

# LUC MOULLET

cinema de contrabando



# MUSC

cinema de contrabando

# MOULLET

**Rio de Janeiro**

01 a 20 de fevereiro

**São Paulo**

02 a 20 de fevereiro

**Brasília**

15 de fevereiro a 06 de março

2011

Expoente do movimento da *Nouvelle Vague* francesa, conhecido por sua obra bem-humorada, antiautoritária e criativa, o diretor francês Luc Moullet recebe retrospectiva completa no CCBB.

Sua filmografia, premiada pelos mais importantes festivais internacionais, despertou admiração em cineastas como Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Claire Dennis e Raoul Ruiz.

Moullet acumula também destacada atividade como crítico, sendo seus textos reconhecidos como fundamentais para os novos cinemas que eclodiram na década de 1960 em países como França, República Tcheca (ex Tchécoslováquia), Hungria, Brasil, Polônia, entre outros.

Ao realizar esta mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu compromisso em oferecer à sociedade importantes nomes da cultura mundial, tornando acessíveis produções relevantes que permitem compreender a expressão audiovisual contemporânea.

**Centro Cultural Banco do Brasil**

Na capa:  
As poltronas do cine Alcazar



Luc Moullet durante as filmagens  
de As poltronas do cine Alcazar

As Contrabandistas



*Martin Scorsese define boa parte dos cineastas americanos como contrabandistas. Contrabando é fingir que cocaína é açúcar. Orson Welles faz isso quando disfarça A Marca da maldade de filme policial barato. John Cassavetes faz isso com A Morte de um bookmaker chinês. E Godard também, ao fingir que King Lear é uma adaptação fidedigna de Shakespeare. Eu mesmo fiz Une aventure de Billy le Kid passar por faroeste. O contrabando está no coração do cinema.*



## Cinema de contrabando

Luc Moullet é praticamente desconhecido no Brasil: seus filmes nunca foram distribuídos comercialmente por aqui. Não fosse uma sessão do documentário *Gênese de uma Refeição* no Cineclubes Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, em 1986, acompanhada de um debate com o diretor, e a exibição dos curtas *Catracas*, *O Império do Totó*, *Tentativa de Abertura* e do média *As Poltronas do Cine Alcazar* na Mostra Internacional de São Paulo, em 1990, seu cinema seria absolutamente inédito entre nós.

Luc não teve a sorte de outros nomes do cinema francês de sua geração que, mesmo marginalizados pelo mercado cinematográfico brasileiro, conseguiram divulgar suas obras com regularidade através dos circuitos alternativos. Moullet nunca esteve disponível nos catálogos das agências oficiais de difusão cultural. Nem na pauta das cinematecas e cineclubes ocupados em seguir à risca os manuais de introdução à história do cinema – mas sem avançar muito além deste ponto.

O amor ao cinema e a mania de ver filmes, aliás, estão entre os temas preferidos do cineasta-cinéfilo, que fez da afronta aos círculos tradicionais da cinefilia e do culto ao cinema um ofício. Luc Moullet não é um cineasta fácil de engolir: seu humor desconcerta, destrói certezas, desorganiza. Trata-se de um tipo perigoso; não estamos falando de um cineasta da cartilha oficial.

Fica fácil entender o motivo da longa ausência. A presença de Luc Moullet perturba, seu humor e irreverência desestruturam. Iconoclasta, debochado, construiu uma obra inteira – filmes e escritos sobre cinema – demolindo e ridicularizando o convencionalismo da sociedade burguesa, os falsos mitos da “arte cinematográfica”, e não poupou nem a si próprio. Explicamos: o diretor aparece em cena, inclusive como protagonista, em boa parte de seus filmes. Para o cineasta Jean-Marie Straub, “Luc Moullet é provavelmente o único herdeiro de Buñuel e Tati”.

“Toda regra deve ser transgredida”, prega o título do guia para jovens cineastas que preparou e que publicamos neste catálogo, ao lado de outros artigos de sua autoria, todos inéditos no Brasil. A ideia desta antologia é ampliar o efeito devastador de suas opiniões. Moullet não se leva nem um pouco a sério, e pratica um cinema motivado pelo desprezo a quem o faz. Também é importante sublinhar que Luc Moullet, contrariando um *vício de linguagem* de seus contemporâneos, não procura um cinema hermético, indecifrável. Seus filmes, como seus escritos, são claros, vão direto ao ponto. O objetivo: a última gargalhada. Ri melhor quem ri com Luc Moullet.

Esperamos que a oportunidade de assistir a esta retrospectiva integral da obra de Luc Moullet ajude a sacudir o marasmo e exorcize o conformismo das novas gerações de cinéfilos. A visita do cineasta ao Brasil, ao lado da esposa, a atriz Antonietta Pizzorno, para encontrar com o público e acompanhar a retrospectiva no Rio de Janeiro, em São Paulo e Brasília, certamente vai trazer mais luz sobre a importância de Moullet como realizador de filmes e escritor de cinema. É uma chance de vermos de perto o *estilo Moullet* em ação, sua cultura cinematográfica esmagadora, seu olhar desconcertante sobre as coisas.

**Da nocividade da linguagem  
cinematográfica, de sua inutilidade,  
bem como dos meios de lutar contra ela**  
pág. 14

**As doze maneiras de ser cineasta**  
pág. 19

**As lixeiras verdes de Deleuze**  
pág. 23

**Toda lei deve ser transgredida  
(*Vade-mécum*)**  
pág. 35

TEXTOS DE LUC MOULLET

**filmes**  
pág. 65

**sugestões de leitura**  
pág. 102

**outros filmes**  
pág. 108

*Escrevi alguns textos teóricos. Não muitos. É perigoso. Metz, Deleuze, Benjamin, Debord suicidaram-se. Talvez tenham descoberto que a teoria não leva a nada e o choque tenha sido brusco demais (sem falar em Althusser). A propósito, os grandes críticos morrem jovens. Delluc, Canudo, Auriol, Agee, Bazin, Truffaut, Straram, Daney. Ver filmes demais é extenuante. Eu ainda estou aqui, o que prova que eu não sou um grande crítico. Essa teoria vale apenas para críticos bons: Charensol morreu quase centenário.*

*Piges choisies (de Griffith à Ellroy), 2009*



Luc Moullet

# Da nocividade da linguagem cinematográfica, de sua inutilidade, bem como dos meios de lutar contra ela

Intervenção na mesa-redonda sobre o tema “*Por uma nova consciência crítica da linguagem cinematográfica*”, Mostra de Pesaro, 4 de junho de 1966.

*Piges choisies (de Griffith à Ellroy)*, 2009  
Tradução Carlos Roberto de Souza

A lentidão e a dificuldade com que tomamos consciência dos componentes da linguagem cinematográfica (das linguagens cinematográficas, porque existem, além da linguagem hollywoodiana-europeia, as linguagens japonesa, indiana, egípcia) nos fazem considerar como uma grande vitória essa tomada de consciência. Creio que temos razão de ficar orgulhosos, porque a descoberta não era fácil. Mas, erramos em acreditar que nosso magnífico esforço nos havia feito compreender algo magnífico. Erramos ao confundir nosso esforço e seu resultado. Porque o resultado, o conhecimento das linguagens cinematográficas, revela apenas uma coisa: a mediocridade artística congênita das linguagens cinematográficas passadas, presentes e futuras.

Christian Metz diz que não podemos culpar a linguagem cinematográfica porque ela codifica formas puras. Discordo: a partir do momento que um ser humano inventou essas formas que outros transformarão em código, essas formas são impuras, maculadas – felizmente maculadas – por sua personalidade. Metz diz que a alternância das imagens significa a simultaneidade dos fatos. Nesse caso, trata-se de uma codificação pessoal inaugurada pelo autor da primeira montagem alternada que pode ser também, entre diversas possibilidades, alternância dos fatos e dos pensamentos do herói (*La Guerre est finie*), comparação entre épocas (*Não reconciliados [Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt*

*wo Gewalt herrscht*, de Jean-Marie Straub)), alternâncias de pensamentos do autor e dos heróis (*Marienbad*). Ainda que essas três significações sejam contrárias ao sentido original, elas não são menos compreensíveis: não é necessário que as figuras sejam codificadas para serem compreendidas. Na verdade, o primeiro filme em que aparecia a montagem alternada conseguiu se fazer compreender num momento em que o código ainda não existia.

Metz diz também que não saberíamos fazer um julgamento, necessário e neutro, de ordem artística sobre a linguagem cinematográfica. Ora, a instância veicular é sempre, num primeiro momento, também uma instância estética. Apenas num segundo momento ela se torna exclusivamente veicular. A primeira vez que percebemos essa instância, experimentamos efetivamente uma emoção de ordem artística fundada notadamente sobre a surpresa. Da mesma forma, a instância estética é sempre suscetível de ser uma instância veicular, inclusive, algumas vezes de maneira exclusiva. O mesmo acontece com o valor dramático das cores. Definir a arte unicamente como uma forma de explorar um veículo comum a todos me parece uma concepção burguesa da arte: oitenta por cento de *pasta*, vinte por cento de molho a escolher. É uma concepção que não se pode defender, a não ser que se atribua à arte cinematográfica um papel apenas secundário, de divertimento, um interesse puramente decorativo. Nesse caso, acredito que nossa presença, esse colóquio e a Mostra seriam inúteis. O interesse da arte é, sobretudo, o de poder, o de dever destruir e reconstruir suas próprias fundações e ir às profundezas de si mesma. Certamente reconheço que a arte pode se enxertar na linguagem se o criador sobrepuser a ela uma outra instância estético-veicular, ou ainda – prefiro, é mais bonito –, veicular-estética, suscetível de se transformar ela também em linguagem. Isso acontece muito no cinema. Mas quer essa instância se enxerte ou não na linguagem, isso não tem influência nenhuma sobre seu valor e, portanto, não tem a menor importância.

Existe oposição completa entre a linguagem cinematográfica e a arte cinematográfica porque a linguagem cinematográfica extravasa sobre a arte, invade-a, sufoca-a. É uma relação de oposição, não uma relação de indiferença: a linguagem e a arte são o alto e o baixo de uma mesma coisa; a linguagem é a arte fracassada.

A linguagem literária, menos absorvente, é indiferente à arte: ela permanece um simples e modesto veículo da arte e da informação. Mas a linguagem cinematográfica condiciona a arte. Pode-se dizer que o bom cinema começa onde termina a linguagem, e morre onde a linguagem renasce. E se todos os maus filmes não são obrigatoriamente representantes da linguagem cinematográfica, porque há maus filmes

de vanguarda, é certo, contudo, que a linguagem cinematográfica pode apenas dar maus frutos, com raras exceções. Se o *abacaxi* nem sempre é linguagem, a linguagem é sempre *abacaxi*; a prova é que, em todos os livros sobre a linguagem cinematográfica, os melhores exemplos são sempre tirados de *abacaxis*, e a lista dos filmes citados inclui muitos *abacaxis* e omite muitas obras-primas.

Por que esse estado de coisas? É simples: o espectador recebe a obra criada pelo artista. Esta é a primeira etapa, a da comunicação. Infelizmente pode haver uma segunda etapa: o espectador, tornando-se realizador, refaz o que fez o artista. É uma resposta no mesmo tom, uma intercomunicação. É isto a que se chama linguagem, refazer o que outro fez, refazer o que não nos pertence. A linguagem é o roubo. A arte é individual, comunicação em um só instante, é o que não pode existir senão uma vez. A linguagem é o que não pode existir senão a partir da segunda vez, quando um comparsa transforma a arte em signos. Não há mais criação, mas reprodução mecânica. A arte nunca requebra. A linguagem só requebra porque é ao requebrar que ela prova que é linguagem. É a vã tentativa da eternização do sucesso artístico com o qual o ser humano sonha sempre. É a negação da originalidade artística. Nós percebemos a arte cinematográfica graças a um esforço pessoal, à reflexão, à intuição. Nós percebemos o cinema de linguagem sem esforço – e é, aliás, por isso que temos tanta dificuldade para tomar consciência dessa linguagem: ela é feita para nossa preguiça, e é muito difícil para nós livrarmos-nos dessa preguiça. Na linguagem cinematográfica, a coisa exprimida não passa de um símbolo vulgar, um signo que empregam os robôs-cineastas e que os robôs-espectadores compreendem.

O maior perigo da linguagem cinematográfica, no plano artístico, é que aquele que a emprega destrói sua própria personalidade. Os franceses que imitam o cinema americano não fazem senão retomar os meios concebidos por Griffith e DeMille para exprimir da melhor forma possível seu universo pessoal, marcado pelo espírito sulista e um puritanismo que não têm absolutamente nada a ver com o universo dos realizadores franceses. Quando Lelouch empresta a linguagem de Godard copiando as ideias estilísticas de Godard, ele obrigatoriamente fracassa, porque a expressão estilística de Godard depende do fato de Godard ser suíço e protestante, e de ser Godard. Ora, Lelouch não é nada disso, ele exprime temas pessoais diferentes dos de Godard ou, mais frequentemente, ele não exprime temas. A linguagem é, portanto, alienação.

Além do mais, os patamares sucessivos e separados das linguagens cinematográficas – linguagem-Griffith, linguagem-Godard, por exemplo – são obrigatoriamente contrários à arte, que avança sem jamais poder

se deter em nenhum patamar. Se ela para, ela não é mais arte.

Vemos, portanto, quanto grande é a nocividade da linguagem cinematográfica: o espectador não deve ter nenhum trabalho para compreender o filme. Os signos da linguagem fazem com que compreenda tudo sem esforço. Ele se torna passivo, deixa-se embalar pela ficção do filme. O cinema perde seu papel de formação para a vida, diante da qual o homem guardará a mesma passividade. Lá pelos anos 1945-55, a linguagem havia esmagado o cinema com tal força, que os espectadores – que em geral não tinham experiência cinematográfica do passado – acreditavam que ele se confundia com a linguagem cinematográfica, e que tudo o que não fosse cinema de linguagem era sem interesse e ruim. Foram necessários dez anos para que o público começasse a compreender que o cinema-linguagem com o qual ele estava habituado não passava de um episódio da história do cinema, que podia muito bem se desenvolver sem ele. Pode-se dizer que a estabilização da linguagem cinematográfica retardou consideravelmente o desenvolvimento da arte cinematográfica e da civilização de massas.

A linguagem cinematográfica apresenta, apesar de tudo, quatro qualidades: em primeiro lugar, a nitidez com a qual ela aparece agora, graças aos esforços dos pesquisadores, permitiu estabelecer a lista de todas as suas figuras, quer dizer, de tudo o que é necessário evitar fazer. Isso é bem cômodo. Aliás, certos filmes fazem a crítica da linguagem cinematográfica, justamente para se obter efeitos de surpresa. É o caso de certas cenas de Godard, de Hitchcock, que dependem da mediocridade da linguagem cinematográfica.

Em segundo lugar – e esta é a exceção da qual eu falava agora há pouco –, os cineastas podem respeitar hipocritamente a linguagem para ganhar a confiança do espectador e fazer passar mais facilmente um pensamento revolucionário, ou ainda, para denunciar o conformismo social ou psicológico do qual o próprio princípio da linguagem cinematográfica não passa de um dos reflexos, o filme se oferecendo muitas vezes em holocausto. Esta é a proposta de cineastas mais ou menos anarquistas: Buñuel, Chabrol, Franju. Trata-se da destruição da linguagem desde seu interior.

Em terceiro lugar, os realizadores podem respeitar as regras da linguagem e criar uma obra original apesar da linguagem, por razões exteriores à linguagem, que não lhes dá nem lhes retira nada. Creio que quase todos os bons filmes guardam reminiscências da linguagem cinematográfica. Se nós lhes damos um valor, é porque eles apresentam menos reminiscências do que os outros, porque elas têm pouca importância, porque as esquecemos e, sobretudo, porque há alguma outra coisa no filme. Nossa apreciação se situa então no domínio do relativo e não no do absoluto: nós amamos porque não há algo melhor. Essa ter-

ceira alternativa tem uma grande vantagem financeira, como em parte a alternativa precedente: ela assegura a carreira comercial dos filmes.

Em quarto lugar, a linguagem cinematográfica tem, sobretudo, uma vantagem monetária: como é facilmente acessível a todos, ela é o principal elemento motor da indústria cinematográfica, que condiciona em parte a arte do cinema. É por isso que os políticos e os vendedores do cinema, os vendedores-políticos e os políticos-vendedores do cinema a adoram. Seria, portanto, impossível fazer desaparecer a linguagem cinematográfica, e mesmo pouco desejável: como o valor dos filmes é estabelecido com relação a outros filmes, é impossível que em cem filmes haja menos de setenta e cinco maus filmes. Melhor que esses setenta e cinco “abacaxis” respeitem a linguagem cinematográfica, que façam dinheiro, mais do que se orientem para a má vanguarda, que não faz. Isso evita o desemprego. Somente é preciso que não se reproduza o que se produziu no mundo dez anos atrás, o que se produz ainda hoje na Alemanha, a saber: que noventa e nove filmes em cem são cinema-linguagem. Porque, nesse caso, o público é levado a recusar toda arte, portanto, toda nova forma do cinema-linguagem. Proibir a renovação é a falência da arte e também da indústria, que tem necessidade, de tempos em tempos, dessa pequena dose de novidade que constitui um novo patamar do cinema-linguagem introduzido pela arte.

Cada um de nós presente nesta sala, crítico ou cineasta, deve, portanto, empreender uma luta contra a linguagem cinematográfica, que deve se revestir, para ter mais eficácia, de uma aparência ofensiva que, na verdade, é defensiva, pois a arte deve ser e será sempre minoritária com relação à linguagem.

Os cineastas, na medida em que não forem constrangidos pelas necessidades materiais, deverão se recusar a fazer cinema-linguagem; deverão mesmo recusar o jogo duplo que evoquei, criação no interior ou no exterior da linguagem, porque, ao respeitar as regras da linguagem sem seguir-lhe o espírito, eles sempre serão derrotados por aqueles que respeitam o espírito, quer dizer, os vendedores, que os esmagarão. Os críticos devem estudar a história do cinema, aprender por eles próprios e fazer entender que na linguagem cinematográfica acontece o mesmo que nas religiões, que a linguagem cinematográfica conhecida não é a única existente ou que existiu, que ela pertence a um tempo e a um lugar determinados, portanto, que não se deve privilegiar uma linguagem cinematográfica em particular nem exigir uma à projeção de cada filme, que a linguagem cinematográfica não passa do fruto da preguiça e da falta de imaginação. Cada um de nós deve poder gritar bem alto: “Abaixo a linguagem cinematográfica para que viva o cinema!”



## As doze maneiras de ser cineasta

*Cahiers du Cinéma* n.473, novembro de 1993, incluído em *Piges choisies* (de Griffith à Ellroy), 2009  
Tradução Carlos Roberto de Souza

Durante as filmagens de *Signe du lion*, interpelei Eric Rohmer com veemência: “Como é que você, cineasta cristão, de repente me faz um hino à astrologia, essa mistificação?”

Nos últimos anos, me dei conta que Rohmer tinha razão: a astrologia determina mesmo o futuro dos cineastas.

Foi o crítico americano Manny Farber que me deu a pista. Segundo ele, os cineastas nascidos sob o signo de **Peixes** preocupam-se com a dialética cinema-teatro (Guitry, Pagnol, Rivette) ou com uma próxima a ela: a dialética realidade-sonho (Minelli, Rivette). Penso que devemos ampliar um pouco mais o império dos Peixes-cineastas: pode-se dizer que sua obra fundamenta-se antes de mais nada nos atores. Isso se aplica não somente a Guitry, Pagnol e Rivette, mas também a Téchiné e a Doillon, a Jerry Lewis e seu parceiro Tashlin.

Poderíamos igualmente notar o gosto dos nativos de Peixes pelos espetáculos-torrentes<sup>1</sup> que mais ou menos não podem ser encenados, caros a Rivette, mas também a Marlowe e a Hugo.

A presença, nesse espaço, de Biberman, Clément, Rocha e Walsh mostra que a dominante de um signo não passa de uma dominante e não tem nenhum valor geral ou exclusivo. Essas características não são habitualmente atribuídas aos nativos de Peixes. De qualquer forma, existe uma característica muito comum que encontramos em alguns cineastas do signo, como Buñuel e Rivette: a presença da conspiração, do segredo, do ocultismo ou do misticismo.

**Áries** é o signo dos pioneiros, dos inovadores, e rege, sobretudo,

<sup>1</sup> No original, *spectacles-fleuves*, em referência aos *romans-fleuves*, de enorme extensão. O jogo de palavras também tem a ver com *fleuve*, que significa rio e peixe (NT).

os cineastas experimentais ou vanguardistas: Tarkovski, Duras, Garrel, Epstein, McLaren, que se relacionam com os grandes poetas mais ou menos marginais: Lautréamont, Hölderlin, Beaudelaire, Verlaine.

**Touro** rege sobretudo os grandes atores (Cooper, Fonda, Stewart, Welles, Mason, Gabin, Fernandel). A força, o lado obstinado. Mas rege também alguns grandes cineastas, a maior parte deles ocupada com o tema do espelho (Ophuls, Sirk), o barroco e os *travellings* gigantescos (Ophuls, Welles), o melodrama e o retrato da mulher (Ophuls e Sirk, Borzage, Vecchiali, Mizoguchi), a mulher destruída pelos desafios, em geral uma prostituta.

Os nativos de **Gêmeos** dedicam uma atenção extrema à composição da imagem, à plástica, que às vezes descamba para um certo maneirismo. Nascidos entre 29 de maio e 5 junho, encontramos Sternberg, o trio do grupo da Rive Gauche (sic) – Resnais, Varda, Demi – e Fassbinder, o rei do filtro.

Em 7 e 8 de junho se agrupam os três especialistas italianos da infância infeliz: De Sica, Rossellini e Comencini.

Wilder, Mocky, Chabrol, Hawks e o Stiller de *Erotikon* – a comédia mordaz ou sarcástica é atributo dos nativos de **Câncer**. Também podemos notar neles a arte do narrador (Hawks, Chabrol, Breillat) e uma atração pelo fantástico, pelo futurismo, pelo ocultismo e pelo mistério (Cocteau, Browning, Paul Leni, e também Bergman, o Marker de *La Jetée*, o Astruc de *Rideau cramoisi*, o Mocky de *Litan* e de *La Grande frousse*, o Chabrol de *Magiciens*) que encontramos, aliás, em outro nativo de Câncer, Franz Kafka. Um signo, portanto, com dominantes variadas.

Entre os nativos de **Leão**, ao contrário, encontramos um único *leitmotiv*, adequado à sua retomada sistemática. Entre eles encontram-se, nascidos em dias vizinhos, os dois grandes cineastas mais conhecidos das massas: DeMille e Hitchcock, os acumuladores típicos, únicos a conciliar a mais alta qualidade aos primeiros lugares de bilheteria. Kubrick e Huston, em grau menor, são da mesma espécie. Destacam-se aqui, com certeza, muitos cineastas dos Estados Unidos, país onde é difícil fazer carreira sem obter sucesso comercial.

Curiosamente, entre os leoninos existem inúmeros *mavericks*<sup>2</sup> (acumuladores fracassados): Fuller, Ray, Boetticher.

Os leoninos têm em geral uma carreira longa (Hitchcock, DeMille, Huston, Autant-Lara), com eclipses (Boetticher, Fuller, Ray, Riefenstahl, Carné) ou silêncios prolongados sistemáticos (Kubrick, Pialat). Nota-se neles a longevidade dos indivíduos (Riefenstahl, Autant-Lara, Carné), ou, pelo menos, a abundância da obra (Ruiz, DeMille). Algumas vezes o es-

<sup>2</sup> Dissidentes

porte serve como derivativo do cinema (tauromaquia para Boetticher, mergulho para Riefenstahl, aviação para DeMille, boxe e caça para Huston).

Alguns deles podem ser estar ligados, de uma maneira ou de outra, mas sempre de forma pouco convencional, a um componente de direita (Autant-Lara, Riefenstahl, Fuller, Pialat, ou na variante cristã: DeMille, Olmi, Hitchcock, Leenhardt) que talvez esteja intrinsecamente ligada ao sucesso comercial.

A natureza é um dos temas prediletos dos nativos de **Virgem** (Renoir, Sjöström, Dovjenko). Para estes *bons vivants*, a vida é uma festa exuberante, frequentemente amarga (Renoir, Stroheim, Gene Kelly, Preston Sturges, Germi). Sua vida sentimental é muitas vezes complexa (Sjöström, Germi, Kazan, etc.). Note-se o nascimento, no mesmo dia, do mestre (Renoir) e do discípulo (Becker).

Os nativos de **Libra** exprimem-se admiravelmente através do câni-co: Keaton, Tati, McCarey, Groucho Marx nasceram todos entre 2 e 8 de outubro – segundo decanato. Tenho um certo problema com minha mãe: se, em vez de dar à luz a 14 de outubro, ela tivesse se apressado um pouco, eu seria do segundo decanato e teria feito filmes bem mais engraçados.

O primeiro decanato diferencia-se por um individualismo e um ascetismo pronunciados (Bresson, Antonioni).

Os nativos de **Escorpião** decepcionam. Contam-se certamente entre eles alguns privilegiados de primeira categoria (Gance, Visconti). Mas é um gênero neutro. Difícil definir uma linha geral. Talvez um certo ar acadêmico (Clouzot, Clair, Malle, Visconti) contrabalançado pelo outro extremo, a marginalidade de Hanoun, Biette, Muratova, Medvekine, Rozier.

O mesmo se pode dizer dos nativos de **Capricórnio**, entre os quais é impossível determinar um fator comum, exceto o gosto pelo trabalho coletivo (Sennett, Vertov) ou a dois (Straub e, menos sistematicamente, Leone, Sembene, Murnau): a negação do eu. Ambos os signos revelam uma quase completa ausência americana.

Entre os nativos de **Sagitário**, inversamente, acontece com frequência a hipertrofia do Eu: Allen e Godard (que são atores do mesmo tipo), Eustache. Esse egocentrismo é sinônimo de uma atroz angústia. Não se pode omitir o fato que os dois únicos grandes cineastas do mundo capitalista a se suicidarem foram dois sagitarianos: Eustache e Max Linder. O que talvez possamos ligar ao fato de ambos realizadores pertencerem a Bordéus, e a região do sudeste francês ser sede frequente de uma expressão marcada pela inquietude. Note-se também a fraqueza habitual dos que nascem no inverno: Poe, Tchekov e Molière tiveram também uma existência curta.

Entre eles, muitos viajantes e imigrantes: Lang, Preminger, Dassin, Max Linder.

Constatamos estupefatos a supremacia dos nativos em **Aquário**, concebidos na primavera e nascidos no inverno, tanto pela quantidade quanto pela qualidade: duas ou três vezes mais grandes cineastas (ou escritores) do que em qualquer outro signo. São os clássicos incontestáveis, Eisenstein, Griffith, Dreyer, Lubitsch, Vidor, Ford, Flaherty, Truffaut, Mankiewicz, Fellini e também Cottafavi, que sucedem Stendhal, Joyce, Dickens, Simenon, Brecht, Lewis Carroll, Marivaux, Conrad, Strindberg, Byron, Beaumarchais, Jules Verne e Virginia Woolf, sem esquecer Mozart.

Entre parênteses: constata-se entre eles uma atração pela água e pelo lodo, o sólido que se torna líquido (ver todo o Vidor, *Louisiana story*, *Arroz amargo*, e também Alexandre Nevski, *Inocente pecadora* [*Way down east*] e *Tobacco Road* do almirante Ford, e lembrem-se que *Les Quatre cents coups* e *La Dolce vita* terminam no mar).

Com os nativos de Aquário encontramos o melhor argumento a contrapor aos céticos.

Há certamente outros; eu precisaria aprofundar minhas pesquisas. Mas é difícil conhecer o ascendente, a inclinação lunar, o lugar e o momento preciso dos nascimentos de Mizoguchi, Kiarostami e Jasset.

A história do cinema já foi escrita por países (Charles Ford), por períodos (Sadoul) e por gêneros (Mitry). Por que não por signos?

As descobertas a serem feitas certamente terão um valor restrito por não se conhecer bem as dominantes de um signo. Mas elas podem ter uma grande utilidade prática: em função dos desejos expressos através de uma política do filme, um signo poderá ser favorecido mais do que outro: acredito que seja necessário pensar duas vezes antes de confiar um avanço sobre as rendas de bilheteria aos nativos de um determinado signo – não direi qual porque tenho medo de levar um soco na próxima vez que for a uma assembleia da Associação dos Cineastas. Os realizadores em início ou em meio de carreira poderiam se orientar em função das dominantes fílmicas de seu signo. Se Delluc houvesse se dedicado ao filme cômico, David Lean ao *underground* e Disney ao diário íntimo, certamente teriam feito filmes bem melhores.

## As lixeiras verdes de Deleuze

*La lettre du cinéma*, n.15, outono de 2000  
Tradução Luiz Soares Júnior | Revisão Carlos Roberto de Souza

Com frequência, nas provas de meus alunos da Universidade de Paris III, encontrei referências a um certo Gilles Deleuze. Intrigado, fui à biblioteca municipal mais próxima, onde peguei emprestadas suas duas obras consagradas ao cinema.

*A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*... Acreditei que leria, no primeiro volume, estudos sobre Renoir (o balé das personagens em *La Règle du jeu* ou em *La Carrosse d'or*), Ophuls, Mizoguchi, Fuller ou Téchiné e, no segundo, uma análise da arte de Stroheim, Ford, Duras, Pagnol, Rozier, Leone, os grandes mestres do tempo. Bem, nada disso. Ocorreu até mesmo o contrário do que eu esperava. Ophuls só é citado em *A imagem-tempo*, e Stroheim, apenas em *A imagem-movimento*. Pagnol, Rozier e Leone são totalmente ignorados.

Acontece que, para Deleuze, o movimento não é o movimento, e o tempo – embora de forma menos agressiva – não é exatamente o tempo.

A imagem-movimento seria “um conjunto descentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros” (p.291)<sup>1</sup>, o jogo que vai de uns a outros. Nessa perspectiva, poderíamos afirmar que *Apotheosis*, de Yoko Ono, feito de um único plano-sequência, um perpétuo *travelling* vertical, não é imagem-movimento, mas imagem-tempo (voltarei a isso mais tarde).

Que seja. Essa definição talvez ficasse mais clara se Deleuze falasse em movimento dialético.

<sup>1</sup> As indicações de página dadas pelo autor referem-se à edição francesa dos livros de Deleuze. (Todas as notas são do tradutor).

Na página 291, Deleuze enumera várias categorias de imagem-movimento, notadamente a imagem-percepção (“conjunto de elementos que agem sobre um centro”) e a imagem-ação (“reação do centro ao conjunto”). É no mínimo curioso que estas variedades da imagem-movimento se refiram a um centro, quando Deleuze define a imagem-movimento como um conjunto descentrado. Tenho dificuldade em entender...

Deleuze nos propõe um exemplo preciso de *imagem-percepção*: em *Broken lullaby*, Lubitsch mostra um grupo de homens, de pé, vistos à altura do chão, com a câmara colocada “sob a perna que falta” de um inválido, também de pé. Eis um enquadramento que parece inteiramente gratuito. Mas um plano seguinte revela que se trata do ponto de vista de um *cul-de-jatte*<sup>2</sup>. O que tomáramos por um simples maneirismo é, na verdade, a visão subjetiva de um indivíduo. Existe aí um movimento na narração e na consciência do espectador que permite chegar a esta conclusão.

A *imagem-afeição*, segunda variedade da imagem-movimento, “é a que ocupa o intervalo entre uma ação e uma reação, que absorve uma ação exterior e reage internamente” (p.291). Primeiro exemplo: o primeiro plano de um rosto, reflexivo (em que você está pensando?) ou intenso (o que você está sentindo?). É verdade que, com frequência, o primeiro plano mostra uma reação do rosto em relação ao que se passou no plano precedente, geralmente mais aberto, mas essa é uma técnica primária, vulgar mesmo (que pode dar resultados magníficos, mas que foi explorada em demasia por todos os tarefeiros). Portanto, não se pode escrever que o primeiro plano constitui um intervalo entre uma ação e uma reação, pois ele próprio é a reação, contém em si a reação, que se situa, aliás, quase sempre no início do plano.

E limitar o primeiro plano a esse valor de resposta a uma ação (o que é estudado ao longo de vinte e cinco páginas) acaba por mascarar de forma muito redutora os outros usos, mais inovadores e criativos, do primeiro plano, aqui omitidos: se um filme começa com um primeiro plano, ou se constitui de uma série de primeiros planos, como no filme húngaro *Princesse* [Adj király katonát, de Pál Erdöss] ou mesmo na *Jeanne d'Arc*, de Dreyer, não se trata obrigatoriamente de uma sequência a uma ação, ou absorção de uma ação exterior. Mais de cem instantâneos de Gérard Courant (primeiros planos unicamente de rostos) não têm referência a uma ação prévia ou exterior. Tampouco uma personagem em primeiro plano que come, escova os dentes, morde o vizinho ou faz uma careta para a plateia. No último caso, é a própria ação que provoca a reação, exatamente o contrário do que afirma

2 Literalmente, “cu de bacia” refere-se ao indivíduo que teve ambas as pernas amputadas.

Deleuze, contradito também pelo primeiro plano *pillow-shot* ou plano de corte, ou uma sequência lírica de primeiros planos curtos mais ou menos idênticos, ou ainda, o plano de um homem que recebe uma bofetada em campo: neste caso, o intervalo entre a ação e a reação é imperceptível, da ordem de vigésimos de segundo. E aqui, a ação não é de forma alguma exterior.

Esses dois modos de dialética presumida, que Deleuze completa com o estudo do par sombra-luz, fundam-se sobre uma certa especificidade do cinema, ligada a sua gramática, a sua técnica (decupagem, primeiro plano, *flou*, iluminação). Ora, é evidente que as linhas dialéticas, no cinema, ultrapassam essas especificidades. É justamente por isso que Deleuze inclui uma terceira forma de imagem-movimento, chamada *imagem-ação* que, por incrível que pareça, nada tem a ver com a definição popular de ação no cinema. Trata-se de uma dialética entre o indivíduo e a sociedade, o pormenor e a totalidade, a ação particular e a situação geral. Quando o cineasta parte do indivíduo para chegar à sociedade, chama-se *pequena forma* (Lubitsch seria o mestre), e quando acontece o contrário, a *grande forma*: como as superproduções de Cecil B. DeMille, evocadas por Deleuze. A distinção é, às vezes, um pouco ociosa: se *Male and female* (DeMille, 1919) começa com planos muito gerais (o céu, o mar, o cânion do Colorado, uma citação do *Gênesis*), em trinta segundos chegamos ao esfregão, à vassoura e ao balde d'água, e permanecemos mais ou menos nesse nível durante o resto do filme, salvo, na metade, quando do episódio babilônico. Teoricamente, trata-se da grande forma, mas o início pretensioso é tão rápido... É o mesmo problema de vários filmes americanos que começam apresentando rapidamente uma cidade (*Beyond the forest*, *Pride of the marines*, *The Seven year itch*) antes de se ligarem em definitivo a um itinerário individual. As idas e vindas do particular ao geral se encavalam, invertem-se frequentemente e, desentranhar a pequena da grande forma, muitas vezes equivale a cair na velha questão da prioridade do ovo ou da galinha.

Nesse catálogo de movimentos dialéticos, constatamos uma multidão de notáveis esquecimentos, sejam as dialéticas fundadas sobre técnicas de trabalho, *overplay* e *underplay* (Kazan), visível-invisível (Tourneur), gênero e não gênero (Monte Hellman), sobre noções mais vastas como natureza e cultura (*Boudu*), cidade e campo (Vidor), lentidão e velocidade (*Rising the moon*, de Ford), risos e lágrimas (Chaplin), presente e passado (DeMille), trivialidade e sublimidade (Godard), lógica e absurdo (Buñuel, Hawks), amor e ação (o cinema hollywoodiano), ou sobre valores ideológicos, nacionalidades e classes sociais (*La Grande illusion*), racismo e tolerância (*A última caçada* [*The Last Hunt*]), eficácia e justiça (*Touch of evil*), sem falar nas dialéticas medíocres (os bons e os maus, a fuga para o México ou a

prisão), que atravancam a maior parte das telas. Algumas delas poderiam ao menos ter sido objeto de menção nesse díptico de vastidão enciclopédica.

Em contrapartida, bizarramente espremida entre a imagem-afeição e a imagem-ação, Deleuze introduz uma nova e inadvertida categoria, a *imagem-pulsão*. A pulsão, segundo Deleuze, estaria ligada ao naturalismo, em que o movimento é criado pela passagem do homem ao animal (o que prova que Deleuze não dispensa sistematicamente as dialéticas com fundamento extrafílmico, que descarta, aliás, quando bem quer).

A história toda é um pouco dura de engolir, sobretudo pelo fato de que o animal (no naturalismo) é com frequência dado desde o início do filme (*Foolish wives*, *Manèges*, de Allégret) e não é, portanto, o resultado de um movimento visível. De fato, pulsão e naturalismo seriam antes dois pólos contraditórios, porque a pulsão, frequentemente pulsão de uma personagem que reflete a do realizador, está muito distante do princípio do naturalismo (a realidade deve ser descrita sem nenhuma interpretação dada pelo espírito do autor). Calor da pulsão, frieza do naturalismo.

Além disso, os exemplos escolhidos por Deleuze deixam o leitor estupefato. Poder-se-ia acreditar que Deleuze, a propósito do naturalismo, citasse os filmes do *Kammerspiel*, *Despojos* [*Scherben*], *A Noite de São Silvestre* [*Sylvester*], *A Última Gargalhada* [*Der letzte Mann*], *Rua das Lágrimas* [*Die freudlose Gasse*], *Un Homme marche dans la ville*, de Pagliero, ou *Manèges*, ou alguns de Renoir, como *On purge bébé*, *La Chienne* ou *Boudu*, *Umberto D.*, ou *Honeymoon killers*, de Kastle. Pois bem, nada disso. O naturalismo seriam Vidor, Losey, Ray e Fuller. Todos, é verdade, muito dependentes de suas pulsões. Mas quem se distancia mais do naturalismo do que King Vidor? Apenas *A Turba* [*The Crowd*] e, em certa medida, *No Turbilhão da Metrópole* [*Street Scene*] poderiam ser classificados como filmes, digamos, realistas. Pode-se dizer de Vidor que ele é romântico, lírico, delirante, excessivo, idealista, assim como Gance e Dovjenco, a quem o comparam com frequência. Mas o mundo de *Ruby Gentry*, de *Fountainhead*, de *Hallelujah*, de *O Grande Desfile* [*The Big Parade*] é totalmente irrealista, surrealista mesmo. O cúmulo é que Deleuze qualifica seu *Duelo ao Sol* de “faroeste naturalista” (p.188), quando se trata do auge do artifício hollywoodiano, da loucura romântica wagner-nietzscheana. Como em *Wind across the Everglades*, de Ray, que Deleuze descreve como uma “obra-prima do naturalismo” (p.190), a paisagem tem uma grande importância (assim como em *Duelo ao Sol*); nos damos o direito de supor que Deleuze cometeu um erro crasso, que julgaríamos inadmissível de sua parte e indigno de um colegial. Ele confundiu o *naturalismo* à Zola – em que a arte deve reproduzir a natureza em todos os seus aspectos, mesmo os mais feios e repulsivos – com o trabalho do *naturalista*, que

estuda plantas, minerais e animais. A pobreza da língua francesa foi um convite a que ele pusesse no mesmo saco Emile Zola e Bernardin de Saint-Pierre, Huysmans e Buffon: era de se esperar.

Não há outra explicação: o barroco do bordel em *Wind across the Everglades*, a truculência de Gueule-de-Coton – que, agonizante, chama os urubus: “Vinde a mim, sou gordo e roliço” – encontra o *hénaurme*<sup>3</sup> de Jarry, Hugo, Rabelais e Céline, e não tem nada a ver com o bisturi de um Zola. Ray testemunha um lirismo que exprime convivência mesmo com suas personagens mais negativas.

Outros supostos cultores do naturalismo, como Fuller (que não recua diante de nenhuma inverossimilhança, e realizou o mais louco de todos os filmes, *Shock corridor*, com um negro que milita na Ku Klux Kan) e Joseph Losey...

Poderíamos, no máximo, aceitar o epíteto realista para *Imbarco a mezzanotte*, *The Lawless* ou *Big night* (realistas no mesmo sentido que centenas de filmes americanos ou italianos um pouco fracassados), que Deleuze não cita. Em contrapartida, os exemplos que menciona, *Time without pity*, *Secret ceremony*, *Eva*, *O Mundo os condenou* [*The Damned*], *M. Klein* e *The Servant* não têm nada de verdadeiramente realistas e menos ainda de naturalistas. Os dois últimos são fábulas, e os outros se ligam (assim como suas personagens) a um frenesi neurótico totalmente irrealista.

“Não há diferenças menores entre o naturalismo de Stroheim e o de Buñuel”, afirma Deleuze (p.183), que precisa que “a diferença entre Stroheim e Buñuel seria concebida não tanto como entropia acelerada, mas sim como repetição precipitante, eterno retorno” (p.178). O problema é que, em Buñuel, há naturalismo e repetição, mas os dois nunca estão ligados: o naturalismo pertence à primeira parte da obra (*Las Hurdes*, *Los Olvidados*, *El Bruto*, ou mesmo *Susana* e *Diário de uma Camareira*), a uma época em que Buñuel tinha poucos recursos e dificilmente podia filmar algo que não fosse a realidade. Esse naturalismo recusa frontalmente a repetição, que dominará sua obra nos anos finais, melhor dotados financeiramente (*O Anjo Exterminador*, *Belle de jour*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*, *Cet obscur objet du désir*), e que expulsará quase totalmente o naturalismo. Há, sim, aqui e ali, evocações rápidas de perversões sexuais específicas, a presença das latrinas, vestígios do naturalismo, mas que ora são tratados como elementos oníricos ou irônicos, ora possuem um *status* incerto e indefinível, uma *no man's land*<sup>4</sup> que permanece também totalmente alheia ao naturalismo.

Portanto, não vou me demorar mais tempo nesta imagem-pulsão, de

3 Deformação irônica da ortografia com sentido hiperbólico: enorme.

4 Em inglês, no original, “terra de ninguém”.

longe o pior capítulo do díptico deleuziano. Vejamos a imagem-tempo...

Até aqui, Deleuze se esforça para dar definições de seus neologismos, mas ele não indica com precisão em que consiste a imagem-tempo. Ele define o tempo (vol. I, pp.49-50) “como intervalo” – mas Deleuze não se detém nesse intervalo no quadro da imagem-tempo. Antes assim, pois esse intervalo se parece muito com o intervalo da imagem-movimento e, sobretudo, da imagem-afeição – ou “como todo”, ou seja, os dois extremos, o dia e a noite. A imagem-tempo me faz pensar nessas lixeiras verdes onde, no meio das lixeiras azuis para jornais velhos, amarelas para papéis e brancas para garrafas, enfiamos todo o lixo que não tem o direito de entrar nas outras. Podemos dar da imagem-tempo uma definição negativa: é tudo o que não é imagem-movimento ou, mais exatamente, tudo o que não está subordinado a ela (como se indica na página de rosto de *A Imagem-tempo*), o que constitui um centro, quando a imagem-movimento é em princípio sem centro. Da noção de centro (*intervalo*), que pressupõe a existência de extremos, passa-se à noção de conjunto, de *todo*, que pressupõe a inexistência de elementos exteriores. E o todo seria o resultado da *montagem*, e seria também o tempo, porque é também a montagem que cria o tempo do filme. E o todo estaria em relação direta com o tempo. O todo e o tempo, aliás, combinam muito bem entre si, pois tanto um quanto outro – ao contrário do movimento – tendem a nos escapar, e permanecem indivisíveis e misteriosos. Sabemos quase tudo sobre o movimento – se ligarmos o termo, segundo a definição clássica e não deleuziana, à de espaço –, sobretudo desde Magellan<sup>5</sup> e Neil Armstrong<sup>6</sup>, enquanto que o tempo passado é pleno de áreas obscuras; e sempre ignoraremos tudo em relação ao tempo futuro no qual – isso é certo – morreremos.

Curioso amálgama essa aliança centro-tudo-montagem-tempo... Deleuze lida com ele astuciosamente. “Eisenstein não para de nos lembrar que a montagem é o Todo do filme, a Ideia” (p.46). Mas é Eisenstein quem o diz. Está bem, ele é um cara genial, mas isso implica que ele tem necessariamente razão? Podemos afirmar que a montagem talvez fosse tudo para ele (como para Godard, Resnais e, talvez, Welles), mas não é obrigatoriamente tudo para os outros, para seus detratores, nem mesmo para ele, Eisenstein: seu último filme, *Ivan, o Terrível*, é uma obra-prima em que há muito pouco trabalho de montagem. Talvez a Montagem identificada ao Todo fosse uma ideia de juventude de Eisenstein, que ele teria abandonado no final da vida, e que teria nascido da circunstância, fortuita, que, no início de sua carreira, com os racionamentos, ele dis-

5 Sonda espacial francesa, lançada em 1985, cujo nome é uma homenagem ao navegador português Fernão de Magalhães.

6 Astronauta, piloto de testes e aviador americano, foi o primeiro homem a pisar na Lua.

pusesse apenas de pedaços pequenos de película.

Quanto aos outros... *A nos amours*, de Pialat, permanece um grande filme, embora seja mal estruturado, mal decupado e, portanto (quase obrigatoriamente), mal montado (nesse sentido, como separar – a não ser em relação ao documentário e ao filme improvisado – o que pertence à montagem e o que pertence à decupagem? Os óscares e césares de montagem sempre me deram vontade de rir...). Em alguns cineastas minuciosos (tipo René Clair), o todo é mais a decupagem do que a montagem, e acaba antes mesmo da filmagem. Para muitos grandes cineastas, o todo está antes nos atores do que na montagem (é o caso de alguns filmes de Doillon, Cukor, Ray, e Renoir, que era provavelmente o maior de todos, mas que não era um montador muito bom). *Ouro e Maldição, Soberba, La Femme sur la plage* (e também *Que viva México!*) atingem os mais altos níveis, mesmo que seus autores não tenham podido controlar a montagem e tenham renegado a versão montada. E o que dizer da montagem no filme com um único plano ou em plano-sequência tipo Jancsó?

Está certo, quase sempre é a montagem que cria o tempo do filme (quando não se trata do plano-sequência ou do fluxo de planos curtos), mas esse tempo criado é o tempo no sentido de tempo musical, de ritmo, de duração, de respiração, mas quase nunca – ao contrário do que pretende Deleuze – o tempo no sentido de oposição presente-passado, *flash-back* ou *flash-forward*. Esse tempo, Deleuze, jogando com as palavras, como é seu hábito, coloca entre as subcategorias da imagem-tempo. A relação presente-passado, quase sempre prevista no roteiro (DeMille, Godard, *Intolerância, A Morte Cansada, François I<sup>er</sup>*), participa frequentemente de uma dialética: é a imagem-movimento (exceto em alguns filmes de Resnais).

Percebemos que a imagem-tempo, tal como concebida por Deleuze, só existe muito raramente, e com frequência não onde ele a situa. Hegel nos dizia que tudo é dialética e, portanto, movimento. Às vezes, quando não percebemos o movimento dialético, é porque ele é muito sutil, sub-repticiamente dissimulado. É que o realizador é genial. Filmes como *La Chouette aveugle* (Ruiz, 1987) e *Puissance de la parole* (Godard, 1988) parecem, à primeira vista, magmas (termo mais conveniente do que imagem-tempo), mas um esforço de análise acaba por esclarecer com nitidez as linhas de sua dialética. Exagerando um pouco, eu diria que a existência da imagem-tempo não passa de um atestado da insuficiência do espectador – da minha, portanto.

