

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
DE SE TIRAR O CHAPÉU
11 de agosto de 2022

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG / 1963

(Os Chapéus de Chuva de Cherburgo)

Um filme de Jacques Demy

Realização, Argumento e Diálogo: Jacques Demy / **Música escrita e dirigida por:** Michel Legrand / **Fotografia:** Jean Rabier / **Cenários:** Bernard Evein / **Guarda-Roupa:** Jacqueline Moreau / **Montagem:** Anne-Marie Cotret / **Caracterização:** Christine Fornelli / **Guarda-Roupa de Catherine Deneuve:** Real / **Intérpretes:** Catherine Deneuve (Geneviève Emery), Nino Castelnuovo (Guy Foucher), Anne Vernon (Sra. Emery), Marc Michel (Roland Cassard), Ellen Farner (Madeleine), Mireille Perrey (tia Elise), Harald Wolff (M. Dubourg), Jean Champion (Aubin, o garagista), Pierre Caden (Bernard), Jean-Pierre Dorat (Jean), Bernard Fradet (aprendiz da estação de serviço), