrona e simultânea em 16mm, colorida, muda e sem diálogos, 4 minutos / *Estreia:* 22 de julho de 1971 / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

WE CAN'T GO HOME AGAIN / 1973-1980

um filme de Nicholas Ray

Realização, Argumento, Direção de fotografia, Montagem: Nicholas Ray / *Equipa Técnica:* Estudantes de Cinema do Harpur College de Binghamton (N.Y.) / *Música:* Nicholas Ray, Norman e Suzy Zamcheck / *Colaboração:* Denny Fischer, Susan Ray, Leslie Levinson, etc. / *Interpretação:* Nicholas Ray, Leslie Levinson, Denny Fischer, Tom Farrell, Jane Heymann, Richie Bock, etc.

Produção: A Film by Us (EUA, 1973-1980) / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, em 35mm, resultante de uma preservação realizada em 2003 no ANIM a partir de uma cópia depositada pela Fundação Calouste Gulbenkian, colorida, com material filmado em 35mm, 16mm, Super 8mm e vídeo, com legendas em português, 93 minutos / *Estreia da 1.ª versão:* maio de 1973, no Festival de Cannes / *Estreia desta 2ª versão:* fevereiro de 1980, no Festival de Roterdão / *Inédito comercialmente em Portugal.* Exibido pela primeira vez no nosso País, em 28 de novembro de 1980, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian.

CHOKÉ

Inspirados pelo coletivo de cineastas nova-iorquinos, o dito New American Cinema Group, liderado por Jonas Mekas, um grupo de cineastas ingleses fundaram, em outubro de 1966, a cooperativa London Film-Maker's Co-op, cujo principal objetivo era promover a distribuição e exibição dos seus filmes. Numa cave de uma livraria, na Charing Cross Road, juntaram-se os três fundadores deste grupo: Ray Durnat, Simon Hartog e – o mais conhecido – Stephen Dwoskin. Se é certo que o propósito desta organização sem fins lucrativos era, originalmente, apenas a distribuição, rapidamente o coletivo ganhou funções de produção quando uma nova vaga de jovens realizadores se juntou ao projeto: Malcolm Le Grice, Fred Drummond, David Curtis e o presente David Crosswaite. De súbito a cooperativa passou a ter um escritório, uma oficina e uma sala de cinema (após um período de decadência na década de noventa, a LFMCo converteu-se, em 2002, na atual LUX, exclusivamente dedicada à distribuição de cinema experimental e de filmes de artistas ingleses ou de produção inglesa).

No final da década de 1960, Malcolm Le Grice começou a explorar as possibilidades do que viria a ser denominado como cinema expandido, rodando e apresentando filmes com múltiplas projeções. Le Grice (falecido há pouco mais de um ano, no final de 2024), que era ligeiramente mais velho, havia assumido liderança do movimento (em 1977 publicaria o fundamental *Abstract Film and Beyond*) e terá tido, certamente, uma grande influência sobre David Crosswaite. É nesse caldo vanguardista que o jovem realizador começa a trabalhar, no arranque da década de setenta, em filmes ditos estruturalistas, que se constroem em torno do questionamento dos mecanismos cinematográficos: a projeção (**Film N.º 1**), a câmara de filmar (**The Man with the Movie Camera**) e a própria materialidade da película (**'A' Film**). **Choke** é, possivelmente, o seu filme mais acessível e, também, um dos mais belos.

Composto por dois rolos de película em 16mm colorida e sem banda sonora (ainda que, noutras versões, as cópias sejam acompanhadas por música *rock*), o filme resulta da projeção síncrona e lado-a-lado das duas bobines, através de dois projetores de 16mm. As duas imagens, segundo o formato "académico", compõem, uma ao lado da outra, um quadro panorâmico recheado pelos vibrantes anúncios luminosos da Piccadilly Circus, em Londres. É impossível não pensar em **Broadway by Light**, de William Klein, ainda que Crosswaite se aproxime mais de uma abstração geométrica a partir de múltiplas sobreposições. Porém, se Klein se deixa fascinar fotograficamente pelo deslumbre daquela selva de *neons*, da parte de

Crosswaite há um evidente esgar de desdém. São belos aqueles reclames, mas não deixam de ser publicitários, nomeadamente ao gigantes dos refrigerantes, a Coca-Cola. E, aí, entra em ação o poder subversivo do título: **Choke**, “engasgar”. O que poderia ser um simples exercício visual e rítmico ganha uma surpreendente dimensão crítica. Trata-se de uma apropriação *pop* que dissolve qualquer potencial promocional dos sinais luminosos, apresentando-os como expoente do excesso visual da publicidade. Afinal não serão as duas projeções (e as duas “imagens” dentro da tela) uma representação alusiva dos nossos olhos “engasgados” por aquele caos comercial?