Não há imagem-tempo na equação presente-passado (exceto em Resnais) ou no neo-realismo, que Deleuze descreve erroneamente como o preâmbulo da imagem-tempo. Segundo ele, o neo-realismo seria “a irrupção de situações puramente ópticas e sonoras (vol. 2, p.9),

como para um documentário bruto. Ora, na verdade, se o neo-realismo, evocando o magma bruto da realidade, oferece certas características do documentário, ele as perverte pela existência de um roteiro, pela música, pela intrusão de personagens principais, pelo sentido social, pelo *pathos*. O primeiro tema do neo-realismo é a relação do indivíduo com o mundo, do homem com a sociedade, portanto a imagem-ação no sentido deleuziano, assim como o filme americano clássico. Com exceção do raro caso em que não haja uma personagem principal, a identificação é soberana (nós nos identificamos com o ladrão de bicicleta e com o garoto). E o mesmo *Ladrões de Bicicleta*, pela composição de uma atmosfera luminosa, que reflete o *mood* das personagens, não está tão longe assim do expressionismo estudado na imagem-afeição. O indivíduo (ou o casal) que se sente estranho ao mundo exterior exibido, que luta contra ele, esquema típico do cinema-ação, nós o reencontramos em *Viagem à Itália*, *Europe 51*, *Stromboli* – Deleuze tinha previsto essa objeção, mas se sai dela com uma pirueta: com os Bergman-Rossellini trata-se de um “cinema de visionário” e não mais de ação. Nova categoria a se inserir na imagem-tempo, o cinema de visionário... Mas Mr. Smith e Mr. Deeds também são visionários, e eles estão plenamente na imagem-ação... –, *Alemanha, Ano Zero*, *Roma, Cidade Aberta*, *Ladrões de Bicicleta*. O neo-realismo descrito por Deleuze é um neo-realismo idealizado, tal como deveria ser; tal como nunca foi. Talvez haja exceções, *Umberto D...* Em minha opinião, a única verdadeira exceção se situa em 1968, no período posterior ao neo-realismo, com *Fuoco*, de Baldi, magma fundado sobre a pulsão e aparentemente desprovido de dialética.

Deleuze – o *delusivo* Deleuze – dá às palavras significações que não têm nada a ver com as significações correntes. Certo. Mas o problema é que, no calor do discurso, ele reintroduz essas palavras com seu sentido corrente, e assim conforta suas teses, assegurado da aprovação do leitor, que concordará plenamente com as reaparições aliviadoras da palavra em seu sentido banal. Se seguirmos a lógica deleuziana, seremos levados a reconhecer que *Ladrões de Bicicleta* ou *Viagem à Itália* são perfeitos exemplos de cinema-ação. Mas como há pouca ação nesses filmes, aceitaremos facilmente a exclusão dos mesmos dessa categoria. Da mesma forma, seríamos tentados a incluir *Os Dez Mandamentos*, de 1956, na grande forma do cinema-ação, por ser um filme caríssimo e espetacular. Mas a grande forma, a passagem do geral para o individual, inexistente nesse filme, pois Moisés não possui um comportamento que o individualize, e permanece o perfeito autômato a serviço do Deus cristão. Como o filme se esparrama no geral, sem jamais dele sair, poderíamos afirmar que não se trata de imagem-ação, mas de imagem-tempo, com o magma típico das altas esferas do dogma religioso convencional e da estilística

sulpiciano<sup>7</sup>. Não vou, aliás, tão longe, pois esse filme muito caro funda-se sobre uma linha dialética muito pobre: o Deus cristão contra o Deus egípcio. Mas defenderei com vigor que um filme pleno de ações como *La Guerre du feu*, precisamente por não ser nada além de ação, não pertence à imagem-ação (pela falta de uma dialética entre a ação particular e a situação geral), e ainda menos à grande forma, e que pertence à imagem-tempo porque eu sinto o filme como um puro magma. Finalmente, um dos melhores exemplos do cinema-ação da grande forma é não uma superprodução, mas um filme relativamente pobre, *Jeux interdits*, com quinze minutos de guerra violentíssima no começo, sem protagonistas, e, em seguida, o itinerário íntimo de duas crianças.

Quer dizer que, mais de uma vez, Deleuze troca as bolas com suas definições contraditórias. Vimos isso com a dialética passado-presente, classificada de forma abusiva na imagem-tempo quando essa dialética é mais frequentemente movimento, e com a dupla naturalismo-naturalista, Paul, Emile (Zola) e Virginie. Ou ainda, quando fala da crise da imagem-ação, ele se refere unicamente ao cinema americano por ser um cinema fundado sobre a ação. Em vez de falar em *imagem-movimento* e em *imagem-tempo*, ele teria feito melhor em falar, por exemplo, em *nelbugoz* e *dagmaluak*, pois isto lhe teria poupado muitas contradições...

Ele dedica um capítulo à *imagem-cristal*. O cristal, para ele, é o aspecto multifacetado, estilo Ophuls, *A Dama de Shanghai*, a polivalência barroca. Mas, em seguida (vol. 2, p.176), ele fala de “descrições ópticas e sonoras, puras, cristalinas”. A palavra “cristal” designa aqui, portanto, a pureza, a limpidez. Multiface e limpidez: dois sentidos muito diferentes.

Ele retoma aí os jogos de palavras godardianos (sem o humor), transferidos abusivamente da esfera artística para a esfera filosófica, que deveria ser a de Deleuze.

Da mesma forma, ele coloca a pulsão na imagem-movimento antes de se contradizer, feliz e inconscientemente, ao afirmar no quadro do estudo da imagem-tempo (vol. 2, p.207): “O todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o *pathos* que as banha e se propaga nelas”. Sentimo-nos no direito de aproximar a noção de pulsão das de embriaguez e de *pathos*, portanto, de deduzir que a pulsão seria não da imagem-movimento, mas uma forma do *todo* e da imagem-tempo.

No final das contas, se fizéssemos um inventário da imagem-tempo, poderíamos definir cinco subgrupos:

- o todo definido pela montagem, que repousa (o próprio Deleuze o reconhece) sobre movimentos dialéticos prévios e que, em geral, ape-

<sup>7</sup> Iconografia católica típica das igrejas francesas construídas no século XIX, quando a França conheceu uma renovação da fé católica.

nas os recopia de forma servil;

- o todo definido pela montagem, que se exprime pela criação de um tempo musical resultante de linhas dialéticas temporais (*adagio-allegro*), que Deleuze estuda de forma muito apressada (também elas avalizadas pela montagem);

- o todo definido pela montagem, que se exprime pela criação de um tempo musical sem dialética; trata-se, talvez, do caso de Rozier, Pagnol, Leone – ignorados por Deleuze –, de Duras (que ele evoca em *A imagem-tempo*, mas, sobretudo, para assinalar seus movimentos dialéticos entre som e imagem, entre voz *off* e voz *on*, sem estudar seu trabalho sobre a respiração do filme) e, por fim, de Stroheim (que ele limita, por um contra-senso flagrante, ao naturalismo, sem analisar o *status* da duração em sua obra);

- a montagem totalizante que destrói – caso raríssimo – as veleidades dialéticas do roteiro (*Wild river*);

- o todo definido pela montagem, e que exclui a dialética; entrariam aqui o cinema experimental, Michael Snow, Serge Bard, Carmelo Bene, *La Cicatrice intérieure*, de Garrel, *La Femme du Gange* (Duras), *Os Nibelungos - A Vingança de Kriemhild* (Lang), *Honeymoon killers* (Kastle), *A Idade da Terra* (Rocha), *Joana d'Arc* (Rossellini) e também algumas bobagens espetaculares estilo *La Guerre du feu* ou as grandes jogadas americanas (o espantoso *Evil dead*), que não passam de sequências de atos violentos.

De fato, esses três últimos grupos são os únicos que correspondem à imagem-tempo deleuziana, e são apenas parcialmente analisados por Deleuze, que se contenta com observações muito pertinentes sobre Snow e Bene. É preciso dizer a seu favor que é difícil escrever sobre esses filmes, que oferecem uma superfície muito escorregadia, pouco propícia a passeios.

A imagem-tempo compreende então, essencialmente, os filmes ambiciosos e de qualidade – que merecem que nos debruçemos sobre eles –, mas que constituem uma parte ínfima da produção de filmes interessantes e uma parte ainda mais ínfima do conjunto da produção. Separar a *imagem-tempo* da *imagem-movimento*, o magma da dialética, é, portanto, um exercício um pouco vão (até porque, às vezes, as duas se encontram no mesmo filme). Ainda mais vão opô-las: é Davi e Golias, o pote de barro e o de ferro, o 2D e o 3D. Quer se trate do *tempo* ou do *movimento*, do “com centro” ou “sem centro”, isso não nos leva muito longe.

E então podemos nos espantar com o fato de que *A imagem-tempo* tenha cem páginas a mais do que *A imagem-movimento*. Deleuze deve ter tido medo que seu *imagem-tempo* fosse muito curto, e recheou o livro o quanto pode, com coisas aqui e ali, em ordem aleatória, ao que parece. Os três últimos capítulos de *A imagem-tempo* (pensamento,

corpo e cérebro, componentes), que ultrapassam constantemente as barreiras entre si, são os melhores (ainda que o fio de Ariadne seja bastante artificial, com classificações arbitrárias: Doillon colocado apenas sob a rubrica corpo): aqui, Deleuze não desperdiça tinta tentando inserir suas matérias em uma das duas grandes malhas.

Na verdade, poder-se-ia pensar que os dois títulos estão lá porque soam bem para ajudar Deleuze a vender seu peixe – um McGuffin intrusivo (e inconsciente), um pouco como o anúncio “Pierrot le fou” atraiu dinheiro e multidões para o filme de Godard, sem mostrar uma única vez o célebre bandido homônimo. O drama de Deleuze é que ele entulha seus capítulos injetando filmes e teses que não têm relação com o assunto, mas que ele tem vontade de enfiar em algum lugar (a repetição buñueliana no interior do naturalismo, o naturalismo no interior da pulsão...). Estufar, é preciso estufar se você quiser cobrir todo o cinema em 700 páginas, e então se cola uma única etiqueta – forçosamente equivocada – em cada um: Mizoguchi pequena forma, Ford grande forma, Vidor naturalista (assim como havia o mestre do suspense, o plano na altura do tatami de Ozu, as gordas mulheres fellinianas). E ainda a mania patológica da classificação. A razão disso também é que Deleuze quer conferir ao cinema um prestígio de que este não tem a mínima necessidade, referindo-o a conceitos bergsonianos. Seria antes Bergson, filósofo em perda de audiência (e cinéfobo), que ganharia no negócio. Mas os pensadores extrafílmicos adoram esse gênero de equação que os valoriza: há pouco tempo, um extravagante dedicou um livro inteiro para provar que Virgílio era pré-cinema porque a escrita da *Eneida* evocava uma decupagem...

Podem me achar severo em relação a Deleuze, mas é que seu verniz filosófico mascara suas qualidades. Deleuze pode ser apaixonante, estimulante, se eliminarmos suas histórias de movimento e de tempo. Deleuze é como um Skorecki que se toma por Spinoza... Quanto mais o sistema é nulo, mais as percepções pontuais são excitantes, tonificantes (não sempre, mas muitas vezes).

Em primeiro lugar, é talvez o único teórico de cinema que se apoia exclusivamente sobre bons filmes ou filmes ambiciosos, no presente imediato (Syberberg, Straub, Jacquot, Eustache, Garrel) e no passado. Enquanto Metz, Cohen-Séat, Marcel Martin e Arijon se comprazem com nulidades. Com ele, sempre estamos em boa companhia, em família. Deleuze é cinéfilo e ama o bom cinema.

Por outro lado, ele sabe descobrir, sobretudo em revistas um pouco esquecidas como a *ex-Cinématographe* e *Études cinématographiques*, as formulações mais interessantes a respeito de um filme, fazer uma síntese das melhores citações, oriundas de fontes variadas, a propósito de um autor.

E, sobretudo, ele próprio exprime seus pontos de vista originais sobre as obras, em geral bastante oblíquas. Quase sempre são opiniões jogadas às cegas, improvisos, onde há algo aproveitável, mal colocadas, mal expressas e mal desenvolvidas em poucos parágrafos (o resumo final é, às vezes, mais útil para seguir o pensamento de Deleuze do que o próprio texto), mas que importa?...

Por exemplo, há observações que oferecem um primeiro esforço de síntese, que abrem horizontes sobre a crise da imagem-ação na América, ligada a cinco fatores: a “situação dispersiva” (multiplicação de personagens), as “ligações deliberadamente frágeis”, a “forma-balada”, a “tomada de consciência dos clichês” e a “denúncia da intriga” (p.283).

Ou ainda sobre Sternberg: “A luz não tem nada a ver com as trevas, mas com a transparência, o translúcido e o branco. Portanto, as rendas e os véus de Sternberg se distinguem profundamente das rendas e dos véus do expressionismo, e seus *flous* do claro-escuro expressionista. Não mais a luta das luzes contra as trevas, mas a aventura da luz com o branco: é o anti-expressionismo de Sternberg” (p.133).

Ou ainda sobre Duras versus Straub: “A primeira diferença seria que, para Duras, o ato de palavra a atingir é o amor total ou o desejo absoluto. (...) A segunda diferença consiste em uma liquidez que marca cada vez mais a imagem em Duras. (...) A imagem visual, diferentemente dos Straub, tende a ultrapassar seus valores *estratigráficos* ou *arqueológicos* em direção a uma calma potência fluvial ou marítima que vale pelo eterno” (vol. 2, p.337).

Deleuze é o homem da observação pontual, da comparação (bastante godardiana), não da teoria totalizante. Na verdade, esta nunca deu muita coisa no domínio do cinema, com exceção da fabricada pelos cineastas em sua obra pessoal. Difícil imaginar uma teoria global da literatura. Acreditaram que poderia haver uma para o cinema por este, quando de seu nascimento, viver em um espaço muito restrito, ainda mais limitado pelas contingências financeiras. Os anos, o desenvolvimento internacional e a popularização do exercício fílmico destruíram essa ilusão totalizadora. O geral é um engodo. Existe apenas o local, o pontual. As grandes teorias do cinema se limitam a ser um “abre-te-sésamo”, um passe, uma chave: a montagem interdita baziniana, a câmara-caneta de Astruc, o *travelling*-questão-de-moral (Godard), a dialética ageliana do cinema oblatoivo ou captante, o cinema de prosa e o cinema de poesia pasoliniano, o olhar hawksiano à altura do olho, o cinema-emoção fullariano – ou “o cinema é a arte de se fazer criar belas coisas para belas mulheres” (Auriol o disse).

## Toda lei deve ser transgredida (*Vade-mécum*)\*

*Notre alpin quotidien - Entretien avec Luc Moullet, 2009*  
Tradução Carlos Roberto de Souza

Não há regra absoluta, apenas diretrizes úteis a conhecer. Toda lei deve ser transgredida – única obrigação – e é isso precisamente que faz genial o cinema. Aliás, nove entre dez vezes, o que se ensina hoje nas escolas de cinema é o contrário do que se ensinava há sessenta anos. Duas ilustrações à guisa de preâmbulo, e de advertência:

- antigamente, era proibido passar sem transição de um plano geral para um primeiro plano. Essa regra é evidente num filme que adoro, *Les Enfants du paradis*: há uma gradação sistemática e muito chata – que sentimos imposta – entre os valores do plano. Enquanto hoje, o encadeamento do plano geral para o primeiro plano acontece magnificamente, desde que seja bem negociado. Ainda que certos cineastas abusem disso, a começar por Sergio Leone.

- a lei dos 180° prega que não se deve inverter completamente o campo/contracampo para evitar que o espectador fique desorientado. Na verdade, tudo depende do ator. Com Jeanne Moreau, Brigitte Bardot e John Wayne, você pode tranquilamente cruzar a linha dos 180° porque o ator é conhecido, bem assentado, um apoio – serve de referência. A transgressão será muito mais difícil com principiantes que ninguém conhece porque faltará no enquadramento esse apoio estável do olhar.

Como na maioria das regras técnicas em vigor, essas leis são estritamente ocidentais. Os japoneses invertem sem parar o campo/contracampo; para eles, o problema não se coloca. Imaginem: se o Japão tivesse ganhado a guerra, seria o fim dos 180°!

Isso vale para quase todas as leis: elas são tributárias da história ou da geografia. Nenhuma é incontestável nem eterna. É preciso apenas

\* “*Toute loi doit être tournée*”, jogo de palavras com o verbo *tourner*, que também significa filmar.  
*Vade mécum*: do latim “vai comigo”: pequeno manual ou guia portátil. (NT)

levar em conta o risco que corremos ao decidir aplicá-las. Ou não aplicá-las! Consciente desse risco, decidi incluir no *vade-mécum* abaixo as objeções que me foram feitas e que me poderiam ter sido feitas. E as que, com certeza, me farão.

## PRODUÇÃO, GENERALIDADES

### Princípio do comerciante (escolha um título com A ou B)

Abra o guia de serviços: todos os comerciantes têm nomes que começam com A. Eles se amontoam no início dos guias. Figurar no começo dos catálogos é importante, porque os catálogos de festivais desempenham um grande papel; aliás, qualquer catálogo. Nem sempre se pode, mas é recomendável, sobretudo em relação aos curtas-metragens. Talvez ocorra em breve um acúmulo de curtas começando com As, como os comerciantes.

Já estou ouvindo a primeira objeção. Meu primeiro curta, *Un steak trop cuit* (1960) não fica exatamente no começo do alfabeto: erro de juventude, desculpem. Quanto aos seguintes, *Ma première brasse* (1981), *Essai d'ouverture* (1988), *Le Ventre de l'Amérique*, *Le Système Zsygmondy* (2000), etc., eles navegam um pouco em todas as faixas: é que, com o tempo, tornei-me mais seguro de mim mesmo.

### Especialize-se

Tony Gatlif controla 80, talvez 90% do mercado de filmes sobre ciganos. Sua carreira está garantida. Poljinsky era há tempos o especialista em filmes militantes. Muitos cineastas caminham para a especialização, sobretudo em filmes de gênero, policial ou erótico. Certos cineastas têm um estilo ou uma imagem de marca, como, por exemplo, Béla Tarr ou Peter Greenaway, ou, antigamente, Jacques Tourneur com os filmes de terror baratos. É cômodo ter uma etiqueta – basta apertar um botão. Eu não tenho especialidade, o que é um ponto fraco.

### Seja o mais caro projeto do produtor

Se você é o *number one*, o produtor cuidará corretamente de seu filme. Se não, corre o risco de ele se desinteressar. Confesso que também

esse ponto não tem sido meu forte.

### Estoure o orçamento e o prazo de filmagem

Chabrol recomendava estourar o orçamento e o plano de filmagem: 10% acima do custo efetivamente previsto, alguns dias a mais... O produtor ficará satisfeito se você gastar menos, exultante se você terminar antes do prazo. Godard tinha até um acordo com seu produtor: se ele rodasse por 1,8 milhão um filme previsto em 2 milhões, embolsaria metade dos 200 mil restantes. Hoje, ele não se permitiria mais isso, mas eu li a cláusula em contratos antigos.

### Tenha vários projetos

Quando Chabrol roda um filme, o próximo já está com o contrato assinado. Ele assume os riscos financeiros e comerciais com *Ophelia*, mas, como *Landru* já está contratado, ele fica tranquilo. Se, ao contrário, tivesse esperado o lançamento de *Ophelia* antes de se comprometer com *Landru*, ficaria sem trabalho alguns meses. King Vidor, para evitar problemas com os produtores, alternava os filmes pessoais com os filmes estilo Metro. Depois de *A Turba* [*The Crowd*], realizou *Filhinha querida* [*The Patsy*], que é, sobretudo, um filme de produtor. Chabrol e Vidor têm, aliás, muitos pontos em comum. Eles se casaram primeiro com suas atrizes, depois com suas roteiristas. Trajetória bastante clássica. Também é recomendável ter um “roteiro de reserva”. Sobretudo, não apresente de cara o roteiro que lhe é mais caro: o que faria se a produtora ou o Avanço sobre a Receita! lhe dissessem não? Proponha ao produtor, em primeiro lugar, um roteiro difícil; depois, se ele recusar, um segundo; e um terceiro, se for o caso. As estatísticas são claras: em geral ele capitula no terceiro. Acontece algo semelhante com o Avanço sobre a Receita. Varda fez isso; eu também, com um segundo roteiro falso, escrito em uma semana. Eu sabia que o roteiro não conseguiria o Avanço, e sabia também que o terceiro seria melhor recebido. Por seu lado, as pessoas do Centro de Cinema sentiam que, se aquele não obtivesse o Avanço, eu não hesitaria em lhes apresentar um quarto roteiro. Então me perguntaram o que eu tinha a propor, e combinamos de escolher juntos.

### Cenas para não filmar

Pense em enfiar no roteiro duas ou três cenas que o produtor retirará por iniciativa própria, ou que tentará convencê-lo a retirar por razões

1 Recursos provenientes de adiantamento sobre a renda de bilheteria.

de custo, de risco, etc. É o boi de piranha que deixa passar a boiada. Você sabe que ele se empenhará em cortar a tal cena mais do que outras que são, na verdade, mais importantes para você. A mesma coisa que antigamente se fazia com a censura. Ela se atirava sobre as passagens pornográficas, proibia-as e deixava o resto. Acredito que esse é um expediente que Vadim usava, bem como Truffaut.

### **Poder ser seu próprio produtor (reserva)**

Meus três primeiros filmes foram produzidos por realizadores que eu defendera enquanto crítico: Truffaut, Godard e Baldi. Depois, fiquei um pouco sem perspectivas. Creio que não teria podido realizar *Brigitte et Brigitte* se não tivesse tomado a decisão de produzi-lo eu mesmo. Porque sou produtor, tive mais oportunidades do que outros críticos-realizadores como Claude de Givray ou Charles Bitsch. É o melhor dos mundos: poder ser produtor no caso de uma recusa. Se não, você se condena a esperar um mecenas.

### **Recupere seus filmes depois da falência**

Isso me aconteceu há três dias atrás. Ao longo de minha carreira, recuperei seis filmes que não foram produzidos por mim. Uma loucura. Os produtores duram muito menos tempo do que os realizadores. Enquanto realizador, fui, pela primeira vez, ao laboratório G.T.C. há cinquenta anos. Hoje, nenhuma das pessoas que trabalham lá me conhece.

## **ROTEIRO**

### **Velocidade(s) de redação**

Em geral, escrevo muito depressa. Duas manhãs para um curta-metragem, vinte para um longa. Em seguida, retomo o texto. Como raramente se pode filmar de imediato, já me aconteceu rever um manuscrito quarenta anos depois de sua primeira redação. Portanto, sou ao mesmo tempo o mais rápido e o mais lento dos roteiristas.

Aqui existe um perigo. Se você filma aos setenta anos um roteiro escrito aos vinte e dois – uma história de amor que seja –, seu ponto de vista sobre o tema corre o risco de haver evoluído consideravelmente. Existem filmes que, sem dúvida, se arrastaram por muito tempo no pensamento de seu autor e que são decepcionantes por essa razão: *La*

*Faute de l'abbé Mouret*, de Franju, ou *The Big Red One*, de Fuller. Como teria sido o *Cristo* por tanto tempo pensado por Dreyer? Nunca o saberemos. Inversamente, certos cineastas só podem filmar com urgência, sem esperar. Marguerite Duras era amanhã ou nunca. Godard também. Quando, num primeiro encontro, ele propôs aos produtores americanos de *Bonnie and Clyde* começar a filmagem em oito dias, eles não o levaram a sério. Saíram correndo. O exemplo é, sem dúvida, um pouco extremo, mas confesso que me diverti muito quando, ao submeter um roteiro para o outro lado do Atlântico, a produção me perguntou por quantas versões e reescrituras ele havia passado. *Scarface*, uma obra-prima do cinema, foi escrito em onze dias! Por muitas pessoas, mas mesmo assim...

### **Expedientes (música, cigarros, bicicleta)**

Há quarenta ou cinquenta anos, eu fumava quatro cigarros antes de começar a escrever. Ou colocava um disco. E repetia o mesmo disco sem parar, de forma a estabelecer uma continuidade. O procedimento é eficaz: você não sai do tema... Mas também é muito perigoso: qualquer um ficaria maluco de escutar a mesma música oito horas por dia. *Life lessons*, o curta-metragem de Martin Scorsese para *New York stories*, me interessou porque gira sobre uma canção que eu escutara seguidamente durante alguns dias, *A Whiter shade of pale*. Uma música enfeitiçante, mas muito propícia à inspiração.

