

A VIRADA PERFORMATIVA NO CINEMA DE JACQUES RIVETTE: NOTAS SOBRE *L'AMOUR FOU* (1968)

Performative turn in Jacques Rivette's cinema: notes on L'Amour fou (1968)

El giro performativo em el cine de Jacques Rivette: notas sobre L'Amour fou (1968)

Maria Leite Chiaretti ¹

Resumo

O artigo discute o terceiro longa-metragem de Jacques Rivette, *L'Amour fou* (1968), atentando para a mudança que ele inaugura no seu método de filmagem, estabelecendo uma nova relação entre o cinema e o teatro. Ao conjugar elementos do cinema direto, da performance e da teatralidade, o filme marca um ponto de inflexão na obra do cineasta, e acaba construindo uma teatralidade própria do cinema.

Palavras-chave: Jacques Rivette. Cinema moderno. Teatralidade.

Abstract

The article discusses Jacques Rivette's third feature film, *L'Amour fou* (1968), focusing on his original filming method and establishing a new relationship between cinema and theater. By combining elements of direct cinema, performance and theatricality, the film marks a turning point in Rivette's work and culminates on a theatrical signature of cinema.

Keywords: Jacques Rivette. Modern cinema. Theatricality.

Resumen

El artículo analiza el tercer largometraje de Jacques Rivette, *L'Amour fou* (1968), subrayando el cambio inaugurado en su método de filmación, que instaura una nueva relación entre cine y el teatro. Al combinar elementos del cine directo, de la performance y de la teatralidad, la película marca un punto de inflexión en el trabajo del cineasta, y acaba construyendo una teatralidad propiamente cinematográfica.

Palabras-clave: Jacques Rivette. Cine moderno. Teatralidade.

¹ Doutora; Programa de pós-graduação em meios e processos audiovisuais (ECA - USP), SP, Brasil. mariachiaretti@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-2921-5569>

Uma nova aventura

À diferença dos seus dois primeiros longas (*Paris nous appartient* e *La Religieuse*²), Jacques Rivette realiza um filme em que não há roteiro anterior, que surgiria organicamente a partir do seu encontro com pessoas com quem gostaria de trabalhar, uma metodologia que ele continuará a experimentar, de diversas maneiras, a partir de *L'Amour fou*. Em entrevista concedida a Antoine de Baeque e Charles Tesson, André S. Labarthe lembra que dentre os colegas do *Cahiers* (Chabrol, Godard, Rohmer, Truffaut), Rivette era o mais consciente em relação às mudanças trazidas por outras artes para o cinema: “Ele pensava a modernidade ao mesmo tempo em termos de oposição à cultura clássica e de integração entre as novas formas artísticas” (DE BAEQUE; TESSON, 1999, p. 14). O nosso esforço ao longo do artigo será o de conjugar a descrição do ambiente sociocultural que marcou a realização do filme, a gênese do projeto e uma análise propriamente fílmica que revela uma virada no cinema Rivette.

Em *L'Amour fou*, Rivette conjuga os ensaios de uma trupe de teatro e a crise do relacionamento de um casal (interpretado por Bule Ogier e Jean-Pierre Kalfon). O cineasta sublinha o momento dos ensaios com os registros em 16mm de uma equipe de TV colocando em primeiro plano a execução das ações por parte dos atores que naquelas sequências aparecem como *performers* em ação. No filme, o jogo da ficção é construído a partir de uma engenhosa combinação de artifício e honestidade. A presença dos corpos e dos gestos dos atores nos parece tributária de uma fisicalidade do aqui e agora inerente ao universo do teatro. A partir de um registro documental das suas ações, dos seus corpos e do seu jogo durante os ensaios de *Andrômaca* (Racine), o espectador é convocado a encontrar um sentido da narrativa centrada na performatividade dos atores. Como diria Marc Chevré, “um filme de J. R. não faz mais que descrever o espaço implicado pelos meios sobre os quais se funda, experiência que não experimenta, intransitivamente, senão a si mesma” (CHEVRÉ, 2008, p. 96).

Abdicando do uso do roteiro, o cineasta e seus colaboradores sabiam como começava a produção do filme, mas não como ele terminaria. A grande questão era descobrir junto, no processo, o caminho da narrativa. A experiência da própria filmagem deve

²*Paris nos pertence* (1958-1960) e *A Religiosa* (1965-1966)

preencher as lacunas da ficção. Em *L'Amour Fou*, Rivette se lança na aventura do filme partindo justamente dos atores e apostando no instante das filmagens como motor da narrativa.