Ricardo Vieira Lisboa

WE CAN'T GO HOME AGAIN

Nota sobre a versão a cópia de **We Can't Go Home Again** que hoje exibimos:

A versão que mostramos nesta sessão corresponde à 2ª versão de **We Can't Go Home Again**, a versão terminada em 1980 de um filme que em 2011 conheceria a sua 3ª versão, sendo que a montagem de ambas foi terminada por Susan Ray, já depois da morte de Nicholas Ray. Refere-se ainda que a versão de 2011 (já apresentada na Cinemateca em 2012 no Ciclo “Integral Nicholas Ray”) apresenta uma banda de imagem praticamente idêntica a esta de 1980 que estreou comercialmente, tendo sido introduzidas algumas alterações na banda de som e em concreto na voz *off*). Sendo este um filme inacabado por Ray, mas que tem conhecido várias versões já depois da sua morte, fazemos nossas as dúvidas de Serge Daney, quando contava que em 1980 Susan Ray foi com o filme debaixo dos braços para Paris: “Querida acabá-lo, remontá-lo, acrescentar coisas de acordo com o desejo de Ray, que não estava satisfeito com o filme. Terá razão? Não tenho a certeza.”

Esta cópia resultou de uma preservação realizada no laboratório fílmico da Cinemateca em 2003 a partir de uma cópia raríssima de **We Can't Go Home Again**, depositada na Cinemateca pela Fundação Calouste Gulbenkian, a partir da qual se pôde produzir um novo internegativo de imagem e um novo material intermédio de som, que permitiram conservar e duplicar esta preciosidade da colecção. (J.A.)

Em 1963, depois do estrondoso fracasso de **Fifty-Five Days at Peking**, Nick Ray nunca mais conseguiu voltar ao cinema dito comercial, apesar de inúmeras tentativas. Anos e anos calcorreou a Europa à espera dum projecto que se lograsse. Nessa altura – e particularmente na Checoslováquia, onde esteve em 67-68 – iniciou a sua experiência com os “multimédia” de que pouco se sabe e talvez nada se conserve. Em 1969, regressou à América, para se dedicar ao ensino. Dois anos depois iniciava com os seus alunos do Harpur College esta experiência (que para ele não era radicalmente diferente do cinema que antes fizera). O primeiro título foi **Gun Under My Pillow**, mas em 73 já Nick escolhera este de **We Can't Go Home Again**. Apresentou-o, numa primeira versão (de 110 minutos) em Cannes, nesse ano, à margem do Festival. Propalou-se então que o filme se tinha perdido, algures entre idas e vindas.

O que parece certo é que Nick não estava satisfeito com essa versão, e que recusou sempre a classificação do filme *underground* (“I don't know what the fuck that means”). “Para quê usar a palavra *underground*? Só se for para dar um toque de distinção a filmes péssimos, feitos por gente inapta”.

Nessa altura disse também ter rodado mais de 9 horas de filme e sabe-se que, até à morte, montou e remontou esse material que nunca deu por terminado, que nunca considerou ter versão definitiva. Ainda em 78 – um ano antes de morrer – disse a Wim Wenders que o que queria, acima de tudo, era terminar **We Can't Go Home Again**. Já o não conseguiu. Foi o seu Requiem, até como o de Mozart, no sentido da incompletude.

Depois da morte de Nick, Susan Ray a viúva, resolveu montar o que o cineasta já tinha alinhado. De nove horas de filme, fez uma versão de 93 minutos que foi estreada em 1980, no Festival de Roterdão e no fim desse ano foi distribuída comercialmente nalguns países. Depois a cópia de Roterdão ardeu e salvaram-se algumas (raras) entre as quais a que existe em Portugal, adquirida pela Fundação Calouste

Gulbenkian. Desde essa altura, Susan Ray, que detém o resto do negativo, tenta obter os fundos necessários para a reconstituição da versão de nove horas, embora não tivesse indicações precisas de Nick sobre o modo como todo o material se devia articular.