Numa época, trabalhei meus roteiros de bicicleta. Eu seguia um pequeno circuito nos Alpes: partia da casa de meu avô, começava pelo desfiladeiro da Saulce, emendava com o das Tourettes um pouco mais acima, depois descia de novo pelo desfiladeiro do Fays, pelo de Rossas e pelo de Carabès. Um circuito curto, de aproximadamente cem quilômetros. Enquanto você pedala, puxa o fio de uma inspiração contínua: há alguma coisa que começa e que continua... Uma vez de volta em casa, você precisa apenas reencontrar esse fio. Na verdade, é bem fácil: você pensa nos lugares que percorreu e as cenas voltam imediatamente.

### **Trabalhe aos poucos (esperteza)**

Atualmente consigo trabalhar sem expedientes, mas nunca escrevo durante um dia inteiro. Fiz isso uma vez, a 26 de dezembro de 1969. Encadeei trinta páginas de roteiro para *Une aventure de Billy le Kid*. Em geral, prefiro trabalhar de manhã, entre oito e dez horas. Como estou envelhecendo, de vez em quando tenho insônia. Em vez de ficar sem fazer nada, trabalho das cinco horas às sete. Muitos es-

critores ficam em seus gabinetes pela manhã e param ao meio-dia. Duas horas são suficientes para se obter algo concreto e conciso. Depois disso, fica cansativo. O resto do dia, tento não pensar no trabalho: pratico esportes; tenho meus assuntos familiares, imobiliários e outros; vou ao cinema.

### Trabalhe de última hora (princípio de urgência)

Era o método de Godard quando escrevia para os *Cahiers*: em lugar de ruminar inutilmente durante horas e acelerar como um louco no final, ele começava a escrever às dezesseis horas, o que era o limite derradeiro para enviar, às dezoito, o texto para Rohmer. A economia do procedimento é admirável.

### Trabalhe com um *sparring partner*<sup>2</sup>

Acaba de me ocorrer: os realizadores, em geral, ficam durante duas ou três horas sentados na mesa, suspirando. Por isso é aconselhável ter um colaborador ou, em sua falta, alguém que o vigie, que obrigue você a trabalhar. Eu tive uma colaboradora durante duas horas para uma cena de *Un steack trop cuit*, em 1960. Trabalhei com Antonietta em *Anatomie d'un rapport*. Adoraria trabalhar um dia com um roteirista. Gruault, por exemplo. Também admiro Jean-François Goyet, e Jean Cosmos, que fazia um verdadeiro trabalho de pesquisa.

Como tenho um lado individualista, raramente recorro a colaboradores. Em contrapartida, quero que meus roteiros prontos sejam lidos. Faço-os circular, peço opiniões. Sempre separadamente. E anoto as observações. Se duas pessoas, sem combinar, expressam a mesma opinião, é conveniente segui-la. Para um roteiro, evite se prender preguiçosamente a uma única ideia de base (cf. *African Queen*, *A Tortura do medo* [*Peeping Tom*], *Jeux interdits*, *Ladrões de bicicleta*).

### Escreva a peso

Pegue uma folha de papel e a divida em quatro. Anote ideias em cada um das quatro folhinhas. Em seguida, coloque os papéis numa balança. Uma folha de papel pesa quatro gramas. Um papel pequeno, portanto, pesa um grama. Quando você tiver cem gramas de roteiro – que dizer, cem ideias –, pode começar. Em geral, é o método que aplico, com uma

<sup>2</sup> Em inglês no original: a pessoa que pratica com o boxeador durante seu treinamento; por extensão, pessoa com quem se tem discussões amistosas.

balança que comprei há quarenta e três anos, logo depois do sucesso de *Brigitte et Brigitte*.

Segunda etapa: a classificação. Como ordenar as ideias esparsas? Os profissionais usam uma parede sobre a qual colam pequenos cartões que deslocam, atribuindo uma cor para as cenas em exterior, outra para as cenas em interior; uma para as cenas de ação, outra para as cenas de amor. No meu caso, não utilizo uma parede, mas uma mesa que possuo desde a morte de meu pai.

### Comece pelas sequências prediletas, diminua, elimine

Muitos escrevem a página um, depois a dois, depois a três. Por que não? Mas há maneira melhor: pergunte-se quais as sequências que você prefere e comece por elas. A doze e a vinte e sete? Muito bem. Passe, em seguida, às que lhe agradam um pouco menos. No final de alguns dias, só terão sobrado os restos, as sequências das quais você não gosta. Então, ou você as reduz, ou as elimina. Nunca começo a escrever um filme sem saber qual será a última sequência e o último plano. Mesmo que depois sejam mudados. Para se ter um filme, precisa-se de um final. Depois de um começo. E, em seguida, do meio. Começa-se com cinco páginas, chega-se a vinte. Dentro do mesmo esquema se prossegue, até chegar a cem páginas. A rigor, o trabalho se faz sozinho.

## EQUILÍBRIO DRAMÁTICO, GESTÃO DAS INFORMAÇÕES

### Varie a duração das sequências e dos planos

Observação nascida de minha dupla experiência de cineasta e de espectador: um filme bom pode ser estragado se todos os planos ou todas as sequências tiverem mais ou menos a mesma duração. Embora tenha coisas interessantes, *Mes petites amoureuses* decepciona por causa disso. Uma vez que percebemos a duração média, sabemos quando um plano deve terminar. Eustache vai cortar antes que Daniel saia de quadro, ou vai deixá-lo sair? Ocupado com esses cálculos, o espectador se distancia do filme. Podem me contestar dizendo que isso é um problema do realizador, que o público não presta atenção nisso. Acredito muito que a monotonia ocorre inconscientemente. Regra: não encadeie duas sequências longas. Exceção: se resolver se arriscar, saiba que um encadeamento assim difícil-

mente tem sucesso. Numa palavra: é preciso pensar musicalmente.

### Reparta as durações de acordo com os locais de filmagem

Calcule pelo menos um meio dia ou um dia inteiro de filmagem por locação ou cenário. Não tente filmar em cinco lugares diferentes num único dia. Como fazer se, por acaso, um lugar ocupa um dia mais uma hora? É meio chato, porque a gente precisa pensar em toda a organização. Se, ao contrário, você acaba logo num lugar, pode inventar uma cena para ser filmada nessa locação. Se tiver previsto isso no roteiro, melhor. Se não, também está bem. De qualquer forma, é preferível que isso seja decidido antes do início da filmagem.

Preveja também dois ou três lugares pouco significativos para serem alternados com os principais lugares significativos. Dois ou três lugares que não têm valor em si, e que sirvam apenas de transição. Precisamos ter alguma sistemática para fazer o espectador descansar. Nada pior do que ficar constantemente comprometido: fuja do sistema Boorman como o diabo foge da cruz.

### Faça com que as personagens apareçam aos poucos

As personagens principais não devem aparecer desde o começo. O espectador precisa de um tempo de assimilação para saber quem é quem. DeMille era bom nisso. Em *Reap the wild wind* (1942), os atores importantes aparecem no final de um, depois de dois, depois de dezoito minutos. Em *The White rose* (1923), Griffith planejou maravilhosamente as personagens e as informações. Em *Le Goût des autres*, Agnès Jaoui administra bem um grande número de personagens. (A propósito: não é possível ter mais de quatro personagens importantes em um curta-metragem. Mais do que isso, o espectador não tem tempo de se localizar).

Exceção à regra: ir contra o espectador, construir o filme sobre a desordem. A técnica do filme moderno é perversa e exige um pouco de ciência. Em *O Portal do Paraíso [Heaven's Gate]*, o espectador vê de longe os atores principais: Cimino consegue, com isso, exprimir a solidão do indivíduo em geral e da personagem principal em particular com relação ao mundo e durante a batalha. O filme não é muito bom, mas tem esse elemento a seu favor. Ao contrário de *Capitaine Conan*: é impossível se localizar entre as personagens, mesmo quando fica claro que Tavernier quis mostrar os soldados perdidos numa batalha, e destacar o lado Fabrice em Waterloo...

O princípio da aparição retardada é evidentemente mais fácil de ser aplicado com um ator conhecido. Philippe Torreton não era muito conhecido na época de *Capitaine Conan*, e isso importa. Em *Sargento York*, Gary Cooper aparece no décimo sexto minuto, ao final de um crescendo sabiamente construído. Então ele se vira: é ele, de verdade! O princípio da aparição retardada é excelente para o prestígio da personagem e do ator. Mas, sobretudo, ele não deve ser sistemático. Hawks, aliás, era o primeiro a desobedecê-lo: em *Rio vermelho*, John Wayne aparece de cara. Para terminar, dois casos extremos:

- Qual é o filme no qual o espectador não vê quase nunca a personagem principal (exceto durante os quinze minutos finais) e tem a impressão de vê-la o tempo todo? *O Terceiro homem*, de Carol Reed, com Orson Welles no papel do homem misterioso.
- Você sabe quanto tempo Peter Lorre efetivamente está em quadro em *M, o vampiro de Dusseldorf!*? Fiz há pouco tempo esse estudo. Resultado: doze minutos! E não o vemos de uma vez: percebemos primeiro sua sombra, escutamos sua voz, sua respiração... O gênio de Lang faz com que acreditemos que Lorre seja o ator principal. O propósito é um desafio: fazer com que a personagem fale sem ter voz.

### Repetir duas vezes o nome das personagens

Truffaut dizia: é preciso repetir as informações. O cálculo é difícil. Alguns espectadores assimilam rapidamente, outros são mais lentos. Como encontrar um meio termo para que estes compreendam sem que aqueles se irrite por escutar a mesma coisa? Existe o costume de dizer que é preciso repetir duas vezes o nome de uma personagem. Ou, melhor ainda, não dar nenhum nome.

### A lei dos 2/5

O grande sacerdote desta lei – que utilizo muito pouco – foi Cecil B. DeMille. A regra é frequentemente dividir os roteiros aos 2/5 ou a 45% do filme. Exemplo típico: *Fool's paradise* (1921), que começa no Texas, depois passa para o Sião sem transição ou razão lógica evidente ou artificial. O filme também pode ser dividido de maneira mais verossímil. Isso acontece em *Male and female* (1919): a família deixa seus salões, parte em cruzeiro e depois naufraga perto de uma ilha deserta. Idem *Madame Satan* (1930), um grande filme no qual um casal se transporta de repente para um dirigível onde acontece um desfile de modas e que depois se incendeia. Ou como passar do *vaudeville* de salão para o cinema catástrofe. Isso acontecia muito na década de 1930: quando um filme não era

dinâmico, fazia-se com que tomasse um outro caminho. Em *Made for each other* (John Cromwell, 1939), a história sentimental bifurca bruscamente no final de uma hora e dez: alguém fica doente e o casal toma um avião para o outro lado do país. O avião vai cair? Aposto que a decisão não foi do realizador, mas da RKO, que exigiu alguma coisa a mais para apimentar o filme. O mesmo acontece em *History is made at night* (Frank Borzage, 1937), uma comédia sentimental com Charles Boyer, muito bem-sucedida. O final narra o naufrágio do Titanic. O efeito surpresa fica garantido. Nada a ver com o filme de James Cameron. O espectador de *Titanic* sabe o que o espera. No outro, nem imagina.

### **A lei da sétima bobina**

Varição da lei dos 2/5. Truffaut disse: a sétima bobina é o ponto crucial. Melhor dizendo, na altura de uma hora. Se é um filme de DeMille, isso corresponde aos 2/5. A ideia é dividir mais ou menos no meio, às vezes um pouco antes, às vezes um pouco depois. *Le Salaire de la peur*, de Clouzot, é excelente a propósito. Durante uma hora, a ação desenrola-se numa espécie de estacionamento para caminhões; praticamente não acontece nada. Depois, na estrada! O filme está ultrapassado, mas a concepção dramática é muito forte: acumular tudo em interiores e depois exteriorizar.

Não respeitei essa lei em *Genèse d'un repas*. O filme tem força em seu próprio princípio, que o impede de tomar outra direção. Mas a respeitei em *Les Contrabandières*: em determinado momento, o filme muda graças a uma música típica de cinema de aventura. Eu deveria pensar nisso mais vezes. Mas, como os meus filmes são bem mais curtos do que os de Cecil e de François, fico menos preocupado com a questão.

## **FILMAGEM**

### **Divisão de tarefas**

Quando filmo em exteriores, tenho o hábito, no fim do dia, de pegar caixas e levá-las até a caminhonete. Em geral pego o material maior. Se estivermos em quinze e cada um pegar dois volumes, tudo acaba logo. Se não, é preciso cerca de uma hora para carregar. Mas, prudência! Esse tipo de intervenção pode ser mal interpretado pelos maquinistas, sobretudo os mais velhos. É melhor pedir-lhes licença. Eles se sentem desvalorizados e temem que o produtor lhes chame a atenção se sur-

prender o realizador carregando duas caixas.

Já vi coisas bonitas, uma estrela que tem prazer em ajudar... Mas não enxergo Tom Cruise fazendo o mesmo. Em um de meus últimos filmes, cheguei a ver o técnico de som carregar a câmara e o tripé! Muitas vezes, a rivalidade entre o técnico de som e o diretor de fotografia era grande. O primeiro gostava de ficar o mais perto possível do limite do quadro, a quatro ou cinco centímetros. Bastava alguma improvisação nas panorâmicas para que um e outro comessem a discutir questões de princípio. O técnico de som deve prever os reflexos do diretor de fotografia e este deve facilitar a vida do técnico de som em vez de brigar com ele.

Para carregar uma roupa ou um acessório, era necessário algumas vezes saber se a responsabilidade era do aderecista ou do assistente. O realizador precisava intervir – o que é sempre aborrecido.

Em filmes pequenos, a divisão de papéis é menos fixa atualmente do que no passado. Numa equipe de cinco ou seis, há sempre mais solidariedade do que numa equipe de vinte.

### **Faça duas decupagens (uma delas rápida), sobretudo para exteriores**

Faça duas decupagens em caso de cena difícil, particularmente em filmagens em montanha. Uma decupagem em treze planos – é meu ritmo diário – e uma decupagem em sete planos, para poder dar conta do inesperado: chuva, tempestade, nuvens indesejáveis... Se houver pouco tempo, você também pode se divertir prevendo uma decupagem em três planos. Eu gosto disso.

### **Plano rentável: de quarenta a setenta segundos**

Calcule uma média de quarenta minutos de trabalho para cada plano. A duração é mais ou menos a mesma para planos de cinco ou de trinta segundos. Consequentemente, se você fizer apenas planos de cinco segundos, a filmagem corre o risco de se eternizar. Por isso é bom saber que a duração rentável, em termos de produção, está num leque que vai de quarenta a setenta segundos. Acima de um minuto, o plano coloca muitos problemas para a interpretação do ator. Se você conseguiu filmar cinco planos de um minuto durante a jornada, pode se considerar satisfeito. Ainda que esta regularidade corra o risco de ser aborrecida (cf. acima).

### **Não se deixe monopolizar por um único objetivo**

Você precisa ter um objetivo quando roda um plano, mas também deve pensar em tudo que possa vir a deturpá-lo. Muitas vezes, o realizador pensa somente no que faz o ator e não no que acontece no fundo do campo, no sentido que isso pode assumir. Ou nos papéis secundários, nos gestos feitos no fundo do quadro (cf. abaixo).

### **Fique calmo**

O realizador muitas vezes fica inquieto, sobretudo quando é estreado. Posso, sem me sair mal, apresentar um filme para mil pessoas, mas sempre tenho algumas angústias no momento em que começo um filme. Como dizia Lubitsch: caro realizador, não se inquiete de borrar as calças quando começa a filmar. Eu me borro todos os dias.

Há momentos em que você sente que tudo vai mal e que talvez seja melhor dispensar um ator, o que nem sempre é possível. E na projeção dos copilões, ele está genial...

Em outros, você pensa que está tudo indo às mil maravilhas, mas o que você achava genial pode se revelar um zero à esquerda.

É preciso então manter uma certa distância e não se irritar com o momento. Ver qual será o resultado, manter a calma pelo menos aparentemente. Em quatro ou cinco semanas de filmagem, seus colaboradores ficarão seguros por ter ao lado deles um diretor sereno, que respeita o plano de produção e não gosta de levantar a voz. Às vezes é necessário não hesitar em dizer: o que vou fazer agora? Você pode comunicar suas incertezas ao técnico de som ou ao diretor de fotografia – mas nunca aos atores.

### **O realizador não deve falar com os assistentes de fotografia, de som, de eletricidade**

Falar, sim, mas não do filme. Da chuva ou do tempo bom, alternadamente. Sobretudo não fale com o eletricista sem falar antes com o diretor de fotografia: cuidado com o curto-circuito! Existe uma ordem a ser respeitada. O realizador pode, inversamente, ter uma conversa íntima ou relações sexuais, quando for o caso, com o assistente de fotografia. Mas não deve, de maneira alguma, falar de trabalho. Exceto em caso de problema técnico urgente.

### **Administre um silêncio depois das gags**

Em minhas filmagens, há sempre gags mais ou menos improvisadas. Brincadeiras que fazem rir os fotógrafos e muitas vezes os técnicos de som. Isso é um pouco delicado. Mesmo que seja um bom sinal fazer os técni-

cos rirem, é preferível escolher fotógrafos fleumáticos. Perguntei a minha mulher a certa altura de *L'Empire de Médor* (1986): “Por que você se casou com seu marido?” – “Porque ele me defende bem dos cachorros”. A equipe ri. É necessário calcular, ou prevenir. Há técnicas para se controlar: morder os lábios, beliscar-se... Você poderá ocultar os risos indesejáveis com a música ou os ruídos de fundo, mas isso não é o ideal. Faça um cálculo do riso na concepção global do filme, evite que as gags se encavalem. A mesma coisa se você quiser provocar risadas num debate depois de uma projeção: é preciso calcular as pausas. Há técnicas de *music hall* e de espetáculos musicais boas de se dominar.

Como já disse, é preciso repousar o espectador. A propósito, recomendo a consulta a um texto meu sobre interpretações brilhantes (em *Piges choisies*): nele explico que os filmes de grande espetáculo deveriam acabar em algo muito doce, um “lento baixar de cortina”, graças ao que a volta à normalidade não será muito brutal para o espectador. Exemplos típicos: os finais de *Sansão e Dalila*, *A Terra dos faraós* e de *Ruby Gentry*. Alguns realizadores são favoráveis ao plano final estático, mas a ruptura é tão grande que a volta à vida pode ser vertiginosa. Perigo.

### **O realizador deve mudar de mesa a cada refeição**

Interpretar papéis é uma necessidade. Mesmo se a equipe perceber seu cálculo, ficará contente ao ver você almoçar um dia com o eletricista, deixando uma vez a estrela sozinha em seu canto. Isso é tanto mais verdade porque, nas grandes filmagens, técnicos e atores têm frequentemente tendência a formar grupos isolados.

Resta saber se realmente é um privilégio compartilhar a mesa do realizador. Nada menos certo: os maiores cineastas são em geral absolutamente detestáveis na vida privada. Vejam Pialat ou Godard. Isso posto, é preciso saber entender Godard. Meu irmão, que trabalhou como ator em *Les Carabiniers*, me explicou como era bom fazê-lo rir; reavivar sua alma infantil. Ele tem uma alma de criança e é excelente para ele quando a deixa livre. Ao contrário, os maus realizadores são frequentemente comensais muito agradáveis. Alain Robbe-Grillet – na minha opinião, o pior dos cineastas – era um comensal delicioso; havia brigas para se conseguir sentar perto dele. Ele colocou todo seu gênio na vida e nada nos filmes. Da mesma maneira, os filmes de Claude Sautet são constrangedores – menos *Bonjour sourire!* (1955). Mas, na vida, magnífico. Tive excelentes relações com maus realizadores. Louis Daquin, Jean-Paul Le Chanois, Jean Dréville eram companheiros formidáveis: nos abraçávamos, tratávamo-nos com intimidade. Ou você é um ser vivaz ou um realizador – é difícil acumular as duas coisas. Renoir conseguiu

isso, mesmo sendo muito hipócrita. Seus princípios eram eficazes, mas muito sinuosos.

Contam que, durante viagens, nenhum membro da equipe queria sentar perto de Naruse, porque ele nunca abria a boca. Muitas vezes me acontece não abrir a boca quando estou filmando; eu penso em coisas. Em viagem, entretanto, não há problema, porque gosto de fazer o papel de guia. Conheço todos os lugares: em um quilômetro vocês vão ver uma igreja assim, olhem agora para ver aquela curiosidade. Acho que sou mais forte do que Naruse em matéria de geografia. Quanto ao resto, não sei.

## FOTOGRAFIA

### Relação realizador / diretor de fotografia

Evoco em “La jaunisse” (em *Piges choisies*) o caso de diretores de fotografia que tomam o poder de realizadores fracos, que não sabem absolutamente o que querem. Acontece também, mais simplesmente, de o diretor de fotografia preencher um vácuo.

Algumas vezes acontece de a relação conflituosa do realizador com o diretor de fotografia ajudar o filme. Em *Anatomie d'un rapport* tive alguns problemas com o diretor de fotografia, que se pôs a fazer proezas com *zooms* que eu não queria... Isso me foi útil: contra ele e para o bem do filme.

Há detalhes técnicos que me interessam pouco. Eu não conheço tudo e não posso intervir em detalhes sobre filtros... Então, muitas vezes, dou carta branca ao diretor de fotografia. Quando peço a ele uma fotografia que pareça a de *Far from the madding crowd* (assinada por Nicholas Roeg, 1967), eu lhe dou uma cópia em vídeo. Se ele respeitar o modelo pedido, está ótimo.

De qualquer maneira é incontestável: você precisa confiar no diretor de fotografia pela simples razão de que um realizador filma quatro, cinco semanas por ano, e um diretor de fotografia vinte ou trinta. Ele tem mais prática. Você precisa levar em consideração a experiência dele.

### Contraluz

A contraluz tem diversos valores significativos. É preciso estudá-los. Os principais são o mito e a angústia, o destaque de uma personagem enigmática ou todo-poderosa. Mas a contraluz também permite deixar na sombra o que não se conhece e de que se suspeita, um assassino, por exemplo.

Há então diversas soluções técnicas. Você pode usar contraluzes de verdade ou iluminação reduzida. Você pode filmar todo o quadro com uma luz boa, menos o ator que o interessa. Se você fizer verdadeiros campos/contracampo, haverá quase obrigatoriamente uma contraluz; então é melhor aproveitar e brincar com isso. Por essa razão, a contraluz é muito importante no faroeste. Nas Montanhas Rochosas, o sol é muito forte – fiquei lá por quinze dias sem ver uma nuvem. Ou então, o contrário: nuvens durante um período enorme.

### Escolha sol or not sol

Imagine que você roda uma sequência que tem um bom número de planos. Você começa a filmar sem sol, depois o sol aparece. Você continua? O plano-sequência é, sem dúvida, uma solução. Ou a combinação com uma sequência que se desenrola em um lugar diferente. Assim, quando voltar à imagem precedente, o espectador não prestará atenção à mudança de luminosidade. Mas isso nem sempre é possível.

Sol or not sol: é um quebra-cabeças que estimula a filmagem em regiões onde a luminosidade muda pouco. Por exemplo, no sul da França, embora eu me lembre de ter esperado a ausência de sol durante uma hora para um plano de *Billy le Kid*. No Equador há um véu permanente: o sol está sempre presente, mas atrás das nuvens tropicais ou equatoriais. Pode-se vê-lo no fotômetro: das seis horas e um até o meio-dia, a luminosidade sobe regularmente, depois desce até as dezoito horas. É ideal. Exceto para os diretores de fotografia: a maior parte deles prefere as regiões que permitam efeitos luminosos.

### Não mais do que dois planos de crepúsculo por dia

O crepúsculo dura de trinta a quarenta minutos. No Brasil ou no Zaire, dura menos: dez minutos no máximo, entre cinco para seis e seis e cinco. Um de meus alunos da Fémis previu sete planos de “crepúsculo” para uma jornada de trabalho. Observei que isso era impossível e o aconselhei a planejar dois planos para um dia e outros dois para o dia seguinte. Se não, não teria sentido.

(Breve digressão sobre a Fémis ou ex-Idhec<sup>3</sup>. Como é difícil passar no concurso para entrar na escola, durante uma época os alunos se consideravam estrelas. Chegavam às aulas com quinze, às vezes meia hora de atraso. O principiante queria fazer tudo em três dias de filmagem: os planos de exterior, de interior, os interiores com e sem luz, *flous*,

<sup>3</sup> O Institut des Hautes Études Cinématographiques, fundado em 1943, fundiu-se em 1986 com a Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son, e mantém o acrônimo Fémis, embora se chame École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son.

*travellings*... Ele queria fazer um cartão de visita, provar a si próprio que era capaz de realizar tudo em todos os campos. Mas isso não é possível. E isso faz mal ao filme. Lembro-me de ter repreendido estudantes, que depois fizeram carreira, porque lhes dizia que não se pode fazer tudo. Fui mal visto: disseram que eu desaconselhava os *travellings*).

### Artificial / natural

Conselho de amigo: não usem efeitos de estúdio num filme neorealista. Embora lógico, muitas vezes isso é esquecido. Uma câmara na mão que apareça de repente num filme bíblico pode espantar. Porque, vejam, não existia câmara na mão, na época. O cinema também não, claro, mas o espectador não lembra disso quando o filme está bem realizado. Um movimento de câmara pode lembrá-lo disso. *Os Dez Mandamentos*<sup>4</sup>, por exemplo, tem a aparência de um filme futurista, mesmo que a opinião generalizada localize Moisés mais no passado do que no futuro. Isso é um problema. A menos que seja uma comichade de segundo ou de terceiro grau – da qual, aliás, DeMille não estava absolutamente consciente.

O abismo entre o artificial e o natural está ligado ao que algumas pessoas chamam de o “*travelling* de Kapo”. Numa palavra: evitem os efeitos destoantes. Um grande realizador poderia eventualmente se permitir um *zoom* sobre os torturados de um campo de concentração. Abel Gance ou talvez Samuel Fuller. É preciso ser um gênio para utilizar esses efeitos. Há jogos de luz e de filtros em *Ladrões de bicicleta* ou em filmes de Michael Powell que estão no limite do tolerável.

### Não usar branco na parte de baixo da imagem

A única recomendação que fiz a meu diretor de fotografia em *La Terre de la folie*. Bergman sabe alguma coisa sobre isso; seus filmes são essencialmente difundidos no estrangeiro. Esse é um procedimento a tomar tendo em vista a legendagem. O amarelo da legenda tiraria Bergman da profissão, mas atualmente não se pode mais usar amarelo<sup>5</sup>. Abaixo o progresso.

### Elimine uma cor (que aparece de repente)

<sup>4</sup> Cecil B. DeMille realizou duas versões de *The Ten commandments*: em 1923 e em 1956. O texto refere-se à segunda.

<sup>5</sup> Jogo de palavras intraduzível: “*faire le jaune*” quer dizer furar greve ou obrigar a trabalhar.

Em *Billy le Kid*, previ eliminar o amarelo durante meia hora, e depois fazer com que aparecesse em determinado momento. Isso é uma pesquisa de efeito. Uma personagem pode ser prioritariamente associada a uma cor. Se isso muda, é porque algo de novo vai acontecer. Godard fez um trabalho notável com o fluorescente do vídeo em *Puissance de la parole* (cf. “Le film cosmique”, em *Piges choisies*).

Pouco depois da aparição da cor, quando a tendência era atordoar a vista com o Technicolor, o reflexo inverso teria podido existir: fazer o preto com a cor. Era a intenção de Dreyer com seu filme sobre Cristo. Foi sem dúvida sabendo disso que Stevens, quando filmou uma vida de Cristo, usou muito o preto-e-branco, ainda que estivesse fazendo um filme em cores. O filme de Cecil sobre Jesus, *O Rei dos reis* – aliás nem tão bom –, foi muito trabalhado: apenas em tons de preto<sup>6</sup>. Cristo é uma personagem que inspira certa sobriedade.

### Preto televisão

Os pretos do filme colorido, as tonalidades de preto funcionam no cinema, mas pouco na televisão. Eles se tornam “preto total”. Vi *La Chouette aveugle* sem cor; não vi absolutamente nada. Pode inclusive haver uma espécie de censura da televisão: “Não façam coisas assim; isso não terá nenhum resultado”.

Na África, o preto é muito mal visto. Os espectadores têm a impressão de que não há imagem. Eles sentem-se roubados e quebram as cadeiras. O Festival de Cartago, para onde enviei uma cópia de *Genèse d'un repas*, cortou os pequenos negros entre os planos. “Não podemos deixar isso, o público vai ficar furioso”, disseram-me.

Tive o mesmo problema no Peru, onde levei o filme-anúncio de *L'Étrangleur*, de Vecchiali. Quando o distribuidor viu que havia muito preto, recusou-se a comprar o filme. Comprar um filme com preto é comprar um filme parcialmente invisível. Semelhante ao que acontecia em 1910, quando os gerentes das salas protestavam quando os corpos dos atores eram cortados nas pernas ou no peito, e pediam redução no preço das cópias.

## QUADRO

<sup>6</sup> Talvez aqui existe uma certa confusão do autor. *King of kings*, realizado por Nicholas Ray em 1961, é um filme em Technicolor; *The King of kings*, realizado por Cecil B. DeMille em 1927, é um filme basicamente em preto-e-branco com apenas algumas seqüências em cor; pelo antigo sistema Technicolor de apenas duas películas superpostas.

### Como preenchê-lo

Qualquer que seja o formato, scope ou tradicional (tela cheia), é preciso saber o que vai ser colocado no quadro. Uma prática antiga, inspirada sobretudo na arte vitoriana, era encher o quadro ao máximo. O campeão foi Cecil B. DeMille com o VistaVision de *Os Dez Mandamentos*: nenhum canto da imagem sem personagem ou objeto.

A concepção moderna é isolar alguma coisa. Isso é mais notável a partir de 1953 com a invenção do CinemaScope: ora uma personagem fica sozinha no canto da tela – para acentuar a solidão do homem –, ora, ao contrário, ela aparece no meio de outros. De um ponto a outro, as variações e as alternâncias podem ter muito efeito. Nicholas Ray é, sem dúvida, o autor que mais valorizou o Scope. Não em suas superproduções, mas em seus filmes que colocam em cena personagens da vida cotidiana: *Juventude transviada*, *Amargo triunfo* e *Delírio de loucura*.

### Mantenha o eixo em dois ou três planos

Para aqueles que não conhecem o problema: A está em um plano, B em outro, você filma oito planos com A, depois oito planos com B, em ruptura total da cronologia. Eis o que se chama “manter os eixos”. É preciso fazê-lo? Não fazê-lo? Grave dilema.

O cinema americano de estúdio – em particular os cineastas de origem austríaca – mantinha o eixo. Seja por gosto, como Fritz Lang, com seus pequenos desenhos, seus ângulos ... Seja por necessidade, como Edgar Ulmer. A possibilidade de fazer um ensaio geral sem câmara sem dúvida facilitava muito as coisas.

Isso posto, a prática é delicada, sobretudo se as reações das personagens forem importantes. De preferência, tenha atores super profissionais. Você não pode de maneira nenhuma manter o eixo com Claude Melki, que improvisa sem parar e cujas reações são imprevisíveis. Mas não vejo muito Lang filmar com Melki ou mesmo com Jean Abeillé.

Os diretores de fotografia gostam muito quando você mantém o eixo; os atores menos. É necessária uma memória formidável para adivinhar a sexta ou a oitava réplica de seu comparsa! Por isso, preconizo um sistema intermediário: em vez de filmar em seguida todos os planos em um mesmo eixo ou, ao contrário, encadear os planos como os cadarços de um sapato – à direita, depois à esquerda –, avanço por pares (dois planos em um eixo, depois dois planos no outro).

### Reserva para televisão

Um filme nunca é mostrado na televisão em seu enquadramento correto. Algumas zonas não são seguras, à direita e à esquerda da imagem: “PHILIPPE NOIRET” pode virar “LIPPE NOIRE”, “BERTRAND TAVERNIER” “RAND TAVERN”. Não faltam exemplos, e escrevi um artigo sobre isso. Da mesma forma, elementos se perdem, os *pixels* aparecem menos... É necessário então não apenas calcular o quadro, mas também um quadro interno para a televisão. Isso é um quebra-cabeça. Além disso, o 1,85 passa para 16/9 (1,78) e o 1,37 para 14/9 (1,55). É de arrancar os cabelos. Todos os filmes milimetricamente calculados – como, por exemplo, *La Fin des Pyrénées*, de Jean-Pierre Lajournade – são destruídos quando passam na televisão. É preciso prever reservas também para a projeção em cinemas, a não ser que você queira de propósito cortar as cabeças de alguns de seus atores.

### Desnivelar (ou recusar o enquadramento na horizontal)

O exercício é complicado; são raros os cineastas que conseguem dominá-lo. Hitchcock é o melhor nisso, graças a seus *story-boards* e a sua capacidade de antecipar tudo... É um grande desnivelador. Kazan, por seu lado, se sai muito mal em *Vidas amargas*, particularmente em uma cena com dez campos/contracampo desnivelados de Jo Van Fleet e James Dean. Duvivier era um desnivelador maluco: durante vinte minutos de *Un Carnet de bal*, todos os planos são desnivelados. Antigamente isso era artístico; hoje, provoca sorrisos; o plano oblíquo, o *flo*, o *travelling* para trás...

Seja prudente. Não desnivele mais de um plano ou dois, e sobretudo evite desnivelar na montagem: é o desastre anunciado.

## ELENCO E QUESTÕES DE INTERPRETAÇÃO

### Escolha um ator da mesma classe social da personagem

Ainda que os atores adorem interpretar o contrário do que são, é preciso manter o raciocínio frio. Como professor, Montand é ridículo em *Un soir... un train*, de Delvaux. Não é em absoluto sua especialidade. De

toda forma, Montand não se caracteriza por suas especialidades.... Katharine Hepburn num papel de lavadeira ou de informante da polícia? Não, obrigado. Desconfie em geral das diferenças. Um ator de revista sonha interpretar Jesus Cristo ou um chefe de Estado? O resultado pode ser chocante. Você pode, com certeza, apostar nisso, sugerir que, a seu modo, Jesus Cristo era um herói de revista. Por que não? Mas o risco permanece. Da mesma forma, recuse a facilidade dos rótulos automáticos dos papéis em nome de seu sucesso.

### Estude os seis atores em um

Estude com atenção o que exprime (1) a face direita de um ator, (2) sua face esquerda, (3) o que o espectador vê quando ele está de frente, (4) de costas, (5) quando o escuta sem o ver, (6) quando ele faz um comentário. Trabalhe o ator, observe-o diante do espelho, gire ao redor dele para ter uma ideia precisa do efeito produzido por cada uma de suas possibilidades. As costas são cruciais: Raimu, Jannings, Marlon Brando em *Uma Rua chamada pecado*, todos os atores corpulentos servem-se muito delas. Duas recordações pessoais:

- Sabine Haudepin, com quem trabalhei em *La Comédie du travail*, tem as faces muito diferentes uma da outra; ela não gosta delas exatamente por sua falta de simetria. Ora, isso pode ser uma grande vantagem, é um dos motivos pelo quais gosto de filmar com ela.
- Concebi a decupagem de *Fantôme de Longstaff* em função do rosto da atriz italiana Laura Morante. Tive de modificá-la depois de sua desistência porque a atriz que afinal fez o papel (Iliana Lolic) tem um rosto contraditório: outra interpretação, outra emoção, outro plano. Portanto, prudência: um *story-board* pode se revelar inútil, ou nefasto, se ainda puder haver mudança de ator ou de atriz antes do início das filmagens.

### Evite o ator carismático que desaparece logo

Trata-se de um truísmo do qual me contentarei de citar o contra-exemplo canônico: a morte de Janet Leigh na metade de *Psicose*.

### Pense nos atores do fundo do plano

Exercício: como filmar cinco personagens num mesmo enquadramento, duas em primeiro plano e três ao fundo? Sobretudo, não se concentre exclusivamente nos primeiros atores. Os outros três importam tanto quanto eles: é preciso cuidar deles, ou então simplesmente eliminá-los.

Você pode decidir que eles não farão nada. Mas é necessário que, visivelmente, eles não façam nada. É uma tomada de decisão.

Apliquei isso em *Les Sièges de l'Alcazar*. Foi divertido. Havia cinco pessoas em campo, entre as quais um figurante ao centro. Recomendação estrita para ele: proibido mexer ou mesmo piscar o olho durante um minuto. É difícil. Mas o efeito é garantido: o espectador acreditará que a personagem é cega ou parálitica. Achará engraçado.

Contrariamente à ideia estabelecida, um ator imóvel pode ser muito expressivo. Há vários casos de um coadjuvante gesticulando como louco em primeiro plano e Cary Grant ao lado, sem fazer nada. O riso então muda de lado: é o gesticulador que se torna ridículo. (Não se esqueça de sempre prever os momentos em que o ator não fará nada.)

### Reúna *under* e *overplay*

Experimentei em *Le Litre de lait*: um ator interpretava *over*, o outro *under*, o que correspondia à oposição de dois mundos. Aos olhos do público, o ator que não interpreta tem habitualmente vantagem sobre o ator que interpreta. Pense em Robert Mitchum. Pense em Marie-Christine Questerbert em *Anatomie d'un rapport*: agindo menos profissionalmente, ela atraía mais do que eu – que trabalhava um pouco em excesso meus efeitos – a simpatia do público.

Isso vai ao encontro do que eu dizia um pouco acima: é necessário não cortar depressa demais, é preciso ir até o final dos planos. Nunca se sabe o que poderá resultar de uma diferença ou de uma escala de interpretação. Deixe correr.

### Os atores não devem dar tudo logo no princípio

Vou me limitar aqui ao caso do célebre ator francês Gérard Depardieu. No começo de um filme em que ele é a personagem principal, o espectador fica em geral um pouco espantado. Pode até se perguntar como um ator tão pouco dedicado pode ter conquistado uma notoriedade tão grande. Em seguida, as cenas correm, e a cada nova – a terceira, a quarta –, Depardieu se dá um pouco mais. Na quinta, o espectador está convencido e não tira mais os olhos do ator. Excelente estratégia: dar pouco no começo, e cada vez mais em seguida.

### Dicção: o espectador não gosta do ator que ele não compreende

Consequência estranha e boa nova para mim: o espectador prefere os

velhos atores aos jovens. Inversamente, a força de um ator como Yves Afonso, o prazer que ele sabe suscitar no espectador vem precisamente do fato de que este não entende nada do que ele fala. Ele faz isso de propósito, e suas réplicas, em geral, têm pouca importância em si.

### Ocupe os atores

A fim de obter naturalidade, você pode fazer com que um ator interprete comendo, andando, fumando... Você pode fazer com que gagueje, que coloque um palito na boca... A vantagem é considerável: se um cineasta decidisse levar isso ao extremo em um filme, até Sophie Marceau poderia ser uma boa atriz!

### Diálogos sobretudo em movimento (e não obrigatoriamente cara a cara)

Dois exemplos para meditar em casa: os diálogos de James Stewart e Margaret Sullavan, deitados um ao contrário do outro, em *The Shop around the corner* (1940); Louis de Funès em uma piscina, tentando ter uma conversa sentado num pequeno barco de borracha que gira sem parar, em *Le Cerveau* (1968).

### Trabalhe o encavalamento

A comédia americana, sobretudo Hawks, caprichava em fazer dois atores falarem ao mesmo tempo. Welles também era bom nesse jogo. Pensando bem, ele foi talvez o melhor.

Os ases do encavalamento conhecem a regra de ouro: mesmo quando cinco ou seis textos se sobrepõem, é preciso que as raras informações importantes sejam perfeitamente audíveis e compreensíveis para o espectador. Onde a necessidade de uma grande organização, de um bom número de ensaios e, sem dúvida, também de um bom número de tomadas.

## DIREÇÃO DE ATORES

### Geral

Muitas vezes chamam minha atenção porque não dou orientação suficiente. Minha atitude é a mesma de Chabrol: a partir do momento que

escolhi os atores antes das filmagens, e mesmo quando escrevo para eles, o essencial está dado. Muitas vezes, já rodei de cinco a dez filmes com eles, e não tenho mais necessidade de lhes dar muitas indicações. Talvez uma coisinha aqui ou ali.

Chabrol orienta, mas não dirige muito. A Karina, que perguntava qual era seu texto, Godard respondia: "Olhe, não me canse; você tem boca para falar, vá em frente!" Desconfie dos realizadores que dirigem demais: *Sindicato de ladrões*, que valeu diversos óscares a seu intérprete, é um modelo ostensivo de *overplaying*.

Acredito que em um filme não dirigimos a maior parte dos atores, mas dirigimos alguns.

### Diplomacia de ensaios

Os atores adoram os movimentos por inteiro. Mas o diretor de fotografia só quer ter certeza de que o que será dito ou feito corresponde às suas marcas, às suas luzes. Ele pode ficar desnorteado se os atores não souberem ainda exatamente até que onde precisam chegar. Quem privilegiar: a técnica ou os atores? Em princípio, os atores. Mas saiba ser diplomático.

### Desejo do italiano

O *italiano* é um ensaio a seco. Os atores gostam dele cada vez mais nos últimos vinte anos. Pode-se compreender isso, mas corre-se o risco de criar automatismos que não funcionarão nos cenários. Como refazer a quente uma cena ensaiada *in vitro*, ao redor de uma mesa? Enfrentei esse problema várias vezes. Minha recomendação é a seguinte: ensaie num lugar isento de qualquer objeto que possa se constituir numa referência ilusória. Ou melhor, mais radical e mais simples: ensaie uma cena que você não filmará.

### Dizer "Ação" ou "Agora" segundo o tom do filme (sem ressonância)

Na França se diz "Ação!". É um problema porque o ator não age, obrigatoriamente. Mas quando ele escuta essa palavra, fica tentado a forçar, a interpretar em um *mood* muito forte. Aconselho um "Agora!" ou um "Ação" bem suave. E sempre diga aos atores para começar não sobre a palavra "Ação", mas uns dois segundos depois. Isso é muito bom para os cortes.

### **Preste atenção aos lançamentos de texto**

O problema das pausas é um ponto muito delicado. Para que o ator fique no tom, tenha o hábito de começar um plano com algumas palavras do precedente. O ator precisa saber que o que é dito no começo não será mantido na montagem. É preciso colocá-lo no clima, e que ele saiba onde será o corte. Se não, você não terá um corte correto no começo ou no final do plano. É preciso também que haja uma posição de partida determinada. Se não, há grande risco de confundir tudo.

### **Pense nos atores secundários**

Observação tirada de minha própria experiência de ator: em geral, ninguém se ocupa com você quando é um ator secundário ou um figurante. Normalmente, o primeiro assistente se ocupa. E ele faz isso mais ou menos, e quase sempre está muito ocupado. Sem instruções, você fica perdido, não sabe o que fazer. Isso é mau.

No limite, posso interpelar diretamente o realizador. Mas se ele não sabe que também sou um realizador, ou se é um desconhecido que o interpela, isso pode criar mal-estar.

### **Faça um cumprimento depois da tomada**

Faça uma observação precisa, diga o que te interessou. Encontre uma palavra gentil. Deixe escapar um “bravo”, um cumprimento. Embora nem sempre seja fácil, isso é necessário. A técnica de Renoir é bem conhecida atualmente: depois de ter feito os maiores elogios do mundo, ele sempre pedia uma tomada suplementar, “uma outra, só para mim, para meu prazer...” Mas varie; o ator não deve perceber suas armadilhas.

Isso não é meu ponto forte: eu sempre esqueço de felicitar os atores. Depois de uma tomada, eu reflito, nunca estou absolutamente seguro de mim. Como geralmente escolho bons atores, tenho tendência a supor que eles são bons. Não faça como eu.

### **Não mais de três críticas (e apenas uma aos estreates)**

Em caso de problema com um ator, chame-o de lado. Sobretudo não o exponha a críticas diante dos outros: isso pode ferir sua suscetibilidade. E não lhe faça mais do que três críticas: mais do que isso, ele

se perde. Eu já vi Clouzot filmando: ele encontrava sem parar novas coisas a dizer, fazia às vezes cinco ou dez críticas. Ele interrompia o ator durante o ensaio, ou mesmo durante a tomada. Um pesadelo.

O que recomendo: retome a totalidade da tomada para observar um ou dois pontos que apresentem problemas. Não dez – se não, melhor trocar o ator! Faça um ensaio da tomada concentrando-se nos pontos principais; depois, eventualmente, um outro para estudar os pontos secundários. Mas, não tudo de uma vez!

Existem inúmeras técnicas para sair deste tipo de situação. A lista seria muito longa e será objeto de um segundo volume. Truffaut tinha um truque excelente. Ele dizia ao ator pouco conhecido prestes a dar uma réplica a Depardieu: “Provoque Gerard um pouco; ele está muito displicente esta manhã”. O ator novo não entrava mais em pânico, pois acreditava que Depardieu é que estava na berlinda e não ele, e se distensionava.

### **Não elimine os primeiros planos**

Erro fatal: procurar um ator para lhe dizer que, pensando bem, você decidiu não filmar mais os primeiros planos previstos para ele. Ele vai acreditar que você o julga deplorável, e as consequências sobre sua autoestima correm o risco de ser desastrosas. É melhor filmar os primeiros planos, mesmo com o risco de não usá-los na montagem.

A maior parte dos atores se move pelo número de primeiros planos e de linhas de texto. Uma atriz recusou um papel que eu previra para ela sob pretexto de que não tinha uma linha de texto: entretanto, é possível fazer coisas apaixonantes sem falar. A televisão paga sempre em função da linguagem.

### **Dar a réplica em off**

Um grande ator, mesmo se não estiver em quadro, deve dar a réplica em off. Senão, o companheiro arrisca-se a perder a compostura. Tenho certeza que Depardieu o faz quando interpreta com um estreate. Essa é uma forma elementar de polidez, que mais ou menos se estabeleceu entre os hábitos do cinema. Da mesma forma, o comparsa na cena deve estar presente em caso de primeiro plano sem texto, para manter a referência do olhar. (O sistema americano clássico usava dublês, o que não é nada bom.)

### **Faça os atores usarem chapéu**

Quando filmamos em exteriores, o ator deve usar um chapéu bem

grande para se proteger do sol. Evite que ele comece branco e termine negro. Os profissionais sabem disso – eles adoram usar chapéu.

## MONTAGEM

### Evite créditos sobre trajetos

Tolero mal os créditos que brigam com a ação, ou os que vão passando sobre um trajeto de automóvel: nenhum interesse. Um certo esnobismo afirma que os créditos devem durar de oito a dez minutos: estupidez.

### Evite os pequenos gestos em final de plano

Tendo em vista a montagem, cada plano deve terminar sobre um gesto específico. Se uma personagem em segundo plano chama a atenção do espectador, o movimento deve ser encadeado nela: problema em perspectiva.

### Ambiências sonoras

Tendo em vista a mixagem, é preciso pensar no som desde a filmagem. Pense em registrar sons complementares imediatamente após a tomada. Quando o sol desce, a tendência da equipe é desacampar o mais depressa possível. Por isso, o técnico de som deve saber se fazer presente entre as tomadas, a fim de gravar imediatamente os sons ambientes. E, sobretudo, não esperar para isso o final da jornada: onde quer que você se encontre, o som das dezoito não tem nada a ver com o das dez horas.

### Note a particularidade de cada tomada sonora

Esta exigência responde a uma verdade simples: o ser humano percebe melhor a diferença entre as tomadas visuais do que entre as tomadas sonoras. Talvez porque o silencioso precedeu o falado? Sim. E não; porque os cineastas de hoje não conheceram o tempo do silencioso. Em todo caso, a acuidade do ouvido é menor do que a do olho, exceto entre os cegos, que sabem adivinhar a imagem pelos ruídos que o acompanham. Eles seriam os melhores montadores de som do mundo.

### Faça a música começar depois da emoção

A música pode aportar um eco a uma emoção produzida pela imagem:

não sobre a imagem, mas um pouco depois.