Uma poética da performatividade revelada pelo direto

Em *Desvio pelo direto* [*Le détour par le direct*] (COMOLLI, 1969), Jean-Louis Comolli anuncia a tendência de um certo cinema moderno de recorrer a procedimentos do cinema direto na ficção. Enumerando alguns cineastas tais como: Bertolucci, Cassavetes, Garrel, Godard, Jancso, Rivette, Rohmer, Straub; o ensaísta aponta que dois domínios tradicionalmente opostos do cinema, o documentário e o ficcional, se interpenetram, criando um vasto processo de trocas. Este jogo nos obrigaria, segundo ele, a redefinir o que se entendia por direto. Comolli nos lembra que o progresso da técnica está intimamente ligado ao surgimento deste cinema documental comumente chamado de *cinema direto*. Na virada dos anos 1950 para os 1960, o formato 16mm se populariza e se aperfeiçoa, graças ao mercado de cinema amador e o da televisão. Simultaneamente, surgem películas cuja sensibilidade é maior, tornando cada vez menos necessários os pesados equipamentos de luz artificial. As câmeras se tornam consideravelmente mais leves, diminuem de tamanho, e têm seu modo de funcionamento simplificado. Além disso, estas câmeras se tornam síncronas e silenciosas, eliminando a necessidade de se filmar em estúdio e da pós-sincronização.

A câmera na mão foi o que permitiu aos cineastas, experimentar o mundo real de perto, sem as amarras dos tripés ou dos longos preparativos de filmagem. Este estilo de realização se afastava do cinema de ficção que vinha sendo feito à época e acabou por influenciá-lo. Como lembra Comolli, uma ligação nova e forte une o cinema ao vivido – une-os e articula-os sob uma mesma linguagem: a vida não é mais representada pelo cinema, ele não é mais a imagem ou o modelo dela. A existência do direto força o cinema a se redefinir, como se atuasse sobre o cinema inteiro à maneira de um revelador. A divisão tradicional entre “ação a filmar” e “ação de filmar” se reduz a “ação filmada”. *L'Amour fou* é um bom exemplo dessa ação reveladora do direto.

Esta mesma época também foi marcada por uma vaga experimentalista em vários outros meios artísticos, com os desdobramentos do *happening* no ambiente das artes (as parcerias entre o coletivo *Fluxus* e as peças musicais integrando o acaso do compositor John Cage), a emergência de um novo teatro que passa a enxergar o palco como ponto de partida da criação, e assim por diante.

Considerada uma forma de arte no cruzamento de outras diferentes práticas significantes tão diversificadas como a dança, a música, a pintura, a arquitetura, a escultura, a *performance* parece corresponder paradoxalmente em todos os pontos a esse novo teatro que Artaud invocava: teatro da crueldade e da violência, teatro do corpo e de sua pulsão, teatro do deslocamento e da “disrupção”, teatro não narrativo e não representacional. (FÉRAL, 2015, p. 150)

Estávamos em pleno ciclo de propagação, em toda parte, dos novos cinemas, que surgiram nos inícios dos anos 1960. Movimentos sem um centro ordenador encarnavam, através de diversas formas, a recusa do estado do cinema e do mundo. Através de gestos impacientes e personagens inadaptados ao estado das coisas, os filmes das “novas ondas” tentavam exprimir os sentimentos de inadequação do tempo presente. *L'Amour fou* (1968) é um caso exemplar de um cinema de atitudes e posturas marcado por uma poética da performatividade que emergia nos anos 1960. Ou dito de outra forma, o filme parece transpor para o universo do cinema, o que Josette Féral (2015) chamou, no ambiente teatral, de um *teatro performativo*.

Retomando as noções de dois pensadores cruciais para os estudos da performance, Richard Schechner e Adreas Huyssen, Féral conjuga as duas visões, uma herdada da antropologia e outra da vanguarda artística, para pensar o teatro contemporâneo. *Performer* no sentido de Schechner, evoca a noção de *performatividade*, valorizando a ação em si. Quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na ideia de performer, ele insiste nesse ponto nevrálgico de toda performance cênica. “É evidente que tal fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse “fazer” se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance.” (FÉRAL, 2015, p.119) Nesse sentido, *L'Amour fou* reitera um *fazer* teatral pela fisicalidade com qual registra os corpos dos atores/performers durante os ensaios da peça *Andrômaca*, e de uma teatralidade que acaba por escorregar para todos as instâncias da ficção.

Segundo Féral, a partir da investigação da teatralidade em cena e fora de cena, podemos concluir que ela não pertence, em sentido exclusivo, ao teatro. “A emergência da teatralidade em outros espaços que não o teatro parece ter por corolário a dissolução dos limites entre os gêneros e das distinções formais entre as práticas: da dança-teatro às artes multimídia, passando pelos happenings, a performance, as novas tecnologias.” (FÉRAL, 2015, p. 82). A condição de teatralidade seria portanto a identificação ou a criação de um outro espaço, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Féral nos lembra que a teatralidade resulta de uma série de clivagens que o espectador põe em movimento visando à disjunção dos sistemas de significação a fim de criar as condições da representação, que seriam: o olhar que separa a ação do espaço que o rodeia, o núcleo da representação que opõe realidade e ficção e o núcleo do teatro cujo equilíbrio reside no ator, cujo jogo provém do combate entre a maestria de seu corpo e o permanente transbordamento que o ameaça.

Em “L’acte et l’acteur” (RIVETTE, 2018), artigo por muito tempo inédito que data de 1950, o jovem crítico exprime o privilégio do espectador de cinema de pensar o gesto. Neste texto, contemporâneo ao seu segundo *film d’apprentissage* - *La Quadrille* (1950)³, Rivette defende que o mecanismo de identificação do espectador ao ator é tão psicológico quanto dinâmico, pois é através do ator que o espectador é especialmente tocado, “e não o ator-personagem, com tal modo de pensar, ou tal universo mental; mas o ator-sujeito de atos, nó de gestos: através de sua participação em certas conduções corporais, o espectador se confunde e se incorpora ao ator” (RIVETTE, 2018, p. 323). O aprendiz de cineasta segue relacionando o valor cinematográfico à presença do ator: “Registrar os atores, decompostos e repartidos minimamente pela mecânica; fixar sobre o protagonista um olhar objetivo. Todo filme é um documentário sobre o ator” (RIVETTE, 2018, p. 325). Antes mesmo de Godard proferir a célebre frase, Rivette já fazia uma defesa radical de um cinema atoral:

O movimento, o gesto, o ato; estes são os elementos que o cineasta utiliza; ele deve se valer do ator como seu único meio de expressão. (...) O gesto, sempre novo, nunca idêntico a ele mesmo, mesmo no ensaio mais obstinado, se apresenta no instante, sempre virgem e fugaz, e como o cinema, improvisação perpétua (RIVETTE, 2018, p. 326-7).

³ Jacques Rivette, França, 1950, 40’. Com Anne-Marie Cazalis e Jean-Luc Godard.

Podemos inferir pelo léxico usado que muitas das impressões do jovem cineasta serão radicalizadas nos filmes em questão.

Jogando com a ficção

Profundamente marcado pela experiência do documentário *Jean Renoir – Le Patron* (1966)⁴ que dirigiu com André S. Labarthe a convite dele e de Janine Bazin para a série de TV *Cinéastes de notre temps*, Rivette se abre para o imprevisto e para o acaso das filmagens. Em *L'Amour fou*, Rivette se associa à sua companheira Marilù Parolini, roteirista estreante que se torna uma de suas principais colaboradoras ao longo da sua carreira⁵, e inaugura um novo método de trabalho. Neste filme, o mesmo Labarthe interpreta o papel do diretor de uma reportagem sobre a peça de Racine ensaiada pelos personagens. Antes de *L'Amour fou*, Rivette enxergava a vida e a filmagem como duas coisas distintas, e é a partir de *Jean Renoir Le Patron*, que ele se dá conta de que não existe um antes e um depois da filmagem. Parafraseando uma frase dita por Rivette⁶, Labarthe diz que o documentário sobre o mestre Renoir

rodava como a terra em torno do sol, sem início, nem fim [...]. Aqui a noção de plano desaparece (trata-se sobretudo de sequências), assim como a ideia de enquadramento, de diálogos...Nós almoçávamos todos juntos e cada um criava os seus diálogos. O filme era atravessado pelo mundo em que vivíamos (FRAPPAT, 2001, p. 135).

Respondendo ao culto do autor que marcou a história do cinema até então, Rivette cria um cinema que encarna a coletividade, realizando um filme cuja potência reside no “jogo” dos atores, o que por sua vez resulta em desdobramentos originais, em termos de

⁴ Documentário em 3 partes: *La Recherche du relatif* (Em busca do relativo, 94'), *La Direction d'acteurs* (A direção de atores [com Michel Simon], 90'), *La Régle et l'exception* (A regra e a exceção, 70').

⁵ Parolinco-assina os roteiros de *L'Amour fou* (1967-9168), *Duelle* (1975-1976), *Norôît* (1975-1976), *Marie et Julien* (não finalizado, 1975) e *L'Amour par terre* (1983).

⁶ Jean Renoir pergunta: “Estamos rodando?”; ao que Rivette responde: “Estamos rodando como a terra em torno do sol”.

invenção narrativa, formal e gestual. Dito de outra forma, cria um cinema que responde a seu tempo *jogando* com todas as instâncias da ficção.

A palavra “jogar” (*jouer*), que em francês tem múltiplos sentidos, como “brincar”, “representar” ou “interpretar”, estende-se a todas as instâncias do filme, transformando-o em uma máquina singular de produção de presença. São inúmeras as declarações em que Rivette reconhece que não há outro assunto para o cinema senão o teatro, mas o que nos interessa aqui é a coletividade estruturante de seu método de realização. Em *L'Amour fou*, o cineasta inaugura um método marcado pela cumplicidade total com os atores fundado no fazer teatral, engajando os atores no processo de criação, convocando-os para colaborar no argumento e construir seus personagens: Kalfon encarna um diretor de teatro (Sébastien) e Ogier uma atriz (Claire).

A arte cinematográfica parece estar forçosamente apoiada na exigência documental, mesmo quando constrói ficções das mais inventivas. As escolhas técnicas de *L'Amour fou* convergem para o projeto estético que ecoa tanto o cinema direto, quanto o teatro performativo: as câmeras leves, a iluminação natural, os cenários livres de complicações, as locações em espaços amplos, aliados à liberdade conferida ao movimento de todos no espaço e à longa duração dos planos acentuam o processo e permitem que os atores/performers se libertem das amarras narrativas para se abrir para o risco do real. A improvisação surge do fluxo da sequência que resiste à narrativa sem necessariamente negá-la. Dentre as estratégias para explorar a liberdade dos corpos está a promoção de gestos impulsivos, transbordantes e físicos dos atores, tais como os ensaios do jogo teatral. O esgotamento do corpo dos atores, delas resultante, guarda as marcas dos esforços empreendidos nas filmagens. Assim como escreve Féral sobre o teatro performativo, Rivette coloca em cena o *processo*.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a “mostrar o fazer”, em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução o gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura. (FÉRAL, 2015, p. 131).

E nesse sentido, *L'Amour fou* é quase didático. Sua câmera registra uma equipe de filmagem que improvisa à maneira dos documentaristas do direto: com equipamentos leves, câmera em 16mm e equipe reduzida para registrar os ensaios. Ao filmar o ensaio

registrado por Labarthe e por sua equipe, o universo compreendido pelas filmagens de Rivette é mais amplo. Dito de outra forma, Labarthe é parte do todo Rivettiano. A câmera em 16mm de Labarthe se aproxima dos rostos: seu tatear, seus erros e seu tremor são guardados na versão final. Do mesmo modo, transparecem suas dificuldades de focar e seus deslocamentos acidentais: a câmera procura os corpos, e está tão próxima deles que os perde facilmente para reencontrá-los num instante, como que transbordando o quadro.

A questão da centralidade do ator nos leva para a ênfase dada pelo cineasta ao trabalho teatral. A unidade de tempo e espaço de várias das sequências do filme guarda semelhança com a temporalidade do palco de teatro. Se é através do jogo teatral que o cineasta realizou várias das suas investigações, é porque no teatro estamos sujeitos à presença do instante dos corpos. Como diria Aprà a respeito do passo à frente dado por Rivette em *L'Amour fou*, “não há nada além dos atores e do trabalho que realizam com seus corpos e suas vozes. Nesse sentido as cenas de teatro apenas exibem o *trabalho* que no filme é constante” (APRÀ in ARAÚJO SILVA ET AL., 2013, p. 109). No filme, o cineasta inaugura um modo de trabalhar que borra os limites entre o registro de um corpo que atua e o de um ator que simplesmente age. A presença massiva dos ensaios no filme é uma das provas disso.

A dimensão da improvisação explorada em *L'Amour fou* também é tributária do cinema de Jean Rouch, invocado com frequência por Rivette. Chamado por ele em 1968 de “motor de todo o cinema francês dos últimos 10 anos” (RIVETTE in AUMONT, 1968, p. 20), Rouch tomava distância das estruturas rígidas de produção, optando por trabalhar com equipes reduzidas, baixo orçamento e equipamentos leves. Os três inclusive partilham do mesmo princípio de subordinar a técnica à expressão, conferindo abertura à experiência das filmagens e à improvisação. Notamos a influência de Rouch no cinema de Rivette tanto na sua escolha de modos de produção e técnicas oriundos do direto como dito anteriormente, quanto numa certa relativização da duração dos filmes.

Os ensaios desmistificam a criação artística e reforçam que ela é um trabalho (*métier*) a ser revelado, Rivette dizia que “é sempre muito apaixonante e muito eficaz filmar alguém que trabalha, que produz algo; e este trabalho de teatro é mais fácil de filmar do que o de um escritor ou de um músico” (RIVETTE in AUMONT, 1968, p. 7). Os ensaios dão o primado para o jogo do ator, que de certa forma se autonomiza e acaba por desenvolver suas próprias potencialidades narrativas. O filme partilha a característica do teatro

performativo em que as distinções comuns entre palco e plateia, ator e espectador, ato e olhar são desfeitas. A dimensão política do cinema de Rivette a partir de *L'Amour fou* reside numa combinação de um certo apagamento do autor no trabalho coletivo e do primado do instante na experiência da filmagem. Seu resultado oferece aos espectadores outros modos de pensamento, de narratividade e, em última instância, de vida. Ao abandonar as fronteiras entre o diante e o atrás das câmeras, Rivette inaugura um novo momento em sua filmografia, onde há uma liberação absoluta do autor que se realiza no momento em que se afasta da autoria dos textos e da própria autoria enquanto cineasta:

A única maneira de fazer um cinema revolucionário na França, é fazer com que ele escape de todos os clichês da estética burguesa: a ideia, por exemplo, que existe um autor do filme que se exprime. A única coisa que podemos fazer na França neste momento, é tentar negar que o cinema seja uma criação pessoal. (RIVETTE in AUMONT, 1968, p. 19)

A experimentação dos métodos de preparação e das filmagens não deveriam se submeter às condições impostas pelo mercado distribuidor que pautava a duração dos filmes lançados em circuito. Em entrevista Rivette diz ter se deparado com a questão da duração apenas no fim das filmagens: “a nossa concepção de *L'Amour fou* só tinha sentido, no fundo, se nós guardássemos no produto final este abandono dos limites, esta recusa das fronteiras tradicionais, que haviam sido nossa única moral de filmagem. Fortuita na saída e necessária na chegada, esta duração se tornou o verdadeiro assunto do filme.”

Fio condutor da narrativa, o roteiro de *L'Amour fou* corresponde a um documento de pouco mais de 30 páginas, dividido por dias da semana (que nos faz lembrar as páginas de um diário). O esboço de roteiro narra a evolução da relação de Sébastien e Claire, com poucas sugestões de diálogos, sem estabelecer, importante marcar, nenhum desenvolvimento das sequências dos ensaios teatrais. A única exceção é a sequência localizada no início do filme em que Claire, irritada com a presença da equipe de tv, abandona a trupe. Além disso, o roteiro não possui nenhum indicativo de pré-requisitos de *mise en scène*⁷, posicionamento de câmera, distâncias, enquadramentos, etc. Além dos trechos dos ensaios, o episódio em que Claire tenta sequestrar um cachorro e a destruição do

⁷ Aqui entendida tal como descrita por Jacques Aumont: “*mettre en scène* é uma questão de “técnica” (...), mas no final das contas toda essa técnica visa somente obter um efeito estético.” (AUMONT, 2010, P. 7)

apartamento pelo casal são integralmente improvisadas, e sentimos claramente, em diversas ocasiões do filme, que os diálogos estão sendo criados pelos atores no momento das filmagens. O esboço do roteiro reenviava a interpretação dos atores a potência do filme, Rivette se associa a dois atores que admirava e que foram essenciais, como ele mesmo reconhece, para o êxito de *L'Amour fou*.

No parágrafo introdutório do roteiro, o cineasta e Parolini estabelecem àqueles que serão as regras do jogo: “para nós, é o universo artificial do teatro que será o polo de existência normal, racional, enquanto o polo irracional invadirá rapidamente, progressivamente, o mundo da vida real e cotidiana.” (RIVETTE, 1967, p. 1) Os ensaios de *Andrômaca* e a crise conjugal que resultará na separação do casal acontecem durante as três semanas que tradicionalmente se confere a uma jovem companhia de teatro para tentar a sorte. Ainda na introdução, os roteiristas argumentam que o filme não se restringiria à erosão da relação entre as personagens principais acentuada pelas páginas subsequentes. O contraponto seria dado pela progressão da montagem da peça de Racine, “através dos incidentes dos ensaios, das modificações do elenco, das transformações da concepção mesma do diretor, das angústias geradas pela proximidade da estreia” (Op. Cit., p. 2), em suma, por uma instabilidade que por um momento ameaçaria o sucesso do projeto, “a fim de criar paralelamente à linha principal do filme um segundo ‘suspense’, mais abstrato, mas não menos eficaz, contribuindo para aumentar o sentimento dominante de *crise*, que é o nosso objetivo principal.”

Para transformar o teatro em elemento de realidade e ao mesmo tempo se abrir para o acaso e para o imprevisto, era preciso que Rivette se aliasse a um ator, Jean-Pierre Kalfon (que interpreta Sébastien), capaz de efetivamente cumprir o papel do diretor de teatro. Os ensaios, cruciais para fazer o contraponto à crise amorosa, foram previstos por Kalfon que propôs os seus métodos. Rivette se contentava a observar seu trabalho como uma realidade a ser registrada por uma câmera que emula o registro documental. Marcado por dimensão rosselliniana da ideia de *mise en scène*, Rivette renuncia a necessidade de controlar tudo, a fim de acolher o que se apresenta: “O que é patente nos filmes de Rossellini, que previa roteiros mínimos, quase esqueléticos, sobre os quais os atores, e em primeiro lugar a atriz, enxertariam presença pessoal suficiente para preencher o esqueleto de carne, criando um organismo vivo, o filme.” (AUMONT, 2010, p. 185)

O fato de os ensaios da peça serem apenas citados no roteiro corroboram o argumento de Rivette. Conferindo liberdade total à montagem de Kalfon, coube ao cineasta tomar distância e observar o surgimento de algo que ele não poderia prever. Podemos enxergar neste gesto uma resposta à sua insatisfação em relação aos seus longas de ficção anteriores, que acabaram levando-o a mudar radicalmente o seu processo de criação.

Na montagem das sequências dos ensaios, as imagens em 16mm são alternadas por imagens em 35mm, e vemos os corpos dos atores dividindo o mesmo espaço com os da equipe de tv trabalhando. Se os ensaios são marcados pela copresença dos formatos, as outras sequências de *L'Amour fou*, tendem a ser filmadas exclusivamente em 35mm. Rivette declara que o projeto de realizar um documentário por Labarthe em 16mm surgiu para que ele tivesse mais material sobre o teatro do que a equipe em 35mm conseguiria consagrar: “foi quando pensei que seria divertido fazer com dois sistemas muito distintos ao mesmo tempo, e introduzir esta ficção muito grosseira, e que não engana ninguém, da reportagem de tv no interior do filme” (RIVETTE in AUMONT, p. 9). A copresença dos dois formatos também lembra o dispositivo criado Shirley Clarke, cineasta muito admirada por Rivette, em *The Connection* (1962). Nesta adaptação cinematográfica da peça de Jack Gelber pelo *Living Theatre*, uma equipe de televisão faz um documentário sobre a espera de um *dealer* por grupo de músicos viciados. A ação se passa em *huis clos*, num apartamento degradado em Nova York onde vemos o documentarista portando uma câmera e intervindo na dinâmica do grupo. Assim como nos momentos de *L'Amour fou* em que Labarthe e sua equipe aparecem no plano aberto dos ensaios, ou entrevistam os atores da peça, também vemos em *The Connection* o realizador empunhar a câmera ou os personagens se dirigirem diretamente a ela em seus monólogos, inspirados pelo cinema direto, afim de reforçar o tom documental dentro da ficção. Em uma conversa com Clarke, Rivette se diz impressionado pela capacidade de *The Connection* de equacionar algo buscado por todos os cineastas, “dar o sentimento do presente. As coisas se passam enquanto nós as vemos” (RIVETTE; DELAHAYE, 1968, p. 30) Essa tensão espaço-temporal será um dos pontos notáveis de *L'Amour fou*, que leva o espectador a experimentar a duração do filme como sua própria substância e a estabelecer uma relação concreta com o tempo e com o instante vivido. Como escreve Deleuze a respeito deste novo regime da imagem criados pelo cinema direto:

Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimento eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos” (DELEUZE, 1990, p. 159).

Em *L'Amour fou* havia um princípio de enquadramento a ser respeitado pelos dois formatos: a câmera de 16mm seria a única que teria o direito de ver os atores em primeiro plano, enquanto a câmera de 35mm deveria tomar distância e ser invisível e neutra, “uma máquina de gravar”, seguindo o princípio de não explicar ou analisar, mas mostrar e observar. “O olhar era sempre um testemunho. (...) A câmera nunca está 'com' as pessoas, ela toma distância, uma certa distância: ela tenta ser bastante neutra, de nunca impor uma ideia a ela, uma ideia preconcebida a ela-câmera sobre o que ela filma e mostra” (RIVETTE in COHN, p. 32). A câmera de 16mm era livre para se movimentar nas mãos do fotógrafo, ela invade o palco, o camarim, outras salas de ensaio, enquanto a câmera em 35mm, em geral apoiada num tripé, opta por manter certos enquadramentos, planos abertos, e fazer poucos movimentos em torno do próprio eixo. Os ensaios ocupam um lugar central no filme, transbordam literalmente sobre a vida privada do casal e demonstram entre outras coisas, na duração e no cansaço a olhos vistos nos corpos dos atores, que montar uma peça é um trabalho de fôlego. A passagem de um tipo de registro a outro acaba por reforçar uma impressão de verdade dos gestos sublinhados justamente pela “mentira” dos artifícios. Nas mudanças do registro das imagens do 16mm para o 35mm, parecemos nos dar conta de onde termina o cinema e adivinhamos onde começa a vida. A passagem de um plano em 16mm a outro em 35mm parece imantar o filme de um registro documental dos corpos dos atores.

Rivette trabalha o sentimento do presente vivido dando o primado para o processo, seja filmando o ato de criação (os ensaios), seja conferindo liberdade aos atores nas sequências do apartamento. Como ele dizia: “nós tínhamos os princípios, mas não tínhamos os gestos, nem as palavras” (Op. Cit., p. 31). Em umas das últimas sequências do filme, Sébastien e Claire são tomados por uma regressão infantil, em que os dois destroem o apartamento em que viviam juntos (sobretudo o quarto de casal). Ao quebrarem parede e porta do quarto para juntá-lo com a sala numa ação em conjunto, o casal parece tentar um último suspiro para a relação. Os dois se

reencontram encenando juntos pela última vez num palco privado inventado, já que o palco “real” foi negado a Claire no início do filme quando ela desiste de participar dos ensaios.

Em *L'Amour fou*, o registro granulado do 16mm nos ensaios, destaca o rosto dos atores e parece ralentar e fragmentar o tempo real da ação mudando o estatuto da cena: se as tomadas do fundo do teatro em 35mm dão a impressão de experiência vivida ou da possibilidade de integrar a ideia de descoberta, de acidade e de acaso, o que é filmado a partir da câmera de Becker em 16mm no palco acrescenta algo da ordem da representação, estabelecendo uma relação formal com o registro. Louis Marcorelles comenta que o suspense introduzido pelo 16mm “trairia” seu espírito em proveito do espetáculo.

Teatro e teatralidade

Em uma conversa entre Daney e Rivette durante uma das emissões do programa de rápido *Microfilm* em 1989, o crítico circunscreve o interesse do cineasta pelo teatro à teatralidade, ou ao seu devir, ao que o teatro nos ensina. À diferença de outros cineastas, Rivette não se sente atraído pelo espetáculo finalizado ou pelo seu bastidor, seu olhar é o de alguém que não dissocia a vida e a criação artística, e *L'Amour fou* seria a primeira grande demonstração desta percepção descrita por Daney. O filme funciona como uma espécie de laboratório, um ambiente que propicia observar, experimentar, praticar, ensaiar ao lado dos atores para criar um novo método de fazer cinema. O teatral aqui é entendido como efeito de cinema e não enquanto teatro filmado, o que também poderia ser aproximado das práticas da performance. Partilho da visão de Youssef Ishaghpour na medida em que enxergamos este efeito de cinema como resultado “de uma passagem constante entre o fluxo de um movimento de ação que se dá para o presente da vida, a uma teatralidade que advém da suspensão do fluxo e da aparição de intensidade de um ser-em-ato se afirmando como tensão” (ISHAGHPOUR, 1995, p. 75). Este problema se situa em dois extremos, de um lado um cinema se vê como revelador do mundo, e outro que cria um modo de artifício. E a especificidade do cinema de Rivette se dá na oscilação entre estes dois polos.