Mas nesta cópia, incompleta, imperfeita, com múltiplas deficiências técnicas, som frequentemente dessíncrono, mutilado e multiforme, é que **We Can't Go Home Again** prefigura a trágica carreira do seu autor e a sua luta por uma expressão derradeira, só aproximativamente conseguida. Como em muitas outras obras de arte, podemos admitir a hipótese de que o filme, acabado e perfeito, não tivesse a imensa força deste material. Sobre ele se ergue a velha questão da diferença entre o "incompleto" e o "inacabado", que se pode pôr também para o **Requiem** de Mozart, para a sinfonia de Schubert, para a **Turandot** de Puccini, para a **Recherche** de Proust, para o **Homem Sem Qualidades** de Musil, para a **Pietà Rondanini** de Miguel Ângelo ou para o último auto-retrato de Tiziano, etc.,etc. O que é atribuível (e tem sido atribuído) ao facto de essas obras, como muitas outras, terem ficado incompletas pode fazer parte do inacabamento necessário às grandes obras, cujas audácias se não se sabe deveram-se a uma falta de apuramento final, ou a uma impossibilidade de ir mais além.

We Can't Go Home Again é uma "capela imperfeita", no rigoroso sentido em que o objectivo não era a perfeição, mas um tamanho rasgar de horizontes que lhes não consente o fecho. Diz-se que o topus ilumina a opus. Mas há obras que não podem ser iluminadas, senão pela luz que dentro de si trazem, uterinamente, intrinsecamente.

Que melhor sequência o pode ilustrar do que a do encontro de Ray (professor) com um dos seus alunos. "És o novo professor?" - "Acho que sim"; "Achas"; "Sou, Sim"; "Não és velho de mais para seres um professor novo?" (as vozes misturam-se, outras intervêm). Depois, um lembrou-se: "Não foste realizador de Hollywood?"; "Não foste tu quem dirigiu **Rebel Without a Cause?**" "Fui."; "E **They Live by Night?**" "Também."; "E não fizeste aquele filme sobre os esquimós com Anthony Quinn?" "Fiz."; "E não fizeste aquele filme com Bogart?" "Fiz."; "Então o que é que fazes aqui?"

O que é que fazes aqui? Essa é a pergunta que pergunta pelo filme e que pergunta pelo realizador. **We Can't Go Home Again** é a resposta possível. Mais tarde a pergunta reforça-se em agressividade, na "cena" com a rapariga: "Pensas que sabes tudo porque fizeste filmes e és velho"; "Quem te deu o direito de ensinar?" "Só queres falar, não queres ouvir"; "don't knock at any door". E Ray só sabe que nada sabe, Ray é de todos o mais jovem, o único jovem; Ray nada ensina; Ray quase não fala; Ray não bate às portas. Escuta, no negro e no encarnado da noite mais funda, a sua solidão e a dos outros, Édipo e Tírésias, como eles cego do muito que viu, só encena a desintegração.

Mas vamos por partes.

E começo pela mais óbvia: a imagem novidade formal deste filme, rodado em 35, 16 e super 8 e 8mm e também em vídeo de 2, 1 e 1/2 polegadas. "Uma parte do material foi filmado em vídeo, ou em 16 transposto para vídeo, retrabalhando por um sintetizador óptico. Todas as sequências em vídeo foram depois transferidas para 16mm até à transposição final para um écran formado por vários écrans, écran que em si mesmo é um prodígio de trabalho técnico. As sequências que deviam ser montadas juntas eram projectadas em transparência, por cinco projectores funcionando simultaneamente e, depois, eram filmadas por uma câmara de 35. A fotografia arqueada (em forma de ventre) que serve de quadro e de pano de fundo às múltiplas imagens assim produzidas foram uma ideia de último minuto de Nick, tanto ao nível das filmagens como ao laboratório. O número de écrans varia durante o filme, mas o formato básico utiliza, em geral, quatro: um grande para os 16mm, em baixo e à esquerda, dois mais pequenos, ao alto à esquerda e em baixo, à direita e outro (8mm) ao alto, à direita. Por vezes, uma quarta imagem, em 35mm, sobrepõe-se a todas as outras. E apesar da inicial complexidade da concepção, o filme é linear e narrativo, com o grande écran em baixo e à esquerda a contar a história e os mais pequenos, a terem, como Nick disse, um papel 'suplementar'". (Serge Daney)

Se tivessem subsistido – ou algum dia se encontrassem – as experiências que Nick fez na Checoslováquia nos anos 60 com o *split-screen technique*, ou se tivessem subsistido – ou se um dia se encontrassem – os milhões de metros que filmou em 69 e 70 quando do processo de Chicago, talvez se pudesse compreender melhor o género de revolução que culmina em **We Can't Go Home Again**. Assim, resta a surpreendente e bruta novidade desse filme, sobretudo há trinta e tal anos, quando ainda ninguém tinha multifacetado assim a tela.