Muito poucos cineastas pensam nisso. E muitos são os que se apoiam na música. Isso é muito sensível nos ingleses, em Reed (*O Terceiro homem*) particularmente em David Lean: Rachmaninov para *Desencanto*, a música de Maurice Jarre, *A Ponte do Rio Kwai*... Certos filmes tiveram um grande sucesso graças a sua música e a nada mais; por exemplo, *Dança com os lobos*, *Dead man*, o filme de Jarmusch com Mitchum, ou os filmes de La Patellière apoiam-se igualmente sobre a música.

### A música de fundo pode eliminar defeitos sonoros

Filmei uma cena de *Litre de lait* numa estrada. Percebi um pouco tarde que havia cascalho sobre a estrada. Ou ele havia sido colocado depois de minha visita anterior. Tive então de pedir a meu irmão que compusesse uma música. Moral: quanto mais cascalho, mas meu irmão ganha uma grana.

Quando você filma em Paris, você é obrigado a recorrer a uma música equalizadora, porque o fundo sonoro é muito forte. Ou então você pode fazer como Godard e apostar na realidade. Mas isso é um efeito provocador que ele é o único, ou quase, a fazer bem.

### Em estúdio

Para a pós-sincronização, os comentários, etc., é preciso falar de pé: respira-se melhor; se está melhor. Eu nunca faço um comentário sentado. Igualmente é preciso prestar atenção quando da pós-sincronização: sua voz de estúdio será obrigatoriamente muito diferente de sua voz gravada em exterior.

### O microfone de lapela

Você entende perfeitamente o que diz cada personagem, você está perto de sua boca... são vantagens. O inconveniente é que o som obtido é cavo porque ele foi registrado bem junto ao peito. O microfone de lapela pode funcionar com duas pessoas num cômodo, mas não funcionará no exterior. Mas o *boom*<sup>7</sup> nem sempre é fácil de ser utilizado.

### Dolby

Uma personagem sai de quadro à esquerda e volta pela direita. Na

<sup>7</sup> Haste metálica usada para manipular o microfone.

imagem, isso é comum, mas se você fizer isso no som, parecerá estar fazendo uma *gag*. Portanto, seja prudente com o Dolby. Da mesma forma, o Dolby dá a impressão de um volume sonoro desmesurado em um espaço pequeno: oito metros quadrados ressoam como um palácio!

## DEPOIS DO FILME

### Atenções e presentes

O realizador não deve ser apenas “trabalho, trabalho”. De tempos em tempos, deve, por exemplo, dar pequenos presentes aos assistentes de produção. Quando você começa a trabalhar com um novo produtor, é recomendável visitar os escritórios, estudar discretamente a personalidade de uns e de outros, tentar estabelecer relações de convivência.

Truffaut me ensinou muito a respeito disso: uma carta enviada aos atores no dia 1º de janeiro ou uma palavrinha a Doniol, nosso redator-chefe nos *Cahiers*, por ocasião do nascimento de seu filho. Eu nunca teria pensado nisso por mim mesmo. Truffaut é imbatível na área. Na casa de amigos, de atores, etc., recuperei um certo número de cartas escritas por ele. O hábito está um pouco esquecido; hoje se escreve bem menos.

### Os testadores (ou cobaias)

Em *La Terre de la folie*, como eu me adiantei na montagem, pude organizar algumas projeções para uma pequena gama de testadores. Duas ou três, não mais. Truffaut – sempre ele – chegava a organizar projeções para uma única pessoa. Acabado o filme, todos deveriam imediatamente providenciar um testador: eu convido um para o almoço, o montador convida outro... É fundamental impedir que os testadores combinem algo entre si.

### Não mostre demais o filme

Com o vídeo, ficou muito difícil não mostrar um filme. *Billy le Kid* foi muito mais vendido por causa de seu título. Contrariamente ao que se diz, o ideal é nunca mostrar o filme. Ou dizer ao comprador potencial que ele ainda não está pronto: ele pensará que você vai melhorá-lo. Excelente técnica.

### Providencie um ridente

Basta percorrer as projeções para localizá-los. Se o ridente rir deliberadamente, está bem. Se ele espontaneamente organizar uma *claque*, melhor ainda para o filme. Jean Domarchi era formidável: ele ria ininterruptamente, às vezes desde os créditos, sobretudo nos filmes de Lubitsch. Jean-Pierre Léaud também: um ridente muito bom.

### Tenha um barão

“Barão” aqui é o termo comercial que designa um *comparsa*, quando você vende alguma coisa, por exemplo, na rua. Ele se precipita para comprar, aumentando o interesse dos outros compradores potenciais. Minha mulher não entra em um restaurante quando nele não há ninguém comendo. O barão pode ser voluntário ou não. Involuntário é ainda melhor. Se um distribuidor de renome – eventualmente pago para fazer isso, mas não de forma obrigatória – chega até você na saída de uma sessão para dizer como seu filme o interessa, a curiosidade dos outros será decuplicada! Durante a projeção em Cannes, um distribuidor, ao escutar os risos dos espectadores, me puxou para a saída: ele queria assinar imediatamente, sem esperar que outros pudessem fazer uma oferta. Creio me lembrar que ele ficou um pouco decepcionado quando viu o filme seis meses depois (cf. “Les maoistes du Centre du Cinéma”, em *Piges choisies*).

Nota: o barão pode ser um ridente, ou o ridente um barão, mas é mais recomendável dividir as tarefas.

### Os seguidores

Crítico que defende um filme porque um amigo falou bem dele. Os seguidores abundam na profissão. É preciso identificá-los, trazer às primeiras sessões os que refletem por eles mesmos. Os seguidores devem esperar a última projeção. Imagine que um seguidor venha sozinho à primeira: o pobre, desorientado, pode perder completamente o controle e detestar o filme! É divertido enganar os críticos. Infelizmente nem sempre se pensa nisso.

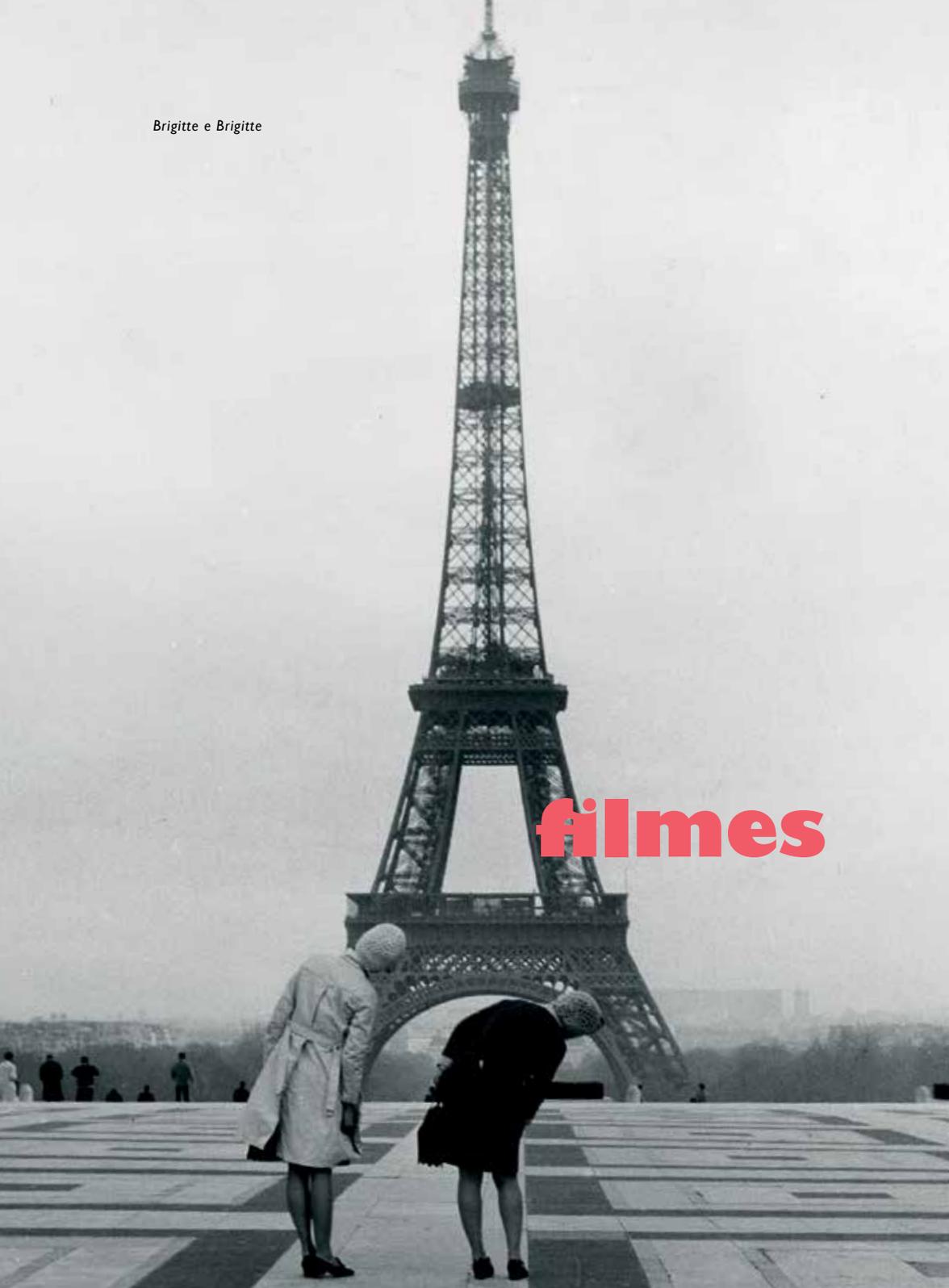
### Falar mal do filme em debates

(Eu não deveria dizer isso, pois se trata de uma astúcia para com o público.) Num debate após a projeção, pode ser bom que você próprio ataque seu filme. O espectador procurará automaticamente tranquilizá-lo: não é tão ruim assim, você está errado, há até elementos bem realizados nesta ou naquela cena de que você não gosta, etc. Diante dos que elogiavam *Hallelujah*, um filme prestigiado e muito admirado, King Vidor tinha o hábito de responder que ele havia fracassado num certo número de coisas. O troféu vai para John Ford: “*Stagecoach*... vocês têm certeza que fui eu que fiz isso?”



*Brigitte e Brigitte*

**filmes**



Un steak trop cuit  
**UM BIFE PASSADO  
 DO PONTO**

1960, França, 19min, preto-e-branco, 35mm  
 produzido por Les Films Luc Moullet e  
 Les Productions Georges de Beauregard

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**produção**

Georges de Beauregardw

**fotografia**

André Mrugalski

**música original**

Frédéric G. Ploumereum

**edição**

Agnès Guillemot

**elenco**

Françoise Vatel, Albert Juross [Patrice  
 Moullet], Jacqueline Finnaert, Luc  
 Moullet e Raymond N. Quinnesoul

Jojo (Patrice Moullet), moleque folgado e tirano, diverte-se torturando a irmã mais velha com suas grosserias. Patrice é irmão mais novo de Luc. Músico, inventor de instrumentos e compositor de trilhas sonoras para os filmes do irmão, Patrice aparece também em *Les Carabiniers*, de Jean-Luc Godard, no papel de um dos soldados.



Terres noires  
**TERRAS NEGRAS**

1961, França, 19min, cor, 35mm  
 produzido por Les Films du Carrosse

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**fotografia**

Bernard Davidson e Jean Alavoine

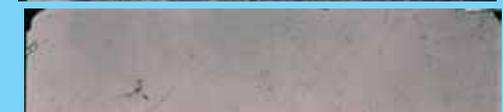
**edição**

Luc Moullet, Hélène Plemiannikov  
 e Agnès Guillemot

**narração**

Françoise Vatel

Documentário sobre dois vilarejos perdidos no alto das montanhas do sul da França: Mantet, nos Pirineus, e Mariaud, nos Alpes. Lançado apenas em 1966, como complemento de *Brigitte e Brigitte*, ajuda a entender a origem das duas protagonistas do primeiro longa de Moullet.



Capito?  
**CAPITO?**

1962, França, 8min, cor, 35mm  
produzido por Télécast

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**produtor**

Gian Vittorio Baldi

**fotografia**

Pietro Morbidelli e Luc Moullet

**música original**

Luc Moullet

**edição**

Domenico Gorgolini

**elenco**

Françoise Vatel e Alessandro Ninchi

Italiano que não entende francês paquera francesa que não entende italiano.

Brigitte et Brigitte  
**BRIGITTE  
E BRIGITTE**

1966, França, 75min, preto-e-branco, 35mm  
produzido por Moullet et Cie

**roteiro, diálogos, direção de arte, produção e realização**

Luc Moullet

**fotografia**

Claude Creton

**edição**

Cécile Decugis

**elenco**

Colette Descombes, Françoise Vatel, Claude Melki, Michel Gonzalès, Joël Monteilhet, Gilles Chusseau, Claude Chabrol, Samuel Fuller, Michel Delahaye, Eric Rohmer e Albert Juross [Patrice Moullet]

Duas jovens provincianas muito parecidas chegam a Paris para continuar os estudos na Sorbonne. Enfrentam problemas com alojamento, falta de dinheiro, fome, a cegueira dos professores e todas as questões morais que normalmente enfrentam os estudantes. Comédia sobre a vida cotidiana na França – o contraste entre o luxo superficial e a miséria oculta do país. A industrialização associada com a decrepitude do ensino universitário servem de base a milhares de *gags*.





Les contrebandières

## AS CONTRABANDISTAS

1967, França, 80min, preto-e-branco, 35mm  
produzido por Moullet et Cie

**roteiro, diálogos, direção de arte, produção e realização**

Luc Moullet

**fotografia**

Philippe Théaudière

**música original**

Ahmed Zahar Derradji

**edição**

Cécile Decugis

**elenco**

Françoise Vatel, Monique Thiriet, Johnny Monteilhet, Albert Juross [Patrice Moullet], Paul A. Martin, Bernard Cazassus, Luc Moullet, Gérard Tanguy e Patrick Huber

Brigitte, estudante desiludida com a cidade grande, decide dedicar-se ao contrabando na fronteira franco-mexicana. Depois de apaixonar-se pelo funcionário da alfândega, Brigitte envolve-se com Francesca, contrabandista experiente que vive no país vizinho.

Une aventure de Billy le Kid  
**UMA AVENTURA DE BILLY THE KID**

1971, França, 77min, cor, 35mm  
produzido por Moullet et Cie

**roteiro, diálogos e realização**

Luc Moullet

**fotografia**

Jean-Jacques Flori e Jean Gonnet

**música original**

Patrice Moullet

**edição**

Jean Eustache

**elenco**

Jean-Pierre Léaud, Rachel Kesterber [Marie-Christine Questerbert], Jean Valmont, Bruno Kresoja, Michel Minaud, Bernard Pinon, Kathy Maloney, Sarah e Luc Moullet

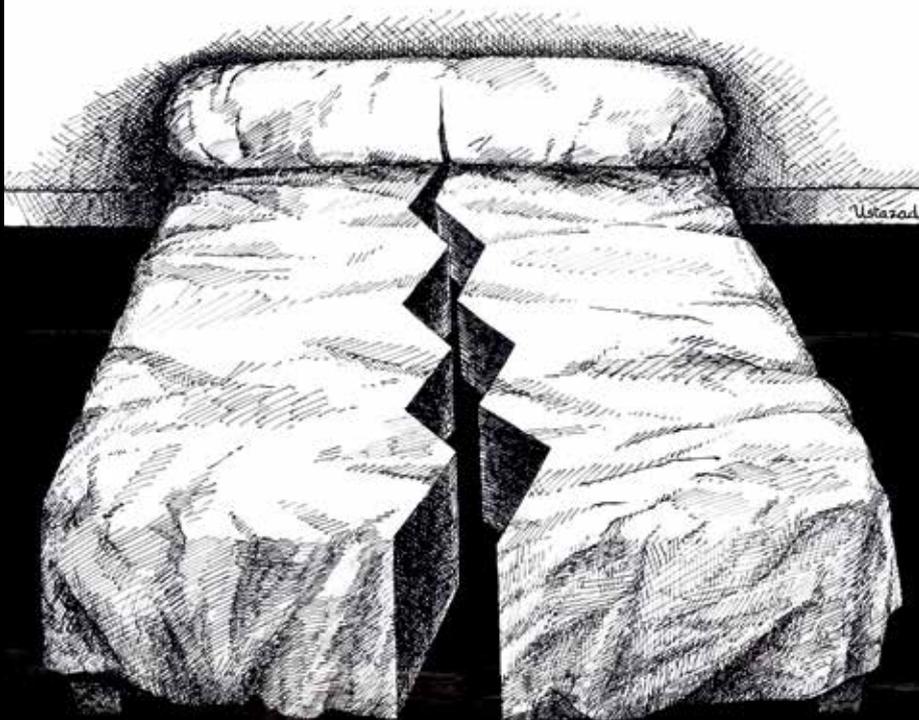


Alucinado, Billy Le Kid cruza as montanhas tentando transportar o ouro roubado no assalto à diligência da Wells Fargo. No meio do caminho, encontra a bela Ann, sobrevivente de um ataque dos cherokees. Para Jean-Marie Straub, *Une aventure de Billy le Kid* é “uma grande obra-prima, o melhor filme de Jean-Pierre Léaud e também um dos poucos filmes surrealistas franceses”.



# ANATOMIE D'UN RAPPORT

un film de LUC MOULLET et ANTONIETTA PIZZORNO  
avec LUC MOULLET et CHRISTINE HEBERT



en complément de programme:

## AUSSI LOIN QUE MON ENFANCE

un film de MARILU PAROLINI avec BULLE OGIER

INTERDIT AUX MOINS DE 18 ANS

AUORE EDITION

Anatomie d'un rapport

## ANATOMIA DE UMA RELAÇÃO

1975, França, 82min, cor e preto-e-branco, 16mm  
produzido por Moulet et Cie

### roteiro, diálogos e realização

Luc Moulet e Antonietta Pizzorno

### produção

Luc Moulet

### fotografia

Michel Fournier

### som

Patrick Frédérich

### edição

Geneviève Dufour

### elenco

Luc Moulet, Christine Hébert [Marie-Christine Questerbert], Antonietta Pizzorno e Viviane Berthommier

Um erro de computador transfere para a conta bancária de Luc Moulet um bom dinheiro, que ele decide usar na realização de um pseudo-documentário sobre a crise conjugal vivida com a atriz Antonietta Pizzorno. O próprio Moulet reencena seus problemas sexuais, com a atriz e cineasta Marie-Christine Questerbert no papel da esposa.



Genèse d'un repas

## GÊNESE DE UMA REFEIÇÃO

1978, França, 117min, preto-e-branco, 16mm  
produzido por Moullet et Cie

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Richard Copans e Guy-  
Patrick Sainderichin

### som

Patrick Frédérich

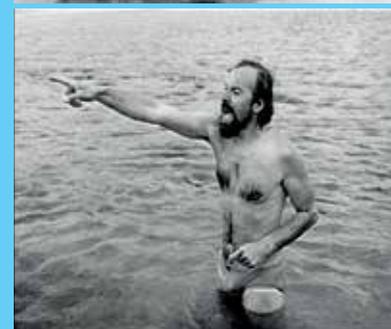
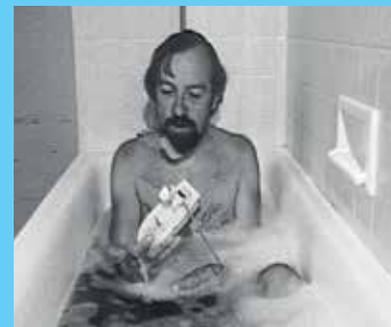
### edição

Valeria Sarmiento

### elenco

Luc Moullet e Antonietta Pizzorno

Uma lata de atum, um omelete e uma banana servem de ponto de partida para esta investigação sobre a exploração econômica dos países pobres pelos mais ricos e industrializados. Seguindo a história dos ingredientes de uma refeição bastante simples, Moullet traça um mapa do funcionamento do mundo global.



Ma première brasse

## MINHA PRIMEIRA BRAÇADA

1981, França, 43min, preto-e-branco, 16mm  
produzido pelo INA - Institut National de l'Audiovisuel

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Richard Copans e Michel Davaud

### elenco

Luc Moullet e equipe técnica

Convidado pelo Institut National de l'Audiovisuel a produzir um telefilme para a série *Le Grand jour*, Luc Moullet resolve finalmente aprender a nadar, e faz deste evento um grande dia em sua vida. Segundo Moullet, “é provavelmente o mais patafísico dos meus filmes”.



Introduction

## INTRODUÇÃO

1982, França, 8min, cor, 16mm  
produzido pelo INA - Institut National de l'Audiovisuel

### realização

Luc Moullet

### fotografia

Jacques Bouquin

### som

Jean-Claude Brisson

### edição

Janine Verneau

### elenco

Luc Moullet, Michel Delahaye  
e Patrick Frederich

Estudo meticoloso sobre o tema da mudança, alternando diferentes pontos de vista. Produzido para a série de televisão *Le changement a plus d'un titre* – ao lado de curtas de Jean-Luc Godard, Jean-Louis Comolli e outros.



## OS HAVRES

1983, França, 12min, cor, 16mm  
produzido por Unité Cinéma de Normandie

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Renato Berta

### edição

Vincent Pinel

### narração

Luc Moullet

Cidade portuária do noroeste da França, Le Havre é vista através da grande variedade de bairros e comunas que a compõem e que resultam numa diversidade bastante rara. Primeira parte do projeto *Le Havre vu par...* abortado.

## OS MINUTOS DE UM FAZEDOR DE FILMES

1983, França, 13min, preto-e-branco, 16mm  
produzido por Antenne 2

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Richard Copans

### edição

Valeria Sarmiento

### elenco

Luc Moullet

Um dia na vida de Luc Moullet. Todos os estratagemas usados pelo cineasta para continuar fazendo seus filmes... Produzido dentro da série *Lettre d'un cinéaste* do programa de televisão *Cinéma cinémas*.





Barres

**CATRACAS**

1983, França, 14min, cor, 35mm  
 produzido por Les Films d'Ici

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**produção**

Yves Jeanneau

**fotografia**

Richard Copans

**som**

Patrick Frédérick

**direção de arte**

Marie-Josèphe Medan

**edição**

Daniela Abadi

**elenco**

Jean Abeillé, Jean-Pierre Bonneau,  
 André Chauchat, Odette Duval, René  
 Gilson, Yann Lardeau, Luc Moullet,  
 Jacques Robiolles e Ruta Sadoul

Filme pedagógico destinado às pessoas que usam o metrô de Paris diariamente: como passar pelas catracas sem bilhete? “Após o lançamento de *Barres*, a frequência nos trens aumentou: as pessoas não andam mais no metrô para se locomover, mas para admirar o espetáculo dos fraudadores ou a vitória da arte sobre a utilidade.” (Luc Moullet)

L'empire de médor

**O IMPÉRIO DO TOTÓ**

1986, França, 13min, cor, 16mm  
 produzido por Moullet et Cie

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**fotografia**

Richard Copans

**som**

Patrick Frédérick

**edição**

Françoise Thévenot

**elenco**

Luc Moullet e Dany Saval

Viagem satírica através do universo dos amantes do *melhor amigo do cão*. Uma investigação sistemática da indústria que capitaliza em cima do amor aos animais mostra como este se tornou uma espécie de religião substituída para muitas pessoas.





La comédie du travail  
**A COMÉDIA  
DO TRABALHO**

1988, França, 88min, cor, 35mm  
produzido por La Sept Cinéma, Les Films d'Ici e Vidéo 13 Production

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**produção**

Michelle Cretel e Paul Saadoun

**fotografia**

Richard Copans

**som**

Patrick Fredrich

**direção de arte**

Jean-François Labau e  
Marie-Josèphe Medan

**edição**

Françoise Thévenot

**elenco**

Roland Blanche, Sabine Haudepin, Henri Déus, Antonietta Pizzorno, Jean Abeillé, Max Desrau, Claude Merlin, Michel Delahaye, Françoise Vatel, Benjamin Chedal, Micha Bayard, Paulette Dubost, Olivier Hamel, Caroline Chedal e Richard Bigotini

Uma funcionária da L'Agence Nationale Pour l'Emploi (ANPE) se apaixona por um desempregado profissional e tenta a todo custo lhe encontrar um emprego.



La valse des médias

**A VALSA DA MÍDIA**

1987, França, 27min, cor, 16mm

Produzido por Les Films d'Ici (Paris), Centre Georges Pompidou/  
BPI - Bibliothèque Publique d'Information, La Sept e Intermédias

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**produção**

Françoise Buraux e Catherine Meynard

**imagens**

Richard Copans

**som**

Patrick Frédérick

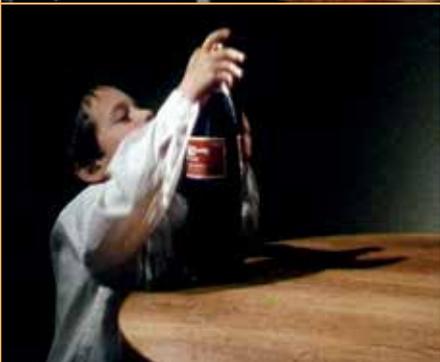
**edição**

Françoise Thévenot

**elenco**

Jean Abeillé, Michèle Brujaille,  
Claude Buchwald, Olivier Maltinti,  
Claude Melki e Luc Moullet

A evolução das bibliotecas públicas e os novos serviços oferecidos, usando como exemplo a BPI, do Centro Georges Pompidou, que encomendou o filme. Luc Moullet evita a armadilha do filme institucional e lança um olhar zombeteiro sobre os hábitos de bibliófilos e demais usuários das modernas mediatecas.



Essai d'ouverture  
**TENTATIVA DE  
ABERTURA**

1988, França, 15min, cor, 35mm  
produzido por Les Films d'Ici

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**fotografia**

Richard Copans

**som**

Patrick Frédéric

**edição**

Françoise Varin

**elenco**

Luc Moullet, Richard Copans,  
Françoise Buraux e M. Cloquet

Luc Moullet experimenta diferentes maneiras de abrir uma garrafa de Coca-Cola litro, mas nenhuma delas é muito eficaz.

Les sièges de l'Alcazar

## AS POLTRONAS DO CINEALCAZAR

1989, França, 52min, cor, 16mm  
produzido por Les Films d'Ici, La Sept e Centre  
National de la Cinématographie (CNC)

**roteiro, diálogos e realização**

Luc Moullet

**produção**

Suzel Galliard e Richard Copans

**fotografia**

Richard Copans

**som**

Patrick Frédéric

**direção de arte**

Marie-Josèphe Medan

**figurino**

Rose-Marie Melka

**maquiagem**

Nurith Barkan

**cabelereiro**

Frank Berteau

**continuista**

Brigitte Schmouker

**edição**

Guy Lecorne

**casting**

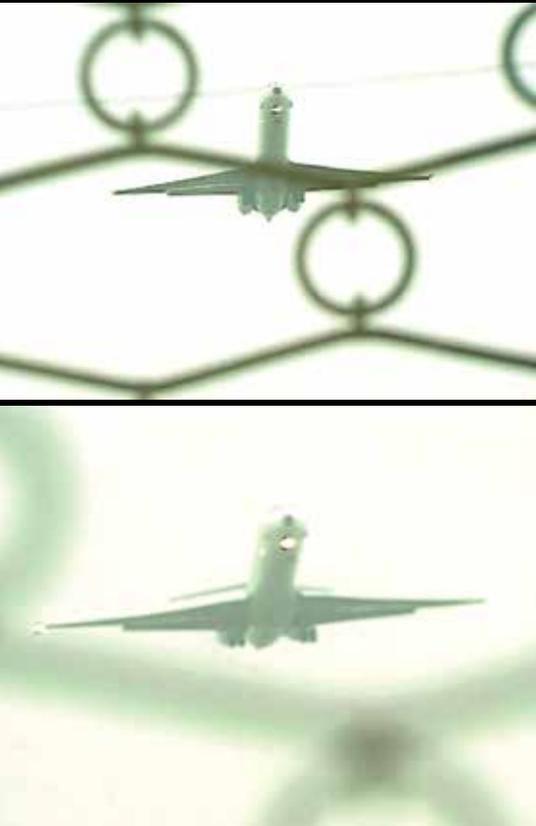
Antonietta Pizzorno

**elenco**

Olivier Maltinti, Élisabeth Moreau,  
Micha Bayard, Dominique Zardi, Sabine  
Haudepin, Jean Abeillé, Luc Moullet, Jean-  
Luc Caron, Antoine Desrosières, Théo  
Trifard, Marc Buard e Marc Le Guillou

1956, a Idade de Ouro da cinefilia francesa. O Alcazar é um cinema de bairro cuja programação eclética permite que um pequeno grupo de fanáticos se reúna para cultuar tanto Vittorio Cottafavi, diretor italiano especializado em filmes épicos, quanto Michelangelo Antonioni. Um crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, partidário de Cottafavi, se vê enrascado quando cai de amores por uma crítica da *Positif*, revista de cinema rival, dedicada à promoção de um cinema mais *sofisticado*.





La Sept selon Jean et Luc

## LA SEPT SEGUNDO JEAN E LUC

1990, França, 13min, cor, 35mm  
Produzido por La Sept

## Aérporrrr d'Orrrrly AERROPORRRTO DE ORRRRLY

1990, França, 6min, cor, 35mm  
produzido por Ville de Gentilly e Conseil Général du Val-de-Marne

### realização

Luc Moullet

### fotografia

Jean-Jacques Flori

### som

Patrick Frédéricich

### edição

Annie Mittelberger

### elenco

Luc Moullet

Os moradores da cidade de Orly e o barulho provocado pela proximidade do aeroporto. Num tom humorístico, o documentário patrocinado pelo Conselho Geral de Val de Marne evidencia a incapacidade do município de encontrar soluções para o problema. Segmento do filme coletivo *T'as pas 5 minutes*.

### roteiro e realização

Luc Moullet

### edição

Patrick Kurtz

### elenco

Luc Moullet e Jean Abeillé

A programação da emissora de tevê francesa La Sept segundo a imaginação do cineasta Luc Moullet e do ator Jean Abeillé. Uma nova grade cheia de surpresas...



## La cabale des oursins O COMPLÔ DOS OURIÇOS

1991, França, 17min, cor, 35mm

produzido por Les Films d'Ici

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Richard Copans

### som

Olivier Schwob

### música original

Patrice Moullet

### edição

Catherine Poitevin

### elenco

Luc Moullet, Noël Simsolo e Jean Narboni

Luc Moullet faz uma excursão patafísica às incongruências geográficas conhecidas como *terrils*, amontoados de resíduos da extração de minério que podem chegar até 100 metros de altura.

Parpaillon  
**PARPAILLON**

1992, França, 84min, cor, 35mm

produzido pelo Institut National de l'Audiovisuel (INA), La Sept Cinéma, MC4 Productions e Video 13 Productions



**roteiro e realização**

Luc Moullet

**fotografia**

Jean-Jacques Flori

**som**

Patrick Frédéric

**direção de arte**

François Saliusch

**edição**

Cécile Decugis

**elenco**

Jean Abeillé, Clément Boutterin, Brigitte Canaan, Pompée Casagrande, Ferdinand Chauvet, Gérard Courant, Jacques Germain, Frank Gétreau, Michel Goiran, Richard Guedj, Jean-Max Janin, Gérard Lacombe, François De La Fuente, Catherine Lecoq, Pierre Mattenberger, Claude Melki, Catherine Michaud, Pascal Morin, Luc Moullet, Dominique Noé, Catherine Palluy, Robert Parienté, Antonietta Pizzorno, Henri Rémi, Yves-Marie Rollin, Rosette, Leny Sellan, Simon Sportich, Hélène Tam e Michel Trégan

Duzentos ciclistas amadores tentam completar um rali pelo caminho de Parpaillon, mítica passagem não asfaltada, 2.780 metros acima do nível do mar, localizada na região dos Alpes do Sul da França.



Toujours plus

**CADA VEZ MAIS**

1994, França, 24min, cor, 16mm

produzido por Les Films d'Ici, Canal Plus e Centre National de la Cinématographie (CNC)

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**fotografia**

Lionel Legros

**som**

Patrick Frédéric

**edição**

Isabelle Patissou Maintigneux

**elenco**

Jocelyne Auclair, Olivier

Maltinti e Luc Moullet

Hoje se constroem supermercados no lugar de cinemas e igrejas. É a evolução natural, uma vez que o consumismo é a religião dos nossos dias e os supermercados são as catedrais do futuro.

Foix  
**FOIX**

1994, França, 13min, cor, 16mm  
produzido por Les Films d'ici, Canal Plus e Centre  
National de la Cinématographie (CNC)

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**produção**

Richard Copans

**fotografia**

Lionel Legros

**som**

Patrick Frédérich

**edição**

Isabelle Patissou Maintigneux

**narração**

Didier Beaudet



Luc Moullet descobre a cidade mais cafona da França: Foix. Inspirado no documentário *Hôtel des Invalides* (1952), de Georges Franju.



Imphy, capitale de la France

**IMPHY, CAPITAL  
DA FRANÇA**

1994, França, 24min, cor, 16mm

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**produção**

Richard Copans

**fotografia**

Lionel Legros

**som**

Henri Maïkoff

**edição**

Isabelle Patissou Maintigneux

**elenco**

Luc Moullet e Antonietta Pizzorno

Ansiosos por resolver o problema da concentração administrativa, econômica e intelectual em Paris, Luc Moullet e Antonietta Pizzorno saem em busca de uma nova capital para a França.



Le fantôme de Longstaff

## O FANTASMA DE LONGSTAFF

1996, França, 20min, cor, 16mm  
produção de Les Films d'Ici e Canal Plus

### realização

Luc Moullet

### produção

Richard Copans

### fotografia

Lionel Legros

### som

Jean Umansky e Julien Cloquet

### música original

Patrice Moullet

### direção de arte e figurinos

Henriette Raz

### maquiagem

Tina Rovère

### edição

Isabelle Patissou Maintigneux

### elenco

Iliana Lolitch, Geoffrey Carey, Hélène Lapiower e Michel Vivier



Em 1880, Reginald Longstaff, inglês rico prestes a morrer de tuberculose, encontra numa praia da Normandia uma jovem americana muito bonita. Ele se apaixona, mas ela o rejeita. Dois anos depois, Longstaff reaparece. É ele ou um fantasma? Baseado na novela *Longstaff's Marriage*, de Henry James.

L'odyssée du 16/9

## A ODISSÉIA DO 16/9

1996, França, 11min, cor, Beta SP  
produzido por Canal Plus

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Lionel Legros

### elenco

Jean-Christophe Bouvet, Claude Merlin, Guillaume Pelé e Antonietta Pizzorno

Pai, mãe e filho quebram o pau para decidir qual programa de televisão irão assistir.

Le ventre de l'Amérique

## O VENTRE DA AMÉRICA

1996, França, 25min, cor, 16mm  
produzido por Les Films d'Ici, Canal Plus, Centre National de la Cinématographie (CNC) e Procirep

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Lionel Legros

### som

Julien Cloquet e Henri Maïkoff

### edição

Isabelle Patissou Maintigneux

### elenco

Luc Moullet

Os Estados Unidos não são apenas Nova Iorque, São Francisco e Hollywood. Também são as cidades da região central do país, onde vivem milhões de pessoas. Des Moines (Iowa) é uma cidade emblemática dessa América. Serve como primeiro teste nas eleições presidenciais e deu à luz, nos seus subúrbios, aos atores John Wayne e Jean Seberg. *Ventre* é palavra-chave na cidade considerada a capital da obesidade.



Nous sommes tous des cafards

## TODOS NÓS SOMOS BARATAS

1997, França, 10min, cor, Beta SP  
produzido por Ex Nihilo

### realização

Luc Moullet

### roteiro

Philippe Boulanger e Hervé Tiss

### fotografia

Lionel Legros, Christophe  
Prédignac e Gilles Sevastos

### som

Jean-Pierre Moyemont

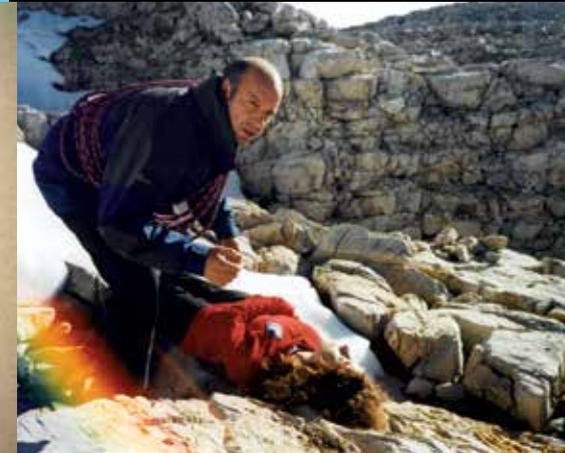
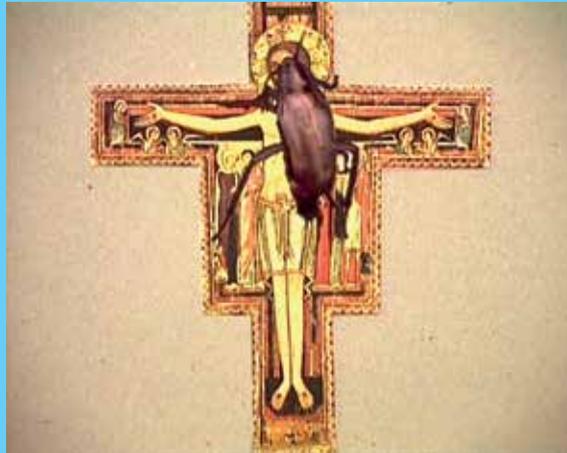
### edição

Annie Waks

### elenco

Olivier Maltinti, Luc Moullet, Antonietta  
Pizzorno e Salah Teskouk

Para salvar seu casamento, Luc Moullet deve erradicar o mais rápido possível as baratas que invadiram seu apartamento. Mas as verdadeiras baratas são os franceses hipócritas que, sob o pretexto da civilização, vomitam em tudo que é estrangeiro... O primeiro filme da história do cinema que ousa enfrentar o problema das baratas em termos de religião e sexualidade.



## ...Au champ d'honneur NO CAMPO DA HONRA

1998, França, 15min, cor, 16mm  
produzido por Perla Films

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Lionel Legros

### som

François Guillaume e Julien Despres

### música original

Patrice Moullet

### elenco

Iliana Lolitch, Olivier Pressel  
e Frédéric Studeny

Um alpinista famoso decide escalar o Pico de Bure com a esposa, tomando o caminho mais fácil. Em determinado momento, ele tenta convencê-la a escalar a face norte, mais difícil. Durante a escalada, ela dá um passo um pouco grande demais. “Eu muitas vezes cito Lubitsch: *Para saber filmar os atores, devemos primeiro saber filmar as montanhas...* Quem fala de montanhas, fala de relevo. Diz-se que um filme é fraco quando não tem relevo...” (Luc Moullet)

Le système Zsygmondy  
**O SISTEMA  
 ZSYGMONDY**

2000, França, 18min, cor, 16mm  
 produzido por Les Films d'Ici e Centre National  
 de la Cinématographie (CNC)

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**produção**

Richard Copans

**fotografia**

Lionel Legros

**som**

Olivier Schwob

**figurino**

Patricia Veyra

**maquiagem**

Sandrine David

**edição**

Isabelle Patissou Maintigneux

**elenco**

Charlotte Véry, Iliana Lolic, Antonietta  
 Pizzorno e Olivier Maltinti

Duas jovens andarilhas querem passar a noite no abrigo Zsygmondy. Mas há apenas uma vaga...



Sans titre

**SEM TÍTULO**

2001, França, 4min, cor, Beta SP  
 produzido por MK2 TV

**realização**

Luc Moullet

Produzido para a revista *Court-circuit*, do canal de televisão ARTE. “Este documentário

sobre a sede da minha produtora apresenta o oposto da imagem tradicional do produtor de cinema. O resultado é surpreendente, mas existem muitos outros realizadores-produtores, como Vecchiali, Varda, Koleva ou Courant, que operam um pouco como eu.” (Luc Moullet)



Les naufragés de la D17  
**OS NÁUFRAGOS  
 DA D17**

2002, França, 81min, cor, 35mm  
 produzido por Gémini Films, La Vie est belle Films Associés,  
 Centre National de la Cinématographie (CNC) e Procirep

Fantasia ambientada na região desértica de Majastres, nos Alpes, durante a Guerra do Golfo. Piloto de rali de automóveis prepara-se para a próxima corrida ao lado de uma bela copiloto. Isolado num observatório, astrofísico tenta seduzir sua colega, mas ela é mais sensível ao charme rústico dos camponeses do lugar. Um pouco mais afastados, militares liderados por um oficial obssecado pela figura de Sadam Hussein enxergam sinais de invasão em todo lugar e confundem uma equipe de filmagem com espíões iraquianos...

**roteiro e realização**

Luc Moullet

**diálogos**

Frédéric Marboeuf

**produção**

Paulo Branco e Marianne Germain

**fotografia**

Pierre Stoeber

**som**

Jean-Daniel Becache

**música original**

Patrice Moullet

**direção de arte**

Roland Mabilie

**figurino**

Patricia Veyra

**edição**

Isabelle Patissou Maintigneux

**elenco**

Patrick Bouchitey, Iliana Lolitch, Sabine Haudepin, Mathieu Amalric, Jean-Christophe Bouvet, Bernard Palmi, Gérard Dubouche, Lionel Briand, Eberhard Meinzolt, Antonietta Pizzorno, Arnold Barkus, Jean-Claude Dumas, Thierry Melia, Francis Peyron, Marc Ollivaux, Habib Rahji, Philippe Crevisy, Frank Gétreau, Laetitia Pelissier, Pierre Haudebourg, Olivier Maltinti, Dominique Noé, Alexandre Lopez, Françoise Vatel, Daniele De César, Christian Larour, René Brunie, Laurent Bariohay, Emile Roux, Cécilias Canton, Laurent Quilghini, Denise Peter, Henry Moati, Ludivine Vaillat, Mohamed Himami, Masao Terada, Christophe Lorion, Viviane Cayol, Mag Versini, Luis Blanche, Cécile Laborie, Arthur Laborie, Julien Bertaigne, Martin Bertaigne, Simon Castagna, Adrien Hourdec e Luc Moullet

Jean-Luc selon Luc

## JEAN-LUC SEGUNDO LUC

2006, França, 7min, cor, Beta SP  
produzido por MK2 TV

### roteiro e realização

Luc Moullet

“Pequeno filme rodado numa manhã, em meu apartamento, e montado em quatro horas. Como houve uma exposição sobre Godard no Beaubourg, com uma retrospectiva de seus filmes, me pediram para fazer um vídeo sobre ele. Parti da célebre sequência de *Les Carabiniers* (em que meu irmão é um dos protagonistas), na qual nossos dois ‘heróis’ reduzem todas as maravilhas e riquezas do mundo a cartões postais, revelando a futilidade da posse e da vida humana. Respondo na mesma moeda e procuro identificar algumas características da obra godardiana com a ajuda de cartões postais.” (Luc Moullet)



Le litre de lait

## O LITRO DE LEITE

2006, França, 13min, cor, 35mm  
produzido por Les Films d'Ici

Mulher manda o filho buscar um litro de leite na fazenda vizinha. Mas ele tem muitas boas razões para ter medo de ir lá...

Quelques gouttes en plus

## ALGUMAS GOTAS A MAIS

2006, França, 6min, cor, Digibeta

### realização

Luc Moullet

A revista *Court-circuit*, da emissora de televisão ARTE, dá “carta branca” a Luc Moullet para que ele fale um pouco sobre a realização de *Le Litre de lait*.



Le prestige de la mort  
**O PRESTÍGIO  
 DA MORTE**

2007, França, 75min, cor, 35mm  
 produzido por Gemini Films e Centre National  
 de la Cinématographie (CNC)

Luc Moullet se faz passar por morto, imaginando que este furo de reportagem vai melhorar a divulgação de sua obra e ajudá-lo a encontrar um financiamento para o seu próximo filme... Inspirado nos filmes *Mort en fuite* (André Berthomieu, 1936) e *The Whispering Chorus* (Cecil B. DeMille, 1918). “Uma descrição exaustiva e distanciada do panorama audiovisual francês, um olhar irônico sobre nossas políticas, a jornada tragicômica de um herói perseguido pelo destino que ele próprio forjou, a lógica dos sonhos loucos...” (Luc Moullet)

La terre de la folie

## A TERRA DA LOUCURA

2008, França, 90min, cor, 35mm  
 produzido por Les Films d'Ici, Centre National de  
 la Cinématographie (CNC), CinéCinéma e Conseil  
 Régional de Provence-Alpes Côte d'Azur

### roteiro e direção

Luc Moullet

### produção

Richard Copans e Françoise Buraux

### fotografia

Pierre Stoeber

### som

Olivier Schwob e Julien Cloquet

### edição

Anthony Verpoort

### elenco

Luc Moullet, Antonietta  
 Pizzorno e Jacques Zimmer

Originário dos Alpes do Sul, Luc Moullet observou que os casos de transtornos mentais eram especialmente numerosos na região. Assassinatos, corpos cortados em pedaços, suicídios, sacrifícios e massacres – através da própria família, dos parentes e de vários escândalos acontecidos nos últimos sessenta anos, Moullet estuda as causas e as consequências deste fenômeno psíquico local. “O sobrinho-neto do bisavô de minha bisavó matou a golpes de picareta o prefeito e um policial. Isso me proporcionou um bom ponto de partida... Aconteceram outras coisas semelhantes na família.” (Luc Moullet)

### realização

Luc Moullet

### produção

Paulo Branco, Marthe Garand e  
 David Colombo-Léotard

### fotografia

Pierre Stoeber

### som

Jean-Daniel Becache

### música original

Patrice Moullet

### figurino

Dorothee Lissac

### maquiagem

Julie David

### edição

Isabelle Patissou Maintigneux

### elenco

Luc Moullet, Antonietta Pizzorno,  
 Claire Bouanich, Iliana Lolitch, Gilles  
 Guillaïn, Charlotte Véry, Olivier  
 Maltinti, Jean Abeillé, Jocelyne Auclair,  
 Jean-Christophe Bouvet, Christine  
 Vézinet, Rosette, Claude Merlin, Richard  
 Copans, Marie-Christine Questerbert,  
 Bernard Eisenschitz, Bernadette Lafont,  
 Claude Buchwald e Raphaël Bassan

Chef d'oeuvre?

## OBRA PRIMA?

2010, França, 13min, cor, Digibeta

produzido por Centre Pompidou-Metz e Les Films d'Ici

### roteiro e realização

Luc Moullet

### fotografia

Pierre Stoeber

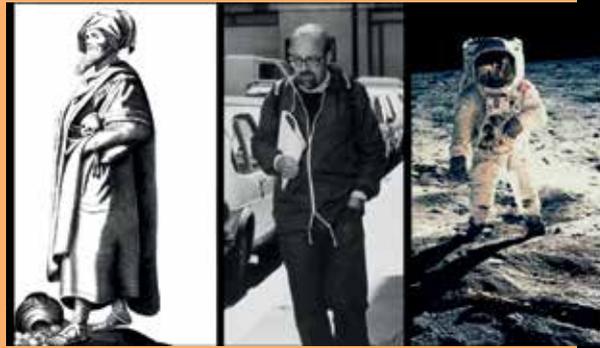
### som

Julien Cloquet

### edição

Anthony Verpoort

“Não há uma definição de obra-prima, nem qualquer denominador comum entre essas obras de arte. Welles e Keats concluíram suas obras-primas numa idade em que outros ainda estão na universidade. De Oliveira, Thomas Mann e Picasso produziram algumas de suas obras máximas quando estavam na casa dos oitenta anos. Algumas obras-primas, como a *Mona Lisa*, são pequenas, outras, como *Le Palais Idéal*, do carteiro Cheval, a *Capela Sistina* e *Hitler*, de Syberberg, são enormes em escala. É perigoso para o público querer experimentar somente as obras-primas. Estas só podem ser definidas como tal após uma análise do percurso que levou até elas. Fiz uma breve pesquisa, uma visão geral desta área de excelência.” (Luc Moullet)



Toujours moins

## CADA VEZ MENOS

2010, França, 13min, cor, Digibeta

produzido por Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains e Les Films d'Ici

### roteiro e realização

Luc Moullet

### produção

Bertrand Scalabre

### fotografia

Pierre Stoeber

### som

Olivier Schwob

### edição

Anthony Verpoort

### elenco

Giacomo Abbruzzese, Balthazar Auxietre, Marion Billy, Hugo Hernandez, Zoltan Jakubiak e Nicolette Picheral

“Em 1993 fiz *Toujours plus*. Claramente, havia a necessidade de uma continuação: *Toujours moins*, meu quadragésimo filme. São cerca de 14 minutos sobre desenvolvimento e crescimento, de 1968 a 2010, dos sistemas baseados em computadores, robôs e terminais, que são agora onipresentes em todas as áreas da vida. O objetivo do sistema atual parece ser o de utilizar apenas uma pessoa por setor de atividade. Nós não estamos lá ainda, mas chegando perto. Um mundo esquizofrênico, pois ao mesmo tempo as empresas estão pagando, ainda que indiretamente, por estes postos de trabalho. Milhões de seres humanos não podem ser simplesmente empurrados para as ruas. Uma observação que é tanto mordaz quanto engraçada.” (Luc Moullet)

Balance et cécité

## EQUILÍBRIO E CEGUEIRA

2010, França, 5min, cor e preto-e-branco, digital

produzido por Caméra Lucida e ARTE

### roteiro e realização

Luc Moullet

### produção

Luc Lagier

### fotografia

Magali Roucaut

### edição

Alexandre Auque

Luc Moullet nos oferece um pequeno curso sobre a figura do cego no cinema, especialmente nos filmes de Fritz Lang, John Ford e Marcel Carné.

