

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
DELPHINE SEYRIG, INSUBMUSA
10 e 12 de outubro de 2020

COMÉDIE / 1966

Um filme de Marin Karmitz, Jean Ravel e Jean-Marie Serreau

Realização: Marin Karmitz, Jean Ravel e Jean-Marie Serreau / *Argumento:* Michele Robert, a partir da peça homónima de Samuel Beckett / *Interpretações:* Eleónore Hirt (A Mulher/F 1), Michael Lonsdale (O homem/H), Delphine Seyrig (A amante/F 2) / *Direção de Fotografia:* Pierre Lhomme / *Assistência na Realização:* Gilbert Duhalde / *Som:* Luc Perini / *Direção de Produção:* Philippe D'Argila e Daniel Riche / *Cópia:* Ficheiro, a preto-e-branco, falado em francês e legendado eletronicamente em português / *Duração:* 22 minutos / *Estreia Mundial:* 1966, na Grande Mostra de Veneza / *Inédito em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

“Todas as personagens de Beckett são prisioneiras do facto de terem sido postas no mundo.” A observação sagaz pertence a Delphine Seyrig (Clap 3, 6 de maio de 1978), atriz que se apaixonou pela sua profissão nos palcos do teatro, e foi suscitada durante uma entrevista dada à televisão francesa com o intuito de promover o lançamento da peça *Pas/Footfalls* de Samuel Beckett, em que interpretava o papel solitário de May. Para o cinema, Seyrig encarnou ao longo da sua carreira várias mulheres aprisionadas na sua própria condição de “ser-deste-mundo” (à cabeça, Jeanne Dielman). Desta feita, porém, ela não é a única personagem enclausurada numa urna gigante. Não é apenas Seyrig que, nesta (apetece dizer: “alegada”) comédia, tem um corpo que é “só rosto”. De facto, ela é uma das três faces esquálidas (em tons de cinza) que protagonizam este filme-peça. Todos e cada um destes rostos surgem-nos bloqueados num discurso que elimina, desde logo pela forma como é disparado, a possibilidade de um “outro”, isto é, de alguém que ouça e compreenda o que é dito. Um “interface” sobre a impossibilidade do diálogo humano?

A cacofonia é intensa e estridente logo nos primeiros minutos: existe a personagem de Seyrig, interpretando “A amante”/“F 2”, mas ao centro – no lugar de disputa – está ele, “O homem”/“H”, Michael Lonsdale, e, à direita, está ela, “A mulher”/“F 1”, Eléonore Hirt. Três cabeças falantes, de frente para a câmara, atirando sentenças em tom frio, robótico e indiferente, apesar do registo dominante próprio de uma discussão “acalorada”. Percebemos – quando de facto conseguimos compreender o que dizem – que este homem está dividido entre as duas mulheres, sendo esta uma narrativa de enganos, ao estilo, no corpo do texto dramático, do teatro *vaudeville*, na qual uma certa entropia verbal vai desenhando um mais ou menos tosco triângulo amoroso.

Comédie é uma comédia? Sim, mas à maneira de Beckett: cenografia reduzida ao essencial (cabeças falantes iluminadas num cenário escurecido), guerra aberta ao *plot* linear (a conversa como ruído indiscernível, qual discórdia sem solução e, por isso, sem fim à vista), poucos atores (três, sobre o escuro mais denso, para desenharem o tal triângulo que, *on stage*, resulta numa linha horizontal, como as teclas de um xilofone) e o tipicíssimo *cross-talk* ritmado musicalmente (metronomicamente) em que as palavras são disparadas umas sobre/contra as outras, não nos dando tempo para respirar (quanto mais pensar!), apenas, quiçá, permitindo que reajamos a elas epidermicamente, tomados que somos tanto pela vontade de rir como pela frustração de nada compreender. Aos olhos de hoje, **Comédie** mistura, em estado de tensão, elementos do teatro, da *performance* musical e das artes multimédia, podendo fazer parte de uma árvore genealógica que já deu importantes frutos da cultura *pop*, por exemplo, os universos de Laurie Anderson (*O Superman*) e Peter Gabriel (*Sledgehammer*). Por outro lado, será que Beckett conheceria as imagens do futuro longínquo, em que só vemos rostos

pairando sobre a escuridão, tal como imaginado ou sonhado por Chris Marker em 1962, no filme de culto **La jetée**?

