

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
3 e 10 de Setembro de 2021
O CINEMA DE VICHY – A FRANÇA OCUPADA (1940-44)

LE CORBEAU / 1943

Um filme de Henri-Georges Clouzot

Argumento: Louis Chavance, com adaptação e diálogos de Chavance e Clouzot / *Diretor de fotografia* (35mm, preto & branco): Nicolas Hayer / *Cenários:* André Andrejew / *Música:* Tony Aubin / *Montagem:* Marguerite Beaugé / *Som:* William Sivel / *Interpretação:* Pierre Fresnay (*Dr. Rémy Germain*), Ginette Leclerc (*Denise*), Pierre Larquey (*Dr. Michel Vorzet*), Micheline Francey (*Laura*), Hélène Manson (*Marie Corbin, a enfermeira*), Liliane Maigné (*Rolande, a adolescente*), Sylvie (*a mãe do canceroso*), Noël Roquevert (*o professor*), Bernard Landret (*o Procurador*), Jean Brochard (*Bonnevi, o tesoureiro da escola*), Lucienne Bogaert (*a mulher que vem provocar o Dr. Germain no seu consultório*), Pierre Bertin (*o sous-préfet*), Roger Blin (*o canceroso*), Jeanne-Fusier Gir (*a dona da retrosaria*) e outros.

Produção: René Montis e Raoul Ploquin, para a Continental Films / *Cópia:* digital (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 91 minutos / *Estreia mundial:* Paris, 28 de Setembro de 1943 / *Inédito comercialmente em Portugal. Apresentado pela primeira vez na Cinemateca a 12 de Setembro de 2001, no âmbito do ciclo “Cartas às Quartas”.*

Le Corbeau é apresentado com, **Images et Paroles du Maréchal Pétain** de um realizador anónimo (folha distribuída em separado).

Esta segunda longa-metragem de Clouzot, realizada em pleno período da ocupação alemã em França, suscitou a seguir à guerra uma polémica em que entraram em jogo as histerias, paranóias e ajustes de contas (por vezes mais que merecidos) que marcaram o período da *épuration*, a “limpeza” que se seguiu à guerra. As histerias e paranóias foram causadas pelo choque de ver, num filme em cujo cerne estão a delação e a calúnia, uma alegoria da França ocupada, muito diferente do mito do “país resistente” que viria a ser estimulado por gaullistas e comunistas, por razões facilmente explicáveis. Este mito foi tão forte que, trinta anos depois de **Le Corbeau**, Louis Malle foi violentamente criticado por ter mostrado um camponês colaborador das milícias de extrema-direita durante a guerra, em **Lacombe Lucien: L’Humanité**, o jornal do Partido Comunista escreveu com todas as letras que “*jamais um jovem proletário francês seria colaborador da Milícia*”. Houve também o facto, nada negligenciável e dificilmente perdoável em 1945, de Clouzot ter sido produzido pela Continental, uma empresa alemã que produzia na França ocupada, o que é uma clara aceitação da situação do país. Logo a seguir à guerra, **Le Corbeau**, baseado num facto real dos anos 20, foi considerado “*anti-francês*” e proibido e tanto Clouzot como o seu argumentista foram proibidos de trabalhar em cinema “*de modo perpétuo*” (na verdade, por pouco tempo). Como o filme tinha sido produzido pela Continental, espalhou-se a falsa notícia, digna de uma carta do “corvo”, de que fora distribuído na Alemanha durante a guerra, com o título do género “**Uma Cidade de Francesa de Província**” - e no entanto, logo a seguir ao genérico, um intertítulo precisa: “*uma pequena cidade, aqui ou algures*”... Por outro lado, **Le Corbeau** ilustra a liberdade de que gozava a Continental, dirigida por Alfred Greven, um alemão com bastante experiência de produção no seu país: além das cartas anónimas que estão no seu cerne, a trama narrativa inclui chantagem, suspeitas de aborto, um drogado, uma enfermeira que rouba morfina, uma “devoradora de homens” e uma adolescente que rouba dinheiro onde trabalha, o que não correspondia exatamente ao moralismo do regime de Vichy, mesmo tratando-se de personagens “maus”.

Tudo isto deu a **Le Corbeau** (refeito em 1951, em Hollywood com o título **The Thirteenth Letter**, por Otto Preminger, numa alegoria da caça às bruxas macarthysta) uma aura que ultrapassa o filme propriamente dito. É um daqueles filmes tão célebres que vê-lo pela primeira vez é, de certa forma, revê-lo. E revê-lo é constatar que este é um filme que atravessou incólume o tempo e cuja força continua intacta, quase oitenta anos depois de ter sido realizado, o que não pode ser dito de outros filmes de Clouzot, como **Les Diaboliques**. Foi a propósito deste último filme que Jean-André Fieschi observou que num filme de Hitchcock o *suspense* permanece sempre, mesmo