## LIVROS

## DE LUC MOULLET

*Fritz Lang*. Paris, Seghers, 1963.

*Politique des acteurs: Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*. Paris, Cahiers du Cinéma-Ed. de l'Étoile, 1993.

*Piges choisies (de Griffith à Ellroy)*. Nantes, Capricci, 2009.

*Notre alpin quotidien, entrevista com Emmanuel Burdeau e Jean Narboni*. Nantes, Capricci, 2009.

*Le Rebelle de King Vidor: les arêtes vives*. Paris, Crisnée-Yellow Now, 2009.

## SOBRE LUC MOULLET

Hervé Guitton, Jean-Paul Combe. *Luc Moullet, le contrebandier*. Paris, Cinémathèque Française; Pantin, Ciné 104; Lausanne, Cinémathèque suisse, 1993.

## ARTIGOS E CRÍTICAS

## DE LUC MOULLET

"Edgar G. Ulmer", *Cahier du Cinéma* 58, abril 1956, pp. 55-57.

"Jazz, Thrill et Apocalypse", *Cahier du Cinéma* 61, julho 1956, p. 48.

"Le soleil se lève à l'Est", *Cahier du Cinéma* 62, agosto-setembro 1956, pp. 50-51.

"Le chiffre deux", *Cahier du Cinéma* 64, novembro 1956, pp. 52-54.

"Beau fixe sur Paris", *Cahier du Cinéma* 65, dezembro 1956, p. 37.

"Le premier pilier de la sagesse", *Cahier du Cinéma* 67, janeiro 1957, pp. 40-42.

"L'unité binaire", *Cahier du Cinéma* 70, abril 1957, pp. 48-49.



*The Fountainhead* (1949), de King Vidor, no Brasil *Vontade indômita*, tema do livro *Le Rebelle de King Vidor: Les arêtes vives*, de Luc Moullet

"L'instinct et le réfléchi", *Cahier du Cinéma* 73, julho 1957, pp. 50-51.

"Le sial et l'éther", *Cahier du Cinéma* 80, fevereiro 1958, pp. 57-59.

"Pour contribuer à une filmographie de Kenji Mizoguchi", *Cahier du Cinéma* 81, março 1958, pp. 37-40.

"L'extrême sincérité", *Cahier du Cinéma* 82, abril 1958, pp. 57-58.

"Sainte Janet", *Cahier du Cinéma* 86, agosto 1958, pp. 51-52.

"Re-création pour la récréation", *Cahier du Cinéma* 87, pp. 54-56.

"Les ressources de l'instinct", *Cahier du Cinéma* 91, janeiro 1959, pp. 64-66.

"Les rendez-vous du diable: nature vivante", *Arts*, 11 de fevereiro 1959.

"Sam Fuller, sur les brisées de Marlowe", *Cahier du Cinéma* 93, março 1959, pp. 11-23.

"Les contes de la lune vague", *Cahier du Cinéma* 95, maio 1959, pp. 21-27.

"La recherche du relatif", *Cahier du Cinéma* 97, julho 1959, pp. 43-46.

"Passez muscade: joyau du nonsense", *Arts*, 23 setembro 1959.

"Le martyr de Saint Sébastien", *Cahier du Cinéma* 99, setembro 1959, pp. 36-43.

"Le poète et le géomètre", *Cahier du Cinéma* 101, novembro 1959, pp. 53-54.

"Le concierge et le bûcheron", *Cahier du Cinéma* 102, dezembro 1959, pp. 52-55.

"L'écrivain de cinéma en quête de son paradoxe", *Cahier du Cinéma* 103, janeiro 1960, pp. 19-35.

"Pellicules au marbre", *Cahier du Cinéma* 104, fevereiro 1960, pp. 51-57.

"Jean-Luc Godard", *Cahier du Cinéma* 106, abril 1960, pp. 25-36.

"Nocive et heureuse", *Cahier du Cinéma* 107, maio 1960, pp. 52-55.

"Cheveux d'or sur soupe au lait", *Cahier du Cinéma* 108, junho 1960, pp. 50-55.

"La splendeur du faux", *Cahier du Cinéma* 109, julho 1960, pp. 48-52.

"Le paradoxe dévalué", *Cahier du Cinéma* 119, maio 1961, pp. 57-59.

"La splendeur du paradoxe", *Cahier du Cinéma* 121, julho 1961, pp. 47-49.

"Entretien avec Edgar G. Ulmer", *Cahier du Cinéma* 122, agosto 1961, pp. 1-16, entrevistado por Luc Moullet e Bertrand Tavernier.



“Que vaiselle soit faite”, *Cahier du Cinéma* 123, setembro 1961, pp. 55-58.

“Les gammes d’un quinquagénaire”, *Cahier du Cinéma* 124, outubro 1961, pp. 54-56.

“Le premier de la classe”, *Cahier du Cinéma* 128, fevereiro 1962, pp. 52-55.

“La cassure médiane”, *Cahier du Cinéma* 129, março 1962, pp. 55-57.

“La victoire d’Ercole”, *Cahier du Cinéma* 131, maio 1962, pp. 39-42.

“Cannes”, *Cahier du Cinéma* 132, junho 1962, pp. 30-32.

“Berlin”, *Cahier du Cinéma* 135, setembro 1962, pp. 26-32.

“Les affres de la digestion”, *Cahier du Cinéma* 135, setembro 1962, pp. 51-54.

“Entretien avec King Vidor”, *Cahier du Cinéma* 136, outubro 1962, pp. 1-21, entrevistado por Luc Moullet e Michel Delahaye.

“L’immortalité de l’âme”, *Cahier du Cinéma* 139, janeiro 1963, pp. 58-60.

“Le temps sans l’espace”, *Cahier du Cinéma*, junho 1963, pp. 54-55.

“Otras inquisiciones”, *Cahier du Cinéma* 145, julho 1963, pp. 39-43.

“Les charmes de l’irréalisme”, *Cahier du Cinéma* 145, julho 1963, p. 57.

“Le Kaki et le noir”, *Cahier du Cinéma* 146, agosto 1963, pp. 54-57.

“Années d’apprentissage”, *Cahier du Cinéma* 146, agosto 1963, pp. 59-60.

“Le piège de la beauté”, *Cahier du Cinéma* 148, outubro 1963, pp. 56-58.

“Sept hommes à débattre”, *Cahier du Cinéma* 150-151 (Hors-série: “Situation du cinéma américain II”), dezembro 1963 – janeiro 1964, pp. 12-23, debate entre Luc Moullet, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, Pierre Kast e Jacques Doniol-Valcrozes.

“Les minutes de Hollywood”, *Cahier du Cinéma* 150-151 (Hors-série: “Situation du cinéma américain II”), dezembro 1963 – janeiro 1964, pp. 6-11.

“Les mystères de Paris: une enquête de l’inspecteur Juross”, *Cahier du Cinéma* 161, janeiro 1965, pp. 110-112.

“Le cinéma n’est qu’un reflet de la lutte des classes”, *Cahier du Cinéma* 187, fevereiro 1967, p. 44.

“Georges Sadoul, les chèvres du poil”, *Cahier du Cinéma* 197, dezembro 1967 – janeiro 1968, p. 86.

“Les vrais problèmes”, *Journal de la SRF*, fevereiro 1982.

“La balance et le lien”, *Cahier du Cinéma* 410, julho-agosto 1988, pp. 26-32.

“John Ford: Le coule de l’amiral”, *Cahier du Cinéma spécial Ford*, 1990.

“Toujours plus loin”, *Cahier du Cinéma* 465, março 1993, pp. 42-44.

“La révolution des durées”, *Cahier du Cinéma* 472, outubro 1993, pp. 52-54.

“Les douze façons d’être cineaste”, *Cahier du Cinéma* 473, novembro 1993, pp. 78-79.

“Resnais: les cathédrales du doute”, *Cahier du Cinéma* 474, dezembro 1993, pp. 37-39.

“Sous le plus grand chapiteau du monde”, *Cahier du Cinéma* 17 (Hors-série), dezembro 1993, p. 109.

“Le néo-irréalisme français”, *Cahier du Cinéma* 475, janeiro 1994, pp. 48-49.

“Coupez ce doigt”, *Cahier du Cinéma* 476, fevereiro 1994, pp. 40-41.

“Césarienne/oscarification”, *Cahier du Cinéma* 478, abril 1994, pp. 38-39.

“Margot Schindler”, *Cahier du Cinéma* 482, julho-agosto 1994, pp. 40-41.

“Le Petit théâtre de Jean Renoir”, *Cahier du Cinéma* 482, julho-agosto 1994, p. 81.

“La jaunisse”, *Cahier du Cinéma* 483, setembro 1994, pp. 54-55.

“Petit traité de déterminisme filmique”, *Cahier du Cinéma* 484, outubro 1994, pp. 80-81.

“L’hypocrisie américaine”, *Cahier du Cinéma* 485, novembro 1994, pp. 44-45.



Brigitte Bardot lê *Fritz Lang*, de Luc Moullet, em *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard

“La peur et la stupeur”, *Cahier du Cinéma* 486, dezembro 1994, pp. 70-71.

“L’élimination des paravents”, *Cahier du Cinéma* 487, janeiro 1995, pp. 38-39.

“Les énigmes de la distance”, *Cahier du Cinéma* 489, março 1995, pp. 56-57.

“Le retour d’Hanoun”, *Cahier du Cinéma* 490, abril 1995, pp. 48-49.

“La toupie, Vigo e le coupe-ongles”, *Cahier du Cinéma* 491, maio 1995, pp. 44-45.

“Le miracle Tavernier”, *Cahier du Cinéma* 492, junho 1995, pp. 40-41.

“La métamorphose”, *Cahier du Cinéma* 493, julho-agosto 1995, pp. 46-47.

“La charrue avant les boeufs”, *Cahier du Cinéma* 494, setembro 1995, pp. 66-67.

“Eastwood: la veine temporale et la démagogie libertaire”, *Cahier du Cinéma* 496, novembro 1995, pp. 70-71.

“Confession impudique d’un vieux cinéophile”, *Cahier du Cinéma* 497, dezembro 1995, pp. 66-67.

“La palette à Pialat”, *Cahier du Cinéma* 498, janeiro 1996, pp. 48-49.

“Raoul Ruiz : tout est deux sauf Allah qui est un”, *Trafic* 18, primavera 1996.

“Les maoïstes du centre du cinéma”, *Le cinéma et l’argent*, Laurent Creton (org.), Paris, Nathan, 1999.

“DeMille, vers la fiction pure”, *Trafic* 36, inverno 2000.

“Alain Guiraudie: du tac au tarn”, *Cahier du Cinéma* 553, janeiro 2001.

“Le lyrisme de la fange et du chaos”, *Trafic* 54, verão 2005, pp. 111-114.

“Le film cosmique – Puissance de la parole”, *Bref*, setembro 2005.

“Mes paysages”, *Cinéma* 10, outono 2005, pp. 12-19.

“Jorge Furtado: l’orfèvre de Porto Alegre”, *Cahier du Cinéma* 608, janeiro 2006, pp. 76-77.

“Le morceau de bravoure”, *Positif*, janeiro 2006.

“La maison ou le chaos”, *Trafic* 58, verão 2006, pp. 116-118.

“Eh oui, Griffith était marxiste”, *Bref*, novembro 2007.

“Le dispositivisme dans le cinéma contemporain”, *Esprit*, agosto-setembro 2007.

“La dureté de la mâchoire, la souplesse des reins”, *Trafic* 65, primavera 2008, pp. 95-99.

“Danielle Darrieux, demiurge de la dualité”, *Trafic* 69, primavera 2009, pp. 83-86.

“Bernard-Deschamps, essai d’inventaire”, *Trafic* 70, verão 2009, pp. 63-66.

“Génie du mélodrame”, *Trafic* 71, outono 2009, pp. 62-65.

“Mysoginie de Akira Kurosawa”, *Trafic* 74, verão 2010, pp. 122-126.

## SOBRE LUC MOULLET

Serge Le Péron, “La narration génético-agitatoire de Luc Moullet”, *Cahier du Cinéma* 299, abril 1979, pp. 29-31.

Jean Douchet, “Juste une jauge, donc une jauge juste”, *Cahiers du Cinéma* 617, novembro 2006, pp. 97.

Eugenio Renzi, “Anatomie d’un Moullet”, *Cahier du Cinéma* 644, abril 2009, p. 57.

Fabrice Revault, “La pataclinique de Luc Moullet”, *Trafic* 71, outono 2009, pp. 46-54.

Jean Narboni, “Le gai savoir de Luc Moullet”, *Trafic* 71, outono 2009, pp. 55-61.

## ENTREVISTAS COM LUC MOULLET

“Du stylo à la caméra”, *Etudes cinématographiques* 8 (“Théâtre et cinéma: l’acteur”), primavera 1962, pages 48-65.

“Vers un livre blanc du cinéma français”, *Cahiers du Cinéma* 200-201, abril-maio 1968, pp. 73-93.

“Entretien avec Luc Moullet”, *Cahiers du Cinéma*, outubro 1969, pp. 40-49, entrevistado por Michel Delahaye e Jean Narboni.

“Entretien avec Luc Moullet”, *Cahier du Cinéma* 283, dezembro 1977, pp. 37-48, entrevista por Serge Toubiana, Serge Daney e Louis Skorecki.

“Le regard honnête de la vache”, *Cahier du Cinéma* 299, abril 1979, pp. 32-38, entrevistado por Jean-Paul Fargier e Serge Le Péron.

“Tout a changé en Bretagne”, *Cahier du Cinéma* 22 (Hors-série: “Nouvelle Vague: une légende en question”), dezembro 1998, pp. 14-19, mesa redonda com Jean Douchet, André S. Labarthe e Luc Moullet.

“Questionnaire: 68, et moi, émois, et nous”, *Cahiers du Cinéma* 23 (Hors-série: “Cinema 68”), 1998, pp. 30-37.

“Questions aux films du milieu”, *Cahier du Cinéma* 633, abril 2008, pp. 28-34, entrevistado por Thierry Lounas.

“La terre de la folie de Luc Moullet”, *Cahier du Cinéma* 645, maio 2009, p. 17, entrevistado por Antoine Thirion.

## Pesquisa e seleção

Pedro Maciel Guimarães

## FONTES

*Piges choisies*, [www.bnf.fr/](http://www.bnf.fr/), [www.cahiersducinema.com/](http://www.cahiersducinema.com/), <http://calindex.eu/>, [www.cinerecources.com/](http://www.cinerecources.com/), [www.imdb.com/](http://www.imdb.com/) e bibliotecas da Cinemateca Brasileira (São Paulo), Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro) e Museu Lasar Segall (São Paulo).

DOCUMENTÁRIOS  
SOBRE LUC MOULLET

- 2009 **Le Système Moullet**  
(André S. Labarthe, média)
- 2005 **Luc Moullet, la ruée vers l'art** (Annie Vacelet, média)
- 2000 **L'Homme des roubines**  
(Gérard Courant, média)

DOCUMENTÁRIOS  
COM A PARTICIPAÇÃO  
DE LUC MOULLET

- 2007 **Hitchcock et la nouvelle vague** (Jean-Jacques Bernard, média para TV)
- 2006 **Vocation cinéaste**  
(Laurent Perrin, longa)
- 2003 **Positif, une revue** (Bernard Cohn, média para TV)
- 2001 **Le journal de Joseph M**  
(Gérard Courant, média)
- 1993 **Télévision de riches ou télépauvre?** (Pascal Kané, curta para TV)
- 1969 **Pano ne passera pás** (Danielle Jaeggi e Ody Roos, longa)

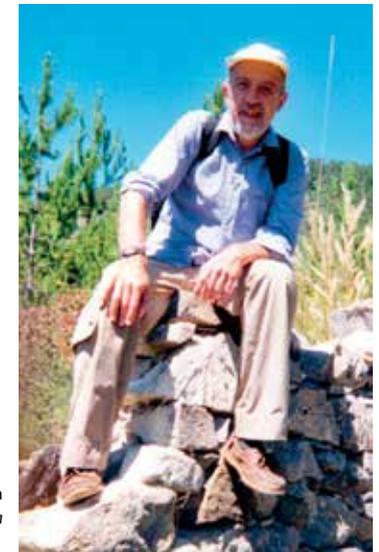
PARTICIPAÇÕES DE LUC  
MOULLET COMO ATOR

- 2010 **Les nuits de Sister Welsh** (Jean-Claude Janer, longa)
- 2006 **La leçon de guitare** (Martin Rit, curta)
- 2001 **Un jeu d'enfants** (Laurent Tuel, longa)
- 1997 **Maurel et Mardy mendiant**  
(Antoine Desrosières, longa)
- J'ai horreur de l'amour**  
(Laurence Ferreira Barbosa, longa)

- 1994 **Petits arrangements avec les morts** (Pascale Ferran, longa)
- 1993 **À la belle étoile** (Antoine Desrosières, longa)
- 1990 **Six crimes sans assassins** (Bernard Stora, longa para TV)
- 1988 **Haute sécurité** (Jean-Pierre Bastid, longa para TV)
- 1984 **Cinéma 16** (episódio La mèche en bataille, série para TV)
- 1983 **Liberty belle** (Pascal Kané, longa)
- 1982 **Dérapage** (Marie-Christine Questerbert, curta)
- 1980 **Cocktail Morlock (ou Encore un Pernod, Yves!)** (Gérard Courant, curta)
- 1974 **Une baleine qui avait mal aux dents** (Jacques Bral, longa)
- L'interminable chevauchée**  
(Marie-Christine Questerbert, curta)
- 1973 **George qui?** (Michèle Rosier, longa)
- Une baleine qui avait mal aux dents** (Jacques Bral, longa)
- 1972 **Le Cabot** (Jean-Pierre Letellier, curta)
- 1971 **L'amour c'est gai, l'amour c'est triste** (Jean Daniel Pollet, longa)
- 1967 **Les Encerclés** (Christian Gion, longa)
- 1966 **L'attentat** (Jean François Davy, longa)

FILMES PRODUZIDOS  
POR LUC MOULLET

- 1972 **Nathalie Granger** (Marguerite Duras, longa)
- Le Cabot** (Jean-Pierre Letellier, curta)
- Suite et fin des aventures de Ginette Dubois** (Guy Marconnier, curta)
- 1971 **Le Grand chien noir** (Jean-Marie Nadaud, curta)
- 1970 **Le cochon** (Jean-Michel Barjol e Jean Eustache, média)
- U.S.A.** (Mosco, longa)
- Aussi loin que mon enfance**  
(Jean Eustache e Marilù Parolini, curta)
- 1969 **La peau dure** (Jean-Michel Barjol, longa)
- Au pays natal** (Paul-Louis Martin, longa)
- 1966 **Le Cyclomoteur** (Paul-Louis Martin, curta)



Luc Moullet em  
*O Homem da Ravina*

# LUC MOULLET

cinema de contrabando

## PATROCÍNIO

Banco do Brasil

## REALIZAÇÃO

Centro Cultural Banco do Brasil

## PRODUÇÃO

Klaxon Cultura Audiovisual

## APOIO INSTITUCIONAL

Embaixada da França no Brasil  
Consulado Geral da França  
no Rio de Janeiro  
Culturesfrance

## COLABORAÇÃO

Associação do Audiovisual

## ORGANIZAÇÃO

Anne Fryszman  
Francisco Cesar Filho  
Maria Clara Escobar  
Rafael Sampaio  
Remier Lion

## CURADORIA

Francisco Cesar Filho  
Rafael Sampaio

## COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria Clara Escobar

## PRODUÇÃO EXECUTIVA

Rafael Sampaio

## PRODUÇÃO DE FILMES

### E CÓPIAS

Anne Fryszman

## COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

### BRASÍLIA

Ana Arruda

## COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

### RIO DE JANEIRO

Fernanda Taddei

## ASSISTENTES DE PRODUÇÃO

Mariana Leme  
Nancy Hitomi Korim

## ASSESSORIA DE IMPRENSA

### SÃO PAULO

F&M Procultura  
Flávia Miranda  
Margarida Oliveira

## ASSESSORIA DE IMPRENSA

### RIO DE JANEIRO

Claudia Oliveira

## ASSESSORIA DE IMPRENSA

### BRASÍLIA

Capta Comunicação  
Martha Mendes

## CONCEPÇÃO VISUAL

### E PROJETO GRÁFICO

amatraca desenho gráfico

## ORGANIZAÇÃO EDITORIAL

Remier Lion  
Pedro Maciel Guimarães  
Rafael Sampaio

## TRADUÇÃO

Carlos Roberto de Souza  
Luiz Soares Júnior

## REVISÃO

Ana Paula Gomes

## PRODUÇÃO EDITORIAL

Anne Fryszman  
Remier Lion

## LEGENDAGEM ELETRÔNICA

4 Estações

## TRANSCODIFICAÇÃO

### E COPIAGEM

Videotrade

## TRANSPORTE DE FILMES

### E MATERIAIS

TPK Express

## SEGURO DE COPIAS

Allianz

## AGRADECIMENTOS

Luc Moullet  
Les Films d'Ici

Embaixada da França no Brasil  
Consulado Geral da França  
no Rio de Janeiro  
Centre Georges Pompidou  
Culturesfrance

Adam Leibovitz (I3 Production), Adriana Rodrigues (Fabracor), Alain Seban, Andrew Youdell (BFI), Ângelo Defanti, Ângela Lima, Antonietta Pizzorno, Annie Vacelet, Beatriz Carvalho, Bernardo Spinelli, Beth Sá Freire, Brigitte Veyne, Camille Lebon, Catherine Faudry, Carlos Ebert, Carlos Pacheco, Carlos Roberto de Souza, Céline Païni (Les Films d'Ici), César Alarcon, Cinemateca do Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro, Corinne Billioux (Filminger), Danielle Almeida, Fernanda de Cápua, Flávia Miranda, Françoise Bureaux (Les Films d'Ici), Frédérique Pressmann, Gaston Flores (MK2TV), Gérard Courant, Geraldine Higgins, Giovanni Barros, Hernani Heffner, Hwa Seon Choi (Doc&Film International), Jacky Evrard, José Quental, José Ramon, Judith Revault d'Allones, Kelly Kashima, Kleber Mendonça Filho, Luc Lagier, Luiz Soares Júnior, Manuel Briot (Son & Image), Máira Torecillas, Marina Couto, Marion Andon, Michelle Pistolessi, Moira Toledo, Natalia Trebik (Le Fresnoy), Ouroboros Cinema e Educação, Patrícia Rebello, Rafael Carvalho, Régine Boutaud, Ricardo Aronovich, Rita Carelli, Serge Blumenthal (Perla Film), Serge Noukoué, Sylvie Pras, Sylvie Dargnies (INA).

Luc Moullet na Cinémathèque  
Française em 2008



**Apoio  
Institucional**



**Realização**

