Jean-Pierre Gorin

Erik Ulman

Jean-Pierre Gorin conquistou destaque internacional pela primeira vez como integrante do Grupo Dziga Vertov, por meio de suas colaborações com Jean-Luc Godard. Esta parceria lhe trouxe tanto fama quanto descaso: aqueles que admiram os filmes do "período Vertov" costumam atribuir suas virtudes a Godard, com pouca ou nenhuma referência a Gorin, enquanto muitos dos que não gostam dos filmes costumam considerar Gorin o culpado por desviar o mestre do caminho enquanto pegava carona na sua fama. Esta controvérsia tende a obscurecer e ignorar o pequeno, porém impressionante, conjunto da obra produzida por Gorin desde que se separou de Godard, em 1973. De fato, as circunstâncias são tais que é fácil ignorar estes filmes: são apenas três longas-metragens e dois trabalhos em vídeo, bem como uma série de projetos abortados ou nunca começados, desenvolvidos com intervalos de anos, distribuídos de forma inconsistente, e de modéstia deliberada.

Estes filmes solo, entretanto, podem se provar tão importantes quanto as colaborações com Godard. O que lhes falta em provocação e radicalismo lhes sobra em charme e em complexidade de forma e nuance, estando eles entre as contribuições mais inventivas e potencialmente férteis do gênero "filme-ensaio". Caracterizados por uma fidelidade determinada aos detalhes locais, revelados com ternura e humor, são pessoais e comprometidos de forma jamais imaginada nos trabalhos do período Vertov. Os três longas – *Poto and Cabengo* (1978), *Routine Pleasures* (1986) e *My Crasy Life* (1991) – merecem ser vistos e discutidos mais amplamente; e os vídeos – *Letter to Peter* e um registro audiovisual da ópera *St. François d'Assise*, de Messiaen (ambos de 1992) – abrem novos caminhos, que esperamos Gorin tenha a oportunidade de explorar mais amiúde.

Gorin nasceu em Paris, a 17 de abril de 1943. Seus pais eram judeus esquerdistas: o pai, um médico respeitado (e trotskista); a mãe, uma mulher de considerável inteligência e energia um tanto imprevisível. Após uma juventude turbulenta, porém aplicada, recebeu em 1960 seu bacharelado em Filosofia. Em seguida, matriculou-se na Sorbonne, onde participou dos seminários de Louis Althusser (incluindo aquele definindo a teoria do aparato ideológico do Estado), Jacques Lacan e Michel Foucault. Além disso, entre 1965 e 1968, Gorin trabalhou como editor no *Le Monde*, tendo ajudado a criar o suplemento literário semanal *Le Monde des Livres*. Nesse período escreveu dezenas de artigos, contribuindo para os debates políticos e estéticos que levariam à revolta de maio de 1968.

Gorin conheceu Godard em 1967. Nessa época, Godard mostrava um interesse crescente pela geração mais nova e, conseqüentemente, por uma política mais radical, como mostra o filme *Masculino feminino* (1966). Gorin era um contato perfeito, por ser um dos mais articulados e engajados membros da Nova Esquerda jovem da França. Cinéfilo desde a juventude, teve o desejo de fazer filmes despertado pelo rigor formal e político de *Nicht Versöhnt* (1965), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Gorin e Godard tornaram-se amigos: Gorin ajudou Godard com o filme *A chinesa* (1967), oferecendo sua experiência teórica e prática, de primeira mão, na militância esquerdista emergente; e esteve presente durante parte da filmagem de *Le gai savoir* (1968).

Depois dos acontecimentos de maio de 1968, Godard deu as costas à indústria de filmes convencionais e passou a fazer filmes que refletissem um novo comprometimento político e desenvolvessem uma nova prática, um método de "fazer filmes politicamente", filmes que não simplesmente promulgassem idéias esquerdistas dentro de uma estética tradicional e, portanto, desacreditada. A exigência era "voltar à estaca zero", como anunciado em *Le gai savoir*, "construir imagens" do nada, e "combater a tirania da imagem sobre o som"[1]. Com a assistência esporádica de vários aprendizes mais jovens, incluindo Gorin e Jean-Henri Roger, Godard criou *Um filme como os outros* (1968), *Sons britânicos* (1968) e *Pravda* (1969), obras de uma pobreza técnica agressiva e estridência política. Estes filmes começaram a ser assinados pelo "Grupo Dziga Vertov", nome escolhido como homenagem ao então negligenciado mestre do cinema soviético — à sua política radical, à sua exposição dos fundamentos materiais e formais do filme, ao seu desmantelamento da ilusão do cinema.

[1] Vide James MONACO , *The New Wave*. New York, Oxford University Press, 1976. p. 221. O capítulo de Monaco intitulado "Godard: Theory and Practice: The Dziga-Vertov Period" provavelmente fornece a mais clara narrativa sobre este grupo de filmes.

Apesar de o nome ter aparentemente surgido com Gorin, os primeiros "filmes Vertov" eram, fundamentalmente, trabalhos do próprio Godard. *Vento do Leste* (1969), no entanto, marcou uma mudança. Godard foi para a Itália filmar um faroeste em colaboração com um número de esquerdistas proeminentes, incluindo o diretor brasileiro Glauber Rocha, o ativista Daniel Cohn-Bendit e o astro comunista do "faroeste espaguete" (*spaghetti western*) Gian Maria Volonté. Esta colaboração rapidamente esvaiu-se devido à indisciplina geral; e Godard convidou Gorin para ajudá-lo a salvar o projeto. Este trabalho inaugurou um período de genuína co-autoria que se estenderia por *Lutas na Itália* (1969), *Vladimir e Rosa* (1971), *Tudo vai bem* (1972), e *Carta para Jane* (1972); *Aqui e acolá* (1975) pode ser considerado um apêndice a este conjunto de trabalho. Atribuir responsabilidades autorais a estes filmes é difícil, e por certo contrário às intenções dos dois: Gorin afirmou que os filmes surgiram de uma "troca constante de idéias" que visava uma fundamental "transformação da prática", uma rejeição ao "autorismo" que Godard ajudou a formular [2]. Seja como for, parece que ao menos *Lutas na Itália* e *Tudo vai bem* são mais Gorin do que Godard, e que a responsabilidade criativa nos outros foi de ambos, igualmente [3]. Os dois cineastas trabalhavam juntos diariamente, não apenas nestes filmes maiores, mas em projetos menores: "reportagens de notícias" eram exibidas diariamente em Paris, incluindo entrevistas e esquetes (Juliet Berto numa banheira explicando a Guerra do Vietnã); e também propostas para propagandas (das quais pelo menos uma foi realmente filmada), como forma de obter renda.

Apesar de continuar orgulhoso dos filmes Vertov, Gorin dificilmente atribui este fato à sua pureza ideológica: neste sentido, os filmes, como ele já caracterizou os militantes de *A chinesa*, são marcados por uma "seriedade estúpida"[4], todos eles demasiadamente premonitórios do puritanismo pomposo de muitas artes políticas subseqüentes. Mais duráveis são sua beleza formal[5], sua ousadia, sua ênfase na trilha sonora sobre a imagem, sua acuidade como cápsulas do tempo, seu

[2] Estes comentários são de uma entrevista em vídeo com Gorin, realizada em Melbourne no ano de 1987; desconheço a identidade do entrevistador.

[3] Gorin certa vez afirmou, com modéstia, que "basicamente tudo o que eu fiz vem do trabalho prévio de Jean-Luc; é por isso que alguns de nossos últimos filmes são considerados altamente godardianos, apesar de eu tê-los feito". Citado em MONACO, p. 215.

[4] Entrevista em Melbourne.

[5] Já negada de forma vigorosa: Godard: "se *Vento do Leste* tem algum mérito, é por não ter beleza alguma". James Roy MacBean, Godard and Rocha at the Crossroads of *Wind From the East*, in: *Film and Revolution*. Bloomington, Indiana University Press, 1975. p. 120.

humor (evidente pelo menos a partir de *Vladimir e Rosa*, e que freqüentemente passa despercebido), e o que poderia ser chamado de seu espírito protopunk de "faça você mesmo". Muitas destas características foram, há muito, removidas do discurso e prática acadêmicos que constituem o principal legado destas obras e que não parecem impressionar muito Gorin: para ele, uma leitura destes filmes baseada em sua mensagem política é de pouco interesse, sendo até mesmo dispensável. Certamente é difícil acreditar que o conteúdo político de *Vento do Leste*, por exemplo, seja irônico ou incidental, e que a arrogância das personas públicas de Gorin e Godard na época (vide *Godard in America*, de Ralph Thanhauser [1970]), não envelheceu bem. Mesmo assim, os filmes Vertov permanecem extremamente recompensadores e merecem renovada atenção.