quando o espectador já conhece a trama e o seu desenlace, ao passo que em Clouzot, uma vez conhecida a chave da trama, o filme perde o interesse e não aguenta uma revisão. Esta observação, explicável pelo facto dos filmes policiais franceses (ou aparentados ao filme policial) girarem quase sempre à volta dos jogos de inteligência para a descoberta do culpado (são ilustrações perfeitas do *whodunit*, pelo qual Hitchcock nunca se interessou), aplica-se a certos filmes de Clouzot, como **Les Diaboliques** e **L'Assassin Habite au 21**. Mas certamente não a **Le Corbeau**, embora este filme também seja um *whodunit*, no qual, como em todo e qualquer *whodunit*, o culpado é aquele de que menos se suspeitava. Em **Le Corbeau**, Clouzot não se limita a ilustrar um argumento, por sinal particularmente notável. A todos os níveis, da concatenação do argumento à aventura da *mise en scène*, o filme avança como um jogo da inteligência, em que o espectador descobre numerosos pormenores no fluxo da trama narrativa que revelam o sentido do filme, que não se esgota ao ser revelada a identidade do “corvo”. Este, na verdade, desdobra-se em dois “sub-corvos”, o que, por si só, torna o filme mais complexo do que um *whodunit*.

Depois do intertítulo, que situa a ação do filme em qualquer parte - *aqui ou ali* - e de imagens falsamente idílicas de uma pequena cidade, com o seu campanário e os campos que a cercam, o filme começa sob o signo da morte: com a imagem de um cemitério e a morte de um recém-nascido, negação suprema da vida, manifestação extrema de pessimismo, sem ênfase, nem melodrama (mais tarde, o protagonista será acusado de fazer abortos clandestinos). Como se não bastasse, vemos a seguir um grupo de crianças presas detrás de uma grade. São as grades de uma escola, que se abrem e de onde as crianças, libertadas, saem a correr alegremente. Mas este plano de libertação encadeia-se com um *raccord* do médico a entrar no hospital, um espaço associado à doença e à morte, em que vemos de imediato uma enfermeira fria e indiferente e um jovem na fase terminal de um cancro. O tema da carta como veículo privilegiado da difusão de notícias é abordado de imediato, de modo complexo: o Dr. Germain é o primeiro a receber uma carta, porém logo a seguir surpreende a enfermeira a lê-la. A enfermeira chama-se Corbin, nome bastante próximo de *corbeau* e será no decorrer da ação designada como culpada pela população. Ainda estamos no começo do filme, na sua *mise en place*, ainda não vimos a maioria dos protagonistas e já estamos no âmago de uma complexa articulação cinematográfica: uma carta anónima já foi recebida e o seu destinatário escreveu uma carta não anónima que ainda não enviou. Esta carta é lida por uma terceira pessoa, é rasgada pelo seu autor e acabará por ser reconstituída e entregue à sua destinatária, muito mais tarde. À medida que o filme progride, Chavance e Clouzot tornam cada vez mais cerrada a articulação do tema das cartas: há a carta que voa pela janela e que a criança guarda, mentindo ao destinatário; há cartas cujos textos vemos (inclusive com palavras que em 1943 pura e simplesmente não podiam ser pronunciadas num filme, como *putain*) e cartas cuja leitura ouvimos, sem vermos o texto; há um senhor que compra muitos selos numa agência de correios e uma conversa entre carteiros; há a fortíssima cena do funeral, em que cai uma carta do caixão, que ninguém apanha, mas que logo depois é lida em voz alta diante de toda a população e há a carta que cai do teto da igreja em plena missa, fazendo calar o padre. E há ainda a magistral ideia da cena do ditado, cujo pretexto é identificar a letra do “corvo”: ao (re)escreverem não apenas uma, porém todas as cartas anónimas que haviam sido enviadas, todos os protagonistas tornam-se autores das cartas, num jogo vertiginoso sobre a transferência da culpabilidade de um indivíduo para todos os demais. É evidente que esta sequência foi pensada como um retrato da população francesa sob a Ocupação, o que certamente aumentou a fúria contra Clouzot. Como de costume no cinema francês (e esta é a sua grande diferença com o cinema americano), não há uma fronteira nítida entre “bons” e “maus”, a ambiguidade moral é um fato, o que era sem dúvida o caso na realidade da França ocupada. Em **Le Corbeau**, isto é particularmente nítido e há até uma sequência em que é verbalizado (Clouzot conseguiu dar uma solução visual a este discurso explicativo, ao jogar com a luz e a sombra da lâmpada em movimento, não se contentou em pôr o ator a falar diante da câmara). Depois do ditado, em que todos entraram na pele do “corvo”, vemos a cumplicidade de Denise e a de Laura, com o “corvo”, que acaba por assumir uma única identidade, antes de ser degolado no momento em que escrevia uma carta. A vingadora afasta-se tranquilamente, com a cumplicidade tácita do espectador, também vingado. Seria difícil atingir mais estóico pessimismo e articulá-lo com maior lucidez.

Antonio Rodrigues