Um aviso: não se deixe enganar pelos créditos de **Comédie**, porque, de facto, Beckett esteve envolvido diretamente nesta adaptação de uma peça sua ao cinema, mesmo que a realização tenha sido levada a cabo por Marin Karmitz, célebre produtor e distribuidor francês (é o fundador da empresa MK2), em articulação com o montador Jean Ravel e o ator e encenador Jean-Marie Serreau. É importante alertar para o facto de que esta foi apenas uma de duas peças cuja adaptação ao grande ecrã mereceu supervisão atenta e crítica de Beckett. A preocupação maior de Beckett passava por traduzir a linguagem do teatro para a da celuloide. Um dos aspetos que mais distinguem esta versão adaptada ao cinema daquela que se tem destinado ao teatro prende-se com a utilização da montagem de som-imagem: o uso de grandes planos e múltiplas sobreimpressões visa espacializar o “não-diálogo” cacofónico, esgrimido entre as três cabeças, no sentido em que, na imagem, quanto mais perto estamos dos atores, mais alto os ouvimos, tal como o seu contrário. Não se pode dizer que este jogo perceptivo não esteja revestido da artificialidade típica do teatro, mas também é verdade que são puras decisões de montagem – a par da instância tão cinematográfica do grande plano – as que imperam aqui.

O espectador é olhado por rostos iluminados que parecem entabular mais um diálogo connosco, o público, do que com o suposto “interlocutor”, isto é, com as outras duas personagens. Esta “verticalidade” desconfortável, opressiva e interpelante é sentida – mais intensamente no palco, segundo relatos e também do que podemos perceber das gravações de encenações recentes desta peça – como uma sucessão de interrogatórios que convertem estas “cabeças falantes” em vítimas ou, enfim, como se fôssemos nós os seus carrascos. O filme, mesmo estando amarrado a um frio dispositivo teatral, cumpre-se no que pretendia Samuel Beckett e que o próprio resumia em breves mas precisas palavras, citadas por Graley Herren no artigo «Different Music: Karmitz and Beckett’s Film Adaptation of *Comédie*» (*Journal of Beckett Studies*, Volume 18, setembro de 2009): “Espero que esta peça possa mexer com os nervos da plateia, não com o seu intelecto.”

Luís Mendonça

BAISERS VOLÉS / 1968 (*Beijos Roubados*)

um filme de François Truffaut

Realização: François Truffaut / **Argumento e Diálogos:** François Truffaut, Claude de Givray e Bernard Revon / **Fotografia:** Denys Clerval / **Música:** Antoine Duhamel e a canção de Charles Trenet “Que reste-t-il de nos Amours” (interpretada pelo autor) / **Décors:** Claude Pignot / **Montagem:** Agnès Guillemot / **Interpretação:** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine), Delphine Seyrig (Fabianne Tabard), Michel Lonsdale (M. Tabard), Daniel Ceccaldi (o pai de Christine), Claire Duhamel (a mãe de Christine), André Falcon (M. Blady), Harry Max (Henri), Serge Rousseau (o desconhecido), Marie-France Pisier (Colette), Simono (Albani), Jacques Delord (o prestidigitador), etc.

Produção: Mareel Berbert para Les Films du Carrosse e Les Artistes Associés / **Cópia:** 35mm, Eastmancolor, legendada eletronicamente em português, 91 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Avignon, 14 de Agosto de 1968 / **Estreia em Portugal:** a 7 de Maio de 1970.

Baisers Volés começa e acaba ao som de Charles Trenet ("Que reste-t-il de nos Amours") e começa e acaba com as imagens mais perturbantes do filme. A primeira leva-nos ao Palácio de Chaillot e à porta fechada da Cinemateca Francesa. A última mostra-nos Antoine e Christine após o encontro com um desconhecido (cuja presença pontuou o filme, sem nunca lhe percebermos a razão) afastando-se num jardim de Paris.

Pode ver-se no plano da Cinemateca uma associação à dedicatória a Langlois, ou uma referência (servindo para datar o filme) ao encerramento do "museu do cinema" em 68 por ordem governamental. Mas a explicação não satisfaz inteiramente tanto mais que Antoine (apaixonado por livros e discos) nunca mostrou especial inclinação pelo cinema, onde, por várias vezes, pretexta não poder ir, ao longo de **Baisers Volés**. E pode-se então pensar que esse plano não tem que ver com Antoine mas com Truffaut, que, no início de mais esta aventura do seu "alter ego" associa explicitamente os "rêves mouvants", que Trenet canta, aos filmes vistos na Cinemateca, englobando, no mesmo movimento inicial "uma canção do passado, uma voz do passado e os filmes do passado", como bem nota Jean Collet. Na brevidade desse plano consiste parte da sua beleza: um rápido voltar de cabeça necessário para poder entrar num episódio "confessional": Antoine, como ele, Truffaut, preso, por deserção, na Caserne Pupleix, e fora das "graças pesadas" dos outros presos, lendo atentamente "Le Lya dans la Vallée" de Balzac.

O desfecho do filme pode acrescentar alguma coisa a tal interpretação. O desconhecido que tantas vezes víramos (vagamente ameaçador) atrás de Christine (e que devido às histórias de detectives e periscópios associáramos a uma certa ameaça) vem ter com o par e, ignorando a presença de Antoine, declara o seu amor à rapariga. E impede-a de lhe responder seja o que for, acrescentando que ela precisa de tempo e de "romper laços provisórios com pessoas provisórias. Quanto a mim, eu sou definitivo". Depois, o "definitivo" vai-se embora, enquanto Christine comenta e Antoine concorda que o tipo deve ser doido varrido. Só que, doido ou não, definitivo ou não, o que o personagem veio dizer não é nada louco e é, de facto, definitivo. Tudo o que vimos é provisório, condenado a durar muito pouco (como os episódios anteriores e posteriores da série o demonstram) e ninguém pode saber "que reste-t-il de tout cela". A ameaça que pressentíamos no desconhecido não era policial, mas a dum olhar dum homem sem situação, sem tempo nem espaço sobre o que não passou duma situação bem situada no tempo e no espaço e destinada a ser por eles devorada. É a mesma ameaça da porta fechada da Cinemateca Francesa. Como os filmes, as imagens mudam a determinada cadência e só podamos barrar todas as portas para os museus do cinema e do definitivo. Há espaços - e há passos - que se não podem jamais transpor.

Iniciando o terminando este filme desenvolve e "ligeiro" com tais imagens, Truffaut confere a **Les Baisers Volés** um tom que convida mais à melancolia que à valsa, tendo no entanto o pudor necessário para não carregar em tintas despropositadas. Mas não deixou de fazer entrar no "tom" os vários episódios deste filme, todos, quando lembrados, bastante mais coerentes e menos gratuitos do que o podem parecer. Por falta de espaço, deixamos de lado o lugar conferido aos chamados "amores de passagem" (Antoine e os bordéis e o episódio trágico-cómico do homossexual), ou ao visível lugar secundário que Christine tem na vida de Antoine. E fixamo-nos, para terminar, numa imagem, numa sequência e num plano:

a) quando o patrão da Agência Blady recomenda Antoine a Tabard, diz que este é "o nosso periscópio". Na sapataria, Antoine vai ser o submarino, à cata das informações necessárias. Saberemos depois com que barco choca o submarino e que imagens o periscópio captou. Por detrás de uma história um pouco ridícula (um homem que quer saber porque é que ninguém gosta dele), por detrás do episódio cómico da sapataria, o que fica é um olhar que vem do fundo (o periscópio) e que leva para o fundo coisas bastante mais submersas e bastante mais ameaçadoras.

b) o episódio. Delphine Seyrig é outra face da mesma realidade. No seu pobre quarto, Antoine aprenderá que não há aparições mas só aparências e que a deusa entrevista na sapataria, a quem chamou "monsieur", lhe vem dar e tirar só alguns momentos. Se lhe dirigiu uma mensagem também subterrânea (o "pneumatique"), recebeu, em vez dum pneuma, um corpo e, em vez dum amor à Balzac, mais uma história de passagem. O encanto desfez-se com a mesma brevidade com que começou e tudo foi mais um laço provisório.

c) por último, o plano da morte de "Monsieur Henri". Inesperadamente, e no meio da confusão, essa morte súbita torna tudo despropositado e sem sentido. Fica só a pesar o tampo dum enterro. Depois, também passa e ninguém se lembra mais dele. Só que, devido a Henri, Antoine fora parar à Agência Blady e, devido à sua morte, dela saiu. Teria isso alguma importância ou nenhuma importância? Pôr a pergunta, é questionar também o sentido de **Baisers Volés**, filme de que igualmente se pode pensar uma e outra coisa.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico