

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DE SE TIRAR O CHAPÉU
9 de agosto de 2022

JULES ET JIM / 1962

(Jules e Jim)

um filme de François Truffaut

Realização: François Truffaut / **Argumento e Diálogo:** François Truffaut e Jean Gruault, baseado no romance homónimo de Henri-Pierre Roché / **Fotografia:** Raoul Coutard / **Guarda-Roupa:** Fred Capel / **Som:** Témoin / **Música:** Georges Delerue / **Canção:** "Le Tourbillon" de Boris Bassiak / **Montagem:** Claudine Bouché / **Interpretação:** Jeanne Moreau (Catherine), Oskar Werner (Jules), Henri Serre (Jim), Marie Dubois (Thérèse), Boris Bassiak (Albert), Sabine Haudepin (Sabine), Vanna Urbino (Gilberte), Annie Nelsen (Lucie), Bernard Lagermains (Merlin), etc.

Produção: Marcel Berbet para Les Films du Carrosse - S.E.S.I.F. / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 105 minutos / **Estreia Mundial:** Paris, 23 de Janeiro de 1962 / **Estreio em Portugal,** a 25 de Março de 1975, no Cinema Estúdio / Reposição comercial a 27 de Julho de 1990, no Fórum Picoas.

A sessão tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos

A terceira longa-metragem de François Truffaut foi - ainda mais do que a primeira, o celebrado **Les 400 Coups** - um êxito espectacular. Num texto de 1995, o jornalista francês Jérôme Garcia evocou sugestivamente os anos **Jules et Jim**. *"No princípio dos anos 60, a França viveu a hora de Truffaut. Não sei quantos recém-nascidos foram chamados Jules ou Jim. As mulheres amavam vários homens ao mesmo tempo, usavam chapéus estrambólicos e bonés aos quadrados, cantavam incessantemente 'Le Tourbillon de la Vie', recitavam como uma oração a lista dos nossos grandes vinhos e, às vezes, saltavam para o Sena à saída dos teatros. Durante as férias, os jovens alugavam chalés nas montanhas alemãs, onde trocavam de camas e punham o amor em comunidade. Seis anos antes das barricadas, foi uma espécie de revolução. A da felicidade conquistada contra as leis da moral, contra as guerras e contra a rotina que ameaça os sentimentos"*.

Curiosamente, Truffaut não foi buscar a inspiração para este filme tão "geracional" a um autor da idade dele, ou mais novo. O autor do romance **Jules et Jim** morrerá aos 80 anos, em 1959, poucos meses depois de autorizar Truffaut a adaptar-lhe o livro. Tinha-o escrito pouco antes, em 1953, quando já contava 74 anos. A obra (alegadamente baseada na própria vida de Roché, e numa história a três que este teria vivido no princípio do século) passou despercebida a críticos e confrades. Mas Truffaut leu-a e amou-a. E, em 1956, quando ainda era só um crítico de cinema, escreveu no jornal *Arts* um artigo entusiástico sobre o filme de Edgar G. Ulmer, **The Naked Dawn**. A páginas tantas dizia: *"O essencial reside sobretudo na relação dos três protagonistas entre si, de uma delicadeza e de uma ambiguidade especificamente romanescas. Um dos mais belos romances modernos que eu conheço é Jules et Jim de Henri-Pierre Roché, que mostra, ao longo de toda uma vida, dois amigos e a companheira comum que se amam com um amor terno e quase sem conflitos, graças a uma moral estética e nova incessantemente recuperada. **The***

Naked Dawn é o primeiro filme que me dá a impressão que é possível um Jules et Jim cinematográfico”.

Roché leu a crítica de Truffaut e ficou reconhecido pelo reconhecimento. Encontraram-se e ficaram amigos. Dois anos depois, Truffaut chegou a pensar em *Jules et Jim* para o seu primeiro filme. E quis que Roché trabalhasse com ele na adaptação. No prefácio aos “Carnets” de Roché escreveu: “Lendo Jules et Jim, tive a sensação de me encontrar diante de um exemplo do que o cinema nunca conseguiu fazer: mostrar dois homens que amam a mesma mulher sem que o público possa fazer uma escolha afectiva entre essas personagens, de tal forma é levado, paralelamente, a amá-los aos três”. Roché, já muito doente, trabalhou devagar. Truffaut fez **Les 400 Coups** e ficou célebre. Mas quando Roché morreu, decidiu-se. Queria ser inteiramente fiel à sua memória e ao seu estilo. Tanto que chegou a dizer que não queria um “film jeune” mas um “film de vieillard”, “mais um livro cinematográfico do que o pretexto para um filme literário”. Mas foi esse “film de vieillard”, esse “livro cinematográfico” que “autorizou” uma jovem geração a viver uma nova vida.