Depois, o processo foi repetido, sobretudo nos vídeos de Godard e em **Numéro Deux**. Nick Ray sustentou sempre que o futuro autor de **Je Vous Salue Marie** lhe tinha “roubado” a ideia, depois de ter visto a primeira versão do filme em Cannes em 73.

Mas a inovação não se limita à técnica, como é óbvio. Baseia-se também, para usar as suas palavras, “no conceito de que a utilização da fita de celulóide não tem limites de tempo ou de espaço. Só os da imaginação humana”.

A Bill Krohn, quando este lhe pergunta qual a utilidade dramática de ter coisas a passarem-se simultaneamente em diferentes zonas do écran e porque escolheu vários écrans para obter esse efeito, quando podia dividir a imagem de outros modos, responde: “É evidente que podia. Mas assim há uma informação suplementar, que, muitas vezes, é periférica ao nosso pensamento. O nosso pensamento não avança só em linha recta. Existem outras associações que se fazem ao mesmo tempo e foi por isso que me servi dos écrans múltiplos. Utilizei muitas vezes uma dada cor para uma dada zona do écran, sem qualquer incidência na história, apenas para enriquecer o sentimento que tenho da cena”. Krohn insiste falando-lhe duma sequência em que se fixou na “história central” e por isso não viu o que se passava nos outros écrans. E Ray replicou: “ver ou não ver, não é isso que é importante. O importante é dar uma impressão compósita”.

Abrir a “quarta dimensão” no cinema (a dimensão do absoluto imaginário); dispersar as linhas rectas em linhas curvas, cruzando temas centrais com laterais, sem se decidir pela centralidade ou pela lateralidade (cada qual é livre de ver o que quer); criar impressões compósitas e simultaneamente afirmar que a narratividade é tão clara (ou tão óbvia) como nos seus filmes mais clássicos (**Rebel**). O processo permite sair para além da narratividade, para além do espaço e do tempo, para além da integração do espectador, tão dividido e tão traído (ou tão divisor e tão traidor) como Nick cineasta e actor se pretende assumir.

Permanente auto-citação (nas imagens “laterais” vêem-se, às vezes, bocados de filmes antigos de Ray, como **Johnny Guitar**, **Rebel**, **The Lusty Man**, **Bigger Than Life**, e o plano final é idêntico ao plano inicial de **They Live By Night**), este filme é a recapitulação fundamental do sentido de uma obra.

Se as imagens se fragmentam, se quebram, se interpenetram, se separam, se reúnem, é porque não há lugar (como nunca nas obras de Nick houve) para um espaço comum e habitável. **Go Home**. Esse sonho americano é exactamente o que o cinema, projectando-o para o isolamento, tornou impossível. Mesmo quando, para levar à máxima comunhão, há máxima solidão. Era possível ir ao fim de uma e de outra como Nick foi (de **They Live By Night** a **Bitter Victory**), para se perceber como, para aqueles que vivem sem casa, na noite, estes termos não são antónimos, mas indigitam o mesmo impossível uno.

Por isso, o écran só abre todo quando Nick conta a história do sábio ao filho do polícia que também perdeu um olho. De casaco encarnado, cabelos brancos, calças brancas, Nick com a mão sobre o ombro do rapaz, fala-lhe (sem os citar) de Édipo e de Tirésias. Os que viram demais, os que decifraram os enigmas ou desafiaram os deuses e por isso perderam a possibilidade de olhar. Mas até nesse mito (ou no mito cinematograficamente subjacente) pode haver uma astúcia: por isso o rapaz vai ouvindo a história e dando socos no ar, para ver se de facto Nick Ray é cego do olho que diz ter perdido. Nessa grande escala (som completamente dessíncrono, em que a voz “on” e a voz “off” se interpenetram), mesmo o mito do demoníaco conhecimento da maldição, do *wise men*, pode ser armadilha. E é por isso que nessa altura é preciso ver tudo. Simultaneamente, nada mais vemos. **We Can't Go Home Again**. A única possibilidade de ver, de filmar, só existe no sonho. Por isso, no fim, na “morte” de Ray – Pai Natal – os jovens decidem deixá-lo dormir algum tempo. “Not a long time. Long enough to get back his dream”.

E é já do lado desse sonho, ou do lado donde não pode trazer esse sonho, que Nick dita “em off” o testamento final: “Take care of each other. It's your only chance of survival. All the rest is vanity”.

E quando a imagem obscurece, muito, muito tempo, ouvimos a canção em que se pede a Deus que abençoe a família, e se apela para ficarmos *together*. No negro, no escuro, nas vogais ardentes de que falava Rimbaud, o poeta, sobre o qual toda a vida Nick sonhou fazer um filme.

João Bénard da Costa