Precisei de algum tempo para conseguir assistir a *Vento do Leste* com uma nova visão: meus encontros iniciais com o filme foram com cópias em vídeo de qualidade duvidosa de uma versão americana com uma voz *over* tenebrosa. Dadas a feiúra e o caráter indecifrável do som e da imagem, éramos obrigados a nos apoiar na lista de diálogos publicada e em ensaios famosos sobre o filme, escritos por autores como Peter Wollen, que parecia celebrar o filme por suprir o que Gilberto Perez chamou de "desagrado militante", uma negação inflexível de qualquer valor estético como uma superestrutura inadmissivelmente ilusória [6]. Esta tenacidade implacavelmente ideológica é parte de *Vento do Leste*, mas apenas parte: o que é mais crucial no filme, como pode ser visto no lançamento do excelente DVD japonês, é sua irresoluta dialética entre a ideologia verbal e a beleza visual, em que uma se firma como crítica da outra. Se a trilha sonora denuncia Griffith, o imperialista americano, o esplendor natural luxuriante dos planos quase estáticos de abertura remete à última entrevista do mesmo Griffith:

> O que falta nos filmes modernos é beleza – a beleza do vento se movendo nas árvores, o pequeno movimento contido nas ondulações que o vento causa nas flores das árvores. Isto eles esqueceram totalmente... Do meu ponto de vista arrogante, nós perdemos beleza [7].

[6] Peter WOLLEN, Godard and Counter Cinema: Vent d'est, in: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London, New Left Books, 1982. p. 79-91. Para o comentário de Perez sobre os filmes do "Grupo Dziga Vertov", vide *The Material Ghost*. Baltimore, Johns Hopkins, 1998. p. 362.

[7] Ezra GOODMAN, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*. New York, Simon and Schuster, 1961. p. 11.

É fácil perceber que *Vento do Leste* é um filme excepcionalmente rico, se nos concentrarmos em vê-lo e ouvi-lo deixando de lado a retórica que o rodeia – como extensão e subversão do faroeste, revelando e interrogando suas ideologias implícitas, como um documento de possibilidades e perigos do projeto revolucionário (como na seqüência aterradora sobre terrorismo perto do fim, no qual os trabalhos de arte pop do filme *Duas ou três coisas que eu sei dela* [1966] se transformam em diagramas de explosivos caseiros), e pelas interseções complexas da beleza formal com o conteúdo carregado e refratário.

Enquanto *Vento do Leste* tem amplo alcance e heterogeneidade, *Lutas na Itália* é circunscrito, disciplinado, até elegante: Gorin descreveu sua estrutura como semelhante a um baralho, construído por justaposições e substituições de painéis mais ou menos estáticos para articular uma análise "althusseriana" das ideologias que suportam a existência militante de um jovem italiano. Em contraste, *Vladimir e Rosa*, uma reflexão sobre o julgamento "Chicago 8" como teatro político, é o mais selvagem e mais miscigenado dos filmes Vertov, com uma abundância descuidada de materiais, esquetes, insinuações: desordenado, mas exuberante, contém algumas das reflexões mais significativas de Godard e Gorin sobre a construção de uma nova linguagem cinematográfica, freqüentemente formulada em um irresistível formato cômico.

Para mim, entretanto, os melhores filmes que emergiram da colaboração são os três últimos: *Tudo vai bem*, *Carta para Jane* e *Aqui e acolá*.

Tudo vai bem é, por motivos óbvios, o mais "profissional" dos filmes Vertov. Gorin e Godard queriam trabalhar novamente numa escala maior e mais "popular". Para isso, selecionaram duas estrelas de esquerda, Yves Montand e Jane Fonda, traçaram uma narrativa e construíram um cenário – uma fábrica de salsichas durante uma greve. Tendo aceito estas concessões, Gorin e Godard jogam com elas de maneira habilidosa: na maior parte do filme, as estrelas funcionam como figurantes, enquanto outras "não-estrelas" assumem o centro do palco; a "história de amor" das estrelas, quando emerge, fixa solidamente o romance no contexto de seus empregos (como diretor de filmes e jornalista, respectivamente), e, desta forma, imerso nas hipocrisias da cultura comercial; o cenário, que é um tributo a *O terror das mulheres* (1961), de Jerry Lewis, é um atalho que funciona como um outro *Verfremdungseffekt* [8] brechtiano. Tais estratégias produzem um filme cuja complexidade formal encontra uma nova variedade de

[8] Termo cunhado pelo escritor Bertolt Brecht que significa, em termos gerais, "efeito de estranhamento" ou "distanciamento". (N. do T.)

discurso: aqui, Gorin e Godard permitem que o patrão, o sindicalista e o grevista radical falem por si mesmos, garantindo ao espectador uma maior liberdade para pesar suas respectivas posições. Tal liberdade é bem-vinda, apesar de também indicar uma perda de fervor. Como Gorin disse, *Tudo vai bem* é um filme de 1972, não de 1968; e a desolação da tomada final com a câmera em movimento sublinha a inadequação das ações revolucionárias que ele apresenta, a passagem do momento revolucionário[9].

Um último sopro de densa teoria militante, *Carta para Jane* foi particularmente mal recebido pela crítica, que o taxou como "insuportável" e sem humor[10]. Eu acho isso engraçado e revelador. O filme é uma reflexão de 50 minutos sobre uma única fotografia de Jane Fonda no Vietnã. Revezando a narração entre eles, e justapondo a imagem de Fonda com outras fotografias, Gorin e Godard refletem sobre a função de Fonda e desta imagem dentro da representação midiática ocidental da luta vietnamita por autodeterminação. Alguns disseram que os cineastas foram injustos e misóginos em sua crítica à antiga colaboradora; ao contrário, eles se esforçam repetidamente para distinguir a pessoa de Jane Fonda do papel social que criticam. Além disso, o modo excessivamente pedante de argumentação (passando, por exemplo, de "Elementos de Elementos" para "Elementos Elementares") zomba de seu próprio absolutismo (porém poucos, como James Monaco, parecem perceber a ironia)[11], embora constitua, sem dúvida, uma tentativa de argumentar de maneira lógica[12]. Carta para Jane permanece, nas palavras de Susan Sontag, "uma lição modelo sobre como interpretar qualquer fotografia, como decifrar a natureza não inocente de uma composição, ângulo ou foco ", [13] além disso, é cheio de *insights* provocativos, especialmente dentro da história da atuação cinematográfica e do eclipse do "materialismo" silencioso dos atores por um estilo inexpressivo de "pensamento árduo", que Gorin e Godard ligam diretamente a um liberalismo ocidental ineficaz.

Aqui e acolá, concluído por Godard e Anne-Marie Miéville, talvez seja o mais complexo de todos estes trabalhos, uma reflexão admirável sobre a resistência palestina, sobre as dimensões políticas do som e da imagem, e sobre o fracasso do

[9] Para uma análise mais detalhada de Tudo vai bem, vide David BORDWELL e Kristin THOMPSON. *Film Art: An Introduction*. New York, Knopf, 1986. 2 ed. pp. 335-42.

[10] PEREZ, p. 362; Jonathan DAWSON, Letter to Jane, in *Senses of Cinema*. http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/cteq/letter.html

[11] Vide a interessante discussão de Monaco em *The New Wave*, pp. 245-50.

[12] Vide a interessante discussão de Monaco em *The New Wave*, pp. 245-50.

[13] Susan SONTAG. *On Photography*. New York, Delta, 1977. p. 108.

radicalismo europeu depois de 1968. Encarregados pela Liga Árabe, em 1970, de fazer um filme a ser intitulado *Jusqu'à la victoire*, Gorin e Godard captaram imagens do Al-Fatah na Jordânia. Naquele mesmo ano, a maioria das pessoas filmadas, que os havia recebido como convidados, foi morta pelo exército jordaniano no Setembro Negro, tornando o título grotescamente irrelevante e modificando completamente o significado das imagens captadas. Posteriormente, Godard, Gorin e Miéville combinaram este material com críticas afiadas às estratégias tanto dos revolucionários como dos cineastas, criando uma conexão direta com uma esquerda européia mais interessada em lutas alheias do que em suas próprias, e com a natureza coerciva e ubíqua da comunicação de massa, na qual "cadeias de imagens que escravizam outras imagens" vêm a condicionar e constituir a consciência humana. *Aqui e acolá* é um dos maiores filmes políticos de todos os tempos, alcançando uma densidade formal extraordinária com suas imagens, sons e histórias sobrepostos, assim como uma lucidez política que permanece toda ela muito relevante ainda nos dias de hoje.