Entre o livro e filme há inúmeras diferenças “literais”: quem conheça as duas obras será tentado a dizer que Truffaut fez uma adaptação muito livre, abreviando consideravelmente a primeira parte (até à entrada de Catherine que no livro se chama Kathe), tornando ainda mais elíptico o carácter homossexual da relação entre Jules e Jim (note-se que no livro Roché já era bastante alusivo) fazendo desaparecer várias personagens e modificando sensivelmente o carácter da protagonista que confiou a Jeanne Moreau. Mas, dessa aparente infidelidade, saiu um filme profundamente fiel ao espírito da obra e até ao seu estilo. **Jules et Jim**, filme, conserva o mesmo poder de sedução e perturbação que o livro tem; o seu pudor e a sua alusividade; a sua sombra e a sua luz. E o poder do texto manifesta-se plenamente, graças à fusão da “voz off” (voz de Michel Subor), das vozes em “off” e em “on” dos actores (repare-se na magistral sequência das cartas trocadas entre Jim e Catherine) e das canções. “À adaptação clássica transformando, forçadamente ou não, um livro numa peça de teatro, prefiro uma forma intermédia que alterne diálogos e leituras em voz alta e que corresponda, de algum modo, ao romance filmado” declarou Truffaut e assim o fez. **Jules et Jim** é um filme construído em torno da oralidade do texto e da sua literalidade, em torno da palavra e da escrita. Ainda o écran está negro, ainda não há imagens e já ouvimos o poema que Jeanne Moreau recita e que condensa o filme: “Tu m’as dit je t’aime / Je t’ai dit attends / J’allais dire prends-moi / Tu m’as dit va-t-en” (poema que é de Roché, mas pertence a *Les Deux Anglaises* e não a *Jules et Jim*). Como nota Jean Collet, “nada para ver e a história já começou”. História que em palavras ditas ou escritas continua a avançar num ritmo próprio e muito diverso, por vezes, do das imagens. Enquanto estas se detêm ou fundem (“paralíticos”, seccionamento do plano, “instantâneos” encadeados, negros) as palavras prosseguem a sua cadência apressada, concisa, nervosa. Um excelente exemplo é a narração da história do soldado que “viola por correspondência”, contada por Jim com grande rapidez durante o mais longo plano do filme. Pode-se dizer, de resto, que essa “violação por correspondência” ecoa na já citada sequência das cartas e que tudo o que as personagens dizem e escrevem “viola” mais do que o que é visto: ou melhor, a violação nasce da relação entre texto e imagens.

Dos muitos outros aspectos curiosíssimos deste filme, é o tratamento dado ao tempo. A acção começa em 1912 (começava em 1907 no livro) e entre 1912 e 1914 decorre tudo o que se passa até ao casamento de Jules e Catherine. Os anos da guerra são dados numa sucessão de rápidas imagens, a maior parte delas retiradas a documentários, tornando omnipresente a morte e o medo de morrer e matar (curiosamente, Truffaut repetiu essas imagens no seu filme mais letal, **La Chambre Verte**). Mas quanto tempo se passa desde os finais da guerra (plausivelmente 1919) e o fim do filme? Para o precisar, Truffaut localizou o dia final (o dia da morte de Jim e Catherine) numa sessão de cinema no Studio des Ursulines em que é projectado um documentário sonoro sobre os “autos de fé” de livros na Alemanha nazi. Estaremos assim em 1933, ou seja vinte anos depois do tempo do início do filme. Ora, esse período de tempo relativamente longo, não tem qualquer transposição visual ou emotiva: as personagens não envelhecem (embora mudem, ao contrário do que Jules se quer convencer) e o espectador guardará a memória de uma história

breve e rápida que não se coaduna com a duração real que tendemos a esquecer. Como na ampulheta que acompanha sempre Jules, o tempo escorre mas não passa. Não há relógios, há só uma areia que desliza. Durante esse tempo nada muda também mas não se desfaz o amor de Catherine por Jules e por Jim e o amor dos dois amigos um pelo outro e por ela. Quando a duração começa a ser sentida (o último encontro) a morte intervém: os corpos reduzem-se a cinzas contidas em duas pequenas caixas e Jules fala do seu "soulagement". Mas repare-se: esse "soulagement" só adquiriu plausibilidade e peso porque o espectador, como Jules, começava a achar que "aquilo" durava de mais, o que é possível pela introdução da primeira "figura de repetição" no filme: o novo passeio de carro repete o passeio anterior, quando Catherine levou o pijama e se levou a si para casa de Albert. Jules recorda explicitamente esse outro passeio, que teve a mesma luz e o mesmo "suspense". Só que o "suspense" então frustrado - Jules e o espectador, preparados pelas frequentes alusões às tendências suicidas de Catherine, estão, nessa altura, dispostos a ver o desenlace - parece insusceptível de repetição. E quando ninguém espera, Catherine atira com o carro para dentro de água, como se atirara ao Sena na ambígua sequência em que se disfarça de homem e em que provocara nos amigos a estranha perturbação do símbolo que não percebiam bem (ou bem demais percebiam).

Se me alonguei sobre a duração é porque ela tem que ver com o essencial desta história, vivida nos anos 10 e 20, criada nos anos 50, recriada nos anos 60 e dedicada à invenção duma moral nova, ou àqueles que jogaram, e perderam, como diz Jim, com as origens da vida. O que os protagonistas, quiseram criar, entre uma comum filiação estética (os autores citados ao longo do filme, a estátua do Adriático em que quiseram ver o modelo de Catherine) e uma comum "afinidade electiva" foi o que não era possível por ser "muito cedo ou muito tarde", "cedo demais para os homens e tarde demais para os deuses". O que os faz perder é o tempo (por isso recusado) e a mudança (por isso negada). É não poderem ser, como a estátua, imutáveis; é a morte e o medo dela. Daí que o único tempo de ausência seja o tempo da morte visível (o tempo da guerra), daí que Jules só possa assumir a memória de tudo aquilo (e o alívio do seu esquecimento) quando fica sozinho com as cinzas da mulher e do amigo. **Jules et Jim** é um filme sobre a destruição e sobre a morte, construído sobre a nostalgia dos efémeros momentos ("*les fous du village*", a canção de Moreau) em que se julgou escapar a elas.

Entre uma pressentida harmonia (o mito do andrógino, do sexo unificador) e uma visível ruptura (a morte como sexo e o sexo como morte) decorre o espaço deste filme dolorosíssimo que, nos anos 60, pôde ser visto como precursor e, hoje, cada vez mais, absorventemente, revela o seu lado agónico e letal.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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