A ausência de fronteiras entre teatro e vida na diegese do filme, ou, dito de outro modo, entre os ensaios de *Andrômaca* e o drama de Sébastien e Claire, se dá em uma narrativa em que os espaços interiores e exteriores funcionam como um único palco contíguo onde as crises se entrelaçam e se contaminam. O filme é inaugurado por um plano-sequência composto por uma dupla panorâmica. O plano parte do chão de um palco para encontrar algumas pessoas sentadas na plateia ao fundo em movimento vertical de baixo para cima, seguido por outro horizontal da direita para a esquerda. Esta panorâmica percorre as poucas fileiras de cadeiras do público que partilham a mesma altura e extensão do palco. O mesmo gesto é retomado na direção inversa no último plano do filme, acabando justamente na superfície do palco em que acompanhamos os ensaios ao longo de toda a narrativa. Espaço síntese do teatro, começamos literalmente no palco, espaço que representará um dos nossos pontos de ancoragem. Ao lado dos créditos de abertura, os planos iniciais acima descritos são alguns dos raros momentos de disjunção radical entre imagem e som em *L'Amour fou*. Com estas duas sequências espelhadas, Rivette esquadrinha o espaço em que um dos polos do filme acontecerá. Jogando com a nossa posição de espectador, Rivette nos inclui no público da peça, num dos quadrantes de um palco que lembra a estrutura espacial de um ringue. É como se estivéssemos no quarto quadrante da plateia (fora do quadro) nós, a câmera e, por metonímia, o cineasta, todos fisicamente posicionados fora do palco, para assistir ao espetáculo.

A presença do teatro encenado em *Andrômaca*, e incorporado no apartamento do casal, parece reencontrar a ideia de teatro defendida por Antonin Artaud em “O teatro e a crueldade” [1933]. O dramaturgo acusa o teatro psicológico oriundo de Racine de ter desacostumado o público a ação violenta e imediata que o teatro deveria despertar, ou nas palavras dele “nervos e coração” (ARTAUD, 1985, p. 108). O compromisso de Rivette em estabelecer múltiplos reflexos entre criação teatral e vida conjugal, guardadas as devidas proposições, parece atualizar o manifesto de Artaud que defendia a ideia de um *espetáculo total* no âmbito do meio teatral. Em *L'Amour fou*, Rivette reencontra o “espetáculo de tentação onde a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve reencontrar sua verdadeira significação.” (Op. Cit., p. 112)

Desde o início do filme, o espaço do apartamento estabelece uma relação de continuidade com o palco dos ensaios, contiguidade que atinge o seu ápice na última sequência do casal juntos. Ao contrário do amplo espaço do ginásio em que a trupe

ensaia, os planos do apartamento são emoldurados por paredes, portas e janelas, possuem uma frontalidade pronunciada e uma profundidade de campo quase inexistente. Os personagens em geral entram a partir das laterais do plano, como se estivessem usando coxias de um palco italiano para acessarem o espaço da cena. Os poucos móveis da casa ecoam a economia do cenário da peça e a quantidade de espaço vazio nos lembra a distribuição especial do palco. Ao mesmo tempo, as estampas dos papéis de parede da sala e do quarto, tropicais e florais respectivamente, também reforçam a ideia de cenário teatral. As roupas e os objetos jogados a esmo no quarto ainda evocam as sequências de camarim da trupe mostradas sobretudo início do filme.

Em *L'Amour fou*, o cineasta privilegia que os momentos do apartamento sejam filmados em plano-sequência ou com poucos cortes em um espaço demarcado, restrito e fechado. Neles, percebemos o “processo, a produção relacionada ao olhar que postula e criar um outro espaço, dando lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” como diria Férral a respeito da teatralidade. A improvisação final do casal no desfecho de *L'Amour fou*, em que a degradação do casamento se estende à degradação do próprio apartamento, resulta em gestos imprevisíveis que prolongam os anseios de um teatro que se faz em ato. Nesta sequência, travestidos de fantasias burlescas, o casal encena uma regressão infantil que termina na construção de um cenário/cabana com os escombros do apartamento que acabaram de destruir. As pantomimas extravagantes criadas por Sébastien e Claire não se baseiam numa referência obrigatoriamente teatral, mas a movimentação do corpo no espaço e sua presença indicam uma espécie de propriedade essencial do ator/performer. É através do teatro que Rivette pensa o cinema e tenta formalizar o limite entre a cena teatral e a cena cinematográfica, que estou qualificando de teatralizada.

A sequência se inscreve na continuidade narrativa, através da extensão temporal e da fisicalidade da improvisação dos atores, emulando as características da performance citadas acima: a crueza, o desprezo ao texto, exploração do corpo e abandono do enredo. Segundo depoimento de Ogier, gravada no último dia de filmagem a sequência foi totalmente improvisada. “Houve muita improvisação neste filme, mas uma ‘improvisação prevista’: o esquema da cena era combinado antes, mas não o momento em que quebramos a parede com um machado. Lá, nós fizemos o que queríamos, era muito livre.” Sébastien liga para sua assistente Michèle, em um momento em que está de baixo dos lençóis com Claire, em um momento de amor expresso entre os dois. Em um corte, Claire

já vestida e observa Sébastien, ainda de cueca, rascunhar o seu rosto, seus seios e seus pelos pubianos por cima do papel de parede do quarto. No momento seguinte, os dois fantasiados com chapéus e roupas improvisadas passam a riscar as paredes e seus próprios corpos. Trocando poucas palavras os gestos do casal seguem num crescendo até o momento em que passam a rasgar o papel de parede, primeiro com a tesoura e depois com as próprias mãos.

O plano final, delimitado pelo batente da porta do quarto, é exemplar para ilustrar a teatralidade e a alegoria da separação em *L'Amour fou*. O espaço do apartamento se transforma num palco que irá figurar a destruição do amor e da loucura partilhada pelos dois. Trabalhando com o seu corpo, como um artista com sua tela, os performers Sébastien e Claire irão se explorar, manipular, brincar, jogar, para enfim se libertar um do outro. Quando o casal experimenta uma série de atitudes, sentimentos e posturas na sequência do quarto, Rivette parece inventar uma teatralidade do específica do cinema.

Ponto de chegada

A análise de *L'Amour fou* nos parece exemplar para se pensar a radicalização de Rivette em duas etapas essenciais no ato de criação cinematográfico: a escrita do roteiro e o momento das filmagens. A originalidade do trabalho com o roteiro reside na natureza da escrita e em seu uso durante as filmagens. Outro elemento fundamental tanto do método de trabalho quanto da poética – e que fizemos questão de sublinhar – é a dissolução das fronteiras entre o cinema e a vida. Por fim, tentamos mostrar como os atores e as suas performances se tornam os verdadeiros narradores do filme, e em que medida a ênfase na teatralidade não só representa uma virada no trabalho do cineasta como nos obriga a rever os parâmetros para apreendê-los. Nossa impressão diante de filmes como *L'Amour fou* é a de que não somos mais apresentados a um fato ou uma ficção concluída, e sim a um material que existe em função das filmagens e que nos obriga a criar novas ferramentas para interpretar.

O objeto aqui foi analisar um filme que representa um marco de virada no interior de um contexto preciso, sem perder de vista uma reflexão sobre a potência de suas experiências e de suas ideias para além do chamado cinema moderno. Dialogando com sua

fortuna crítica, procuramos tirar o melhor partido do exame de documentos diversos e de uma observação atenta para clarificar os métodos originais e cruciais para sua forma de expressão. Ensaíamos assim um novo olhar para um filme de um cineasta que é ao mesmo tempo canônicos para uma certa cinefilia e ainda pouco conhecido de um público mais amplo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO SILVA, M. et. al. (org.). (2013). *Jacques Rivette – Já não somos mais inocentes*. CCBB.
- ARMAS, M.; CHESSEL, L. (ed.). (2018). *Jaques Rivette - Textes critiques*. Post éditions.
- ARTAUD, A. (1985). *O teatro e seu duplo*. Max Limonad.
- AUMONT, J. (et al.). (1968). **Le temps déborde – entretien avec Jacques Rivette**. *Cahiers du cinéma*, nº 204.
- _____. (2010). *Le cinéma et la mise en scène*. Armand Colin.
- CHEVRIE, M. (1989). **Supplément aux voyages de J.R.**. *Cahiers du cinéma*, nº 416.
- COHN, Bernard. (1969). **Entretien sur L'Amour fou avec Jacques Rivette**. *Positif*, nº 104.
- COMOLLI, J.-L. (1969). **Le détour par le direct I**, *Cahiers du cinéma*, nº 209.
- _____. (1969). **Le détour par le direct II**. *Cahiers du cinéma*, nº 211.
- DANEY, S. (1989). **Entretien avec Jacques Rivette**. *Microfilm*, emissão de rádio em 12 de março de 1989.
- DE BAEQUE, A.; TESSON, C. (1999). *La Nouvelle Vague*. Petite bibliothèque des Cahiers du cinema.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo: Cinema 2*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1990.
- FÉRAL, J. (2015). *Além dos limites: Teoria e prática do teatro*. Perspectiva.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.
- FRAPPAT, H. (2001). *Jacques Rivette, secret compris*. Ed. Cahiers du cinema.
- ISHAGHPOUR, Y. (1995). *Opéra et théâtre dans le cinema au jour d'hui*. La Différence.

RIVETTE, J. (1967). *Roteiro datilografado* - L'Amour fou.

RIVETTE, J; DELAHAYE, M. (1968). **Le départ pour mars – entretiens avec Shirley Clarke**. *Cahiers du cinéma*, n° 205.

SCHECHNER, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.