O período Vertov havia sido intensamente produtivo e excitante; mas Gorin tinha de seguir sozinho. Além de ainda estar muito à sombra de Godard, ele se sentia sufocado pela política e pela teoria e queria explorar novas áreas. Numa entrevista com Martin Walsh, Gorin identificou seu cineasta americano favorito como sendo Russ Meyer e sinalizou: "Não estou mais tentando ser brechtiano. A própria idéia de tentar pensar através das lentes de um cara que estava pensando nos anos 1930 me parece agora extraordinariamente retrógrada... Eu praticamente nem sou mais marxista, o que me abre um pouco a visão".[14]

O primeiro filme solo de Gorin está agora perdido. Intitulado *L'Ailleurs immédiat*, estava quase que totalmente concluído quando a prisão por porte de drogas da atriz principal paralisou a produção. Tendo de enfrentar um atraso por tempo indeterminado, os produtores displicentemente decidiram derreter a película por sua prata. Esta destruição deve ser imensamente lamentada: primeiro, porque podemos imaginar como a carreira de Gorin teria se desenvolvido se o longa tivesse sido terminado e lançado; segundo, porque o filme era provavelmente fascinante. A alusão a Georges Bataille no título indica a direção que Gorin estava tomando. Segundo ele, *L'Ailleurs* não tinha compromisso sexual ou psicológico, o que levou Godard a apelidá-lo de "O Anti-Tango", em contraposição ao controverso mas comparativamente seguro filme de Bertolluci, *O último tango em Paris* (1972). O próprio Gorin fazia o papel principal; suas descrições

[14] Martin WALSH. Godard and Me: Jean-Pierre Gorin Talks, in: *Take One* (Vol.5, n.1, 1976). pp. 14-15.

de alguns trechos do filme, em que ele recita passagens da *Genealogia da moral* de Nietzsche enquanto é tatuado, ou se masturba pendurado do lado de fora de uma janela alta numa rua de Paris, talvez dê uma idéia do extremismo (e da tolice) do projeto. A contínua deterioração do espírito revolucionário de 1968 coincidia com este trabalho, e de certa forma o motivava. Gorin falou sobre a natureza cada vez mais louca e fragmentada da esquerda militante e de seu desejo de se distanciar dela. *L'Ailleurs immédiat* teria sido talvez a contra-parte dionisíaca da dissecação fria e objetiva das conseqüências pós anos 1960 de Jean Eustache no filme *La maman et la putain* (1973).

Em todo caso, após o abandono forçado de *L'Ailleurs*, Gorin deixou a Europa e, em 1975, aceitou o convite de Manny Farber para ingressar na docência da University of California em San Diego, onde permanece até hoje. Com Farber, Gorin desenvolveu uma amizade forte e duradoura: nas palavras de Farber, eles se tornaram "cérebros gêmeos". Farber atuava já há bastante tempo como pintor e como um dos mais renomados críticos de cinema dos Estados Unidos, tendo sido um dos primeiros a advogar seriamente em favor de "diretores de ação" como Mann, Fuller e Hawks. Mais recentemente, tornou-se um observador igualmente astuto de vanguardistas como Snow, Straub e Huillet, Fassbinder e Godard. O trabalho de Gorin na universidade envolveu-o num diálogo enriquecedor tanto com Farber quanto com sua esposa e colaboradora, Patricia Patterson. Além disso, o ambiente acadêmico agradava a Gorin: certamente suas palestras e atuações como mentor, brilhantes e idiossincráticas, têm sido indispensáveis a várias gerações de estudantes de arte e cinema na UCSD. Todavia, é lamentável que a vida acadêmica tenha absorvido tanta energia que poderia ter sido utilizada para fazer filmes.

As ambições de Gorin como diretor de cinema não foram soterradas pela sua carreira como professor. Ele queria entrar em Hollywood e trabalhou em *Apocalipse Now* (embora seu papel neste projeto lendário e caótico tenha se resumido praticamente a instruir Frederic Forrest sobre as complexidades da cozinha francesa). Ainda assim, Gorin esperava que Francis Ford Coppola pudesse apoiá-lo num projeto seu. Ele havia obtido os direitos sobre uma série de trabalhos do escritor de ficção científica Philip K. Dick, que em seguida preparou para Gorin uma adaptação extremamente detalhada do seu romance *Ubik*. Nem Coppola nem George Lucas, entretanto, deram suporte ao projeto, e Gorin teve a amarga experiência de ver suas esperanças se desvanecerem nesta e em outras empreitadas.

Se Gorin se sentia frustrado em relação a Hollywood, felizmente teve a oportunidade de explorar o gênero documentário. Patrocinado pela televisão da Alemanha Ocidental, começou o primeiro filme do que viria a ser uma trilogia sobre

linguagem, desenvolvimento reprimido e deslocamento cultural no sul da Califórnia: *Poto and Cabengo*.

Poto aborda o tema "criança e linguagem" por meio do caso de duas jovens gêmeas de San Diego, Gracie e Ginny Kennedy, que pareciam ter inventado uma linguagem pessoal. Na verdade, esta linguagem era uma forma modificada do alemão e do inglês que elas escutavam no seu relativo isolamento doméstico. Gorin rastreia este assunto em todas as direções: a cobertura da imprensa sobre as gêmeas, que desbotou do sensacionalismo impreciso para o total descaso; as opiniões oficiais de psicólogos infantis e lingüistas; as ambições sociais da família das gêmeas, de situação infeliz e financeiramente precária. Além disso, Gorin evita a presunção de alternativas recorrentes em documentários, a reportagem neutra ou a onisciência "divina": ao contrário, ele próprio entra na história como um investigador decidido e inexperiente, um Philip Marlowe cômico; e seu envolvimento crescente com as gêmeas, apresentando-as ao mundo, torna-se mais um fio dentro da "narrativa plural" do filme. Desta complexa rede de forças, Gorin revela muito sobre o encantamento e as pressões de um sonho americano ilusório; sobre a natureza social da linguagem; sobre o legado deslocado da emigração. E, ao mesmo tempo em que mantém estes importantes tópicos em jogo, Gorin nunca perde de vista a humanidade dos seus objetos de estudo (ele não é condescendente com os pais patéticos) ou a complexidade formal do filme, que varia constantemente nas permutações entre som, texto escrito e imagem – sempre, como no período Vertov, privilegiando o primeiro. Formal e tematicamente, o filme é uma peça de virtuose polifônica, ainda mais marcante por nunca perder sua leveza, mesmo quando toca na profundidade e na tragédia[15].

Se *Poto* trata de crianças e linguagem, *Routine Pleasures* faz da sua investigação sobre "homens e imaginação" na América da década de 1980 "um épico em pequena escala", nas palavras de Gorin, um *remake de Paraíso infernal*[16]. O tema principal de Gorin é um grupo de ferromodelistas que se reúne semanalmente em Del Mar Fairgrounds, no sul da Califórnia. Suas paisagens em miniatura preservam uma América perdida, talvez ilusória, e suas obsessões curiosamente entrelaçam trabalho e infância. Gorin tece esse tema com um outro: seu amigo e mentor Manny Farber. Farber não aparece, exceto em fotografias; mas

[15] Vide também Vivian SOBCHACK, "16 Ways to Pronounce Potato": Authority and Authorship in Poto and Cabengo, in *The Journal of Film and Video* (edição XXXVI, outono de 1984). pp. 21-29.

[16] Entrevista de Melbourne.

aparecem suas pinturas e palavras (e inquietações, como Jimmy Cagney); e Gorin, mais uma vez assumindo a persona do investigador perplexo, move-se entre estas linhas com ingenuidade displicente. As narrativas intersecionais do filme funcionam como as linhas cruzadas da maquete do trem, ou como as linhas de força das pinturas de Farber, estabelecendo pontos de semelhança e ressonância; durante todo o tempo, Gorin avalia a identidade americana, sua experiência com a geografia e as fronteiras, a masculinidade, a História, sua relação com o pessoal e o coletivo. Como *Poto, Routine Pleasures* é notável por sua leveza e seu charme, apesar de a polifonia aqui ser de alguma forma mais intrincada do que na obra anterior. É também digna de nota a excelente fotografia de Babette Mangolte, maravilhosamente nuançada tanto em preto e branco como em cores. Por *Routine Pleasures* Gorin ganhou o prêmio de Melhor Documentário Experimental no Festival de Popoli, em Florença.

Mais uma vez as obrigações acadêmicas foram a principal razão para o atraso do filme seguinte de Gorin. *My Crasy Life* (que ganhou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Sundance, em 1992) completa sua trilogia californiana analisando a vida de uma gangue samoana em Long Beach. Este talvez seja o mais difícil dos filmes solo de Gorin, pois deliberadamente intervém na realidade, a qual ele documenta de maneira mais freqüente e elusiva que em seus filmes anteriores, abdicando da orientação até agora fornecida pela tradicional persona de investigador de Gorin. Assim como Jean Rouch havia feito em *Eu, um negro* (1958), Gorin convida seus objetos de estudo a colaborar ativamente na representação de si mesmos, tanto de maneira mais evidente (em algumas cenas obviamente representadas), como também sutilmente (em monólogos aparentemente espontâneos, mas na verdade roteirizados). Além disso, amplia o escopo do mero registro da vida diária em Long Beach: vários gângsteres vão a Samoa e encontram suas origens culturais, tanto em família como na fantasia. Até mesmo a ficção científica interfere nas ruminações de um computador num carro de patrulha de um policial indulgente; estas reflexões talvez tomem o lugar do personagem Gorin ausente, mas perturbam o tom do filme. Apesar destes vôos, *My Crasy Life* resiste a todo sensacionalismo: não há nenhuma cena de violência espetacular, nenhuma romantização ou demonização de seus objetos. Em vez disso, ficamos tocados pela curiosa inocência dos gângsteres e pelo tédio normativo de suas existências, de onde Gorin consegue inventar uma textura cuja complexidade se revela apenas por meio de exibições repetidas.

Desde *My Crasy Life*, Gorin tem, nas suas palavras, "focado na possibilidade de repensar a narrativa de cinema junto com linhas estruturais musicais". A musicalidade vem sendo, há tempos e de diversas formas, uma preocupação sua:

considere a escolha inteligente das músicas para seus filmes (Erroll Garner e Mozart interpretados por Gould em *Poto*; Conlon Nancarrow em *Routine*; a partitura intermitente porém elegante de Joji Yuasa para *My Crasy Life*), e, mais importante, a ênfase na trilha sonora já característica nos filmes Vertov e as estruturas rítmicas e polifônicas dos seus trabalhos solo. *Letter to Peter* (1992), um longa em vídeo retratando a atuação de Petter Sellars numa montagem da ópera *Saint-François d'Assise*, de Messiaen, em Salzburgo, é um tipo de estudo que estende e sintetiza estas preocupações. Não é, contudo, tão rico quanto seus filmes: talvez refletindo uma certa impaciência com Sellars (evidenciada por acelerações bem-vindas, ainda que rudes, durante alguns de seus depoimentos), o vídeo não integra completamente suas visões geralmente interessantes do processo de ensaios com suas especulações mais amplas sobre música e criação. Mais bem-sucedido, ainda que menos ambicioso, é o registro audiovisual de Gorin da apresentação feita para a Österreichischer Rundfunk[17], que faz com que a encenação de Sellars (para mim, questionável) seja tão vigorosa quanto o vídeo ao vivo pode registrar.

Em todo caso, estes dois engajamentos diretos com a música em si aguçaram o interesse de Gorin pela musicalidade cinematográfica; e entre os seus projetos atuais estão trilhas sonoras construídas como uma camada primária, à qual as imagens são adicionadas depois, revertendo a prática usual. Gorin também vem escrevendo roteiros de cinema e histórias, e, em 2001, dirigiu uma oficina no Japão com uma série de jovens artistas japoneses. Em colaboração com os estudantes e com o pintor/*videomaker* Ryuta Nakajima, ele captou imagens para o projeto de um tributo em vídeo via e-mail aos seus velhos amigos Godard e Chris Marker. Nos últimos meses, Gorin finalmente começou a editar estas imagens. Alegra-nos saber que a troca de idéias e entusiasmo com esta nova geração e o crescente interesse internacional pelo seu trabalho tenham ajudado Gorin a renovar sua própria energia criativa, e esperamos que o ritmo intermitente de sua produção se torne mais estável.

Se Godard modelou-se como "a imagem suprema do fim da Europa" (como Charles Olson uma vez escreveu sobre Ezra Pound), Gorin foi mais modesto. Todos os seus filmes giram em volta de temas recorrentes – infância ou nostalgia da infância, linguagem e exílio – com intensa concentração local. Se *Sans soleil* (1982) ou *The Last Bolshevik* (1993), de Marker, expandem grandemente seus assuntos imediatos para a iluminação da História, Gorin, ao contrário, vasculha-os

[17] Rede de emissoras de televisão e rádio da Áustria. (N. do T.)

em suas localidades. Desde a retórica generalizante do período Vertov, Gorin tem evitado alergicamente "grandes declarações": em vez disso, seu trabalho é dirigido ao que é pequeno, tratado de forma terna e inquisitiva, preocupado com o detalhe individualizante. É, nas palavras de Manny Farber, uma "arte-cupim", "comendo suas próprias limitações", sem deixar "nada em seu caminho a não ser os sinais de atividade impaciente, laboriosa, rude".[18] Nesta própria modéstia, o trabalho de Gorin talvez tenha especial importância numa época dominada pelos espetáculos grandiosos e sem alma de Hollywood e pelo cinismo e falta de sentimento de tantos filmes "independentes". Ao contrário, a excentricidade dos filmes de Gorin me lembra outros certamente grandes contemporâneos, como Abbas Kiarostami ou João César Monteiro, cujas particularidades ardilosas permitem um alcance extraordinário, engendrando prazeres profundos e abundantes.

Filmografia como diretor

Vento do Leste (1969; com Jean-Luc Godard)
Lutas na Itália (1969; com Jean-Luc Godard)
Vladimir e Rosa (1971; com Jean-Luc Godard)
Tudo vai bem (1972; com Jean-Luc Godard)
Carta para Jane (1972; com Jean-Luc Godard)
Aqui e acolá (1975; com Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville)
Poto and Cabengo (1978)
Routine Pleasures (1986)
My Crasy Life (1991)
Letter to Peter (1992; vídeo)
St. François d'Assise (1992; registro audiovisual da encenação da ópera de Messiaen por Peter Sellars)

[18] Manny FARBER, *Negative Space*. ed. ampl. New York, Da Capo, 1998. p. 135.

Bibliografia selecionada

Sou imensamente grato a Jean-Pierre Gorin por muitas conversas e muita generosidade com material e informações; sou grato também a Michael Chaiken.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 2. ed. New York, Knopf, 1986.

DAWSON, Jonathan. Letter to Jane. *Senses of Cinema*, nº 19, março/abril 2002. http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/cteq/letter.html

FARBER, Manny. *Negative Space*. ed. ampl. New York, Da Capo, 1998.

MACBEAN, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington, Indiana University Press, 1975.

MACCABE, Colin. *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*. New York, Farrar Straus & Giroux, 2004.

MONACO, James. *The New Wave*. New York, Oxford University Press, 1976.

PEKLER, Michael (ed). *Viennale '04*. Viena, Viennale, 2004.

PEREZ, Gilberto. *The Material Ghost*. Baltimore, Johns Hopkins, 1998.

SCHAFAFF, Jörn. Routine Pleasures or All About Eve or A Point in the Landscape. In SCHAFAFF, Jörn e STEINER, Barbara. *Jorge Pardo*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000. pp. 45-60.

SOBCHACK, Vivian. 16 Ways to Pronounce Potato: Authority and Authorship in *Poto and Cabengo*. *The Journal of Film and Video*, n. XXXVI, outono de 1984.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York. Delta, 1977.

WALSH, Martin. Godard and Me: Jean-Pierre Gorin Talks. *Take One*, vol. 5 #1, 1976 (mais tarde relançado em *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, London, BFI, 1981).

WOLLEN, Peter. *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London. New Left Books, 1982.

Direitos autorais 2005 por Erik Ulman
Todos os direitos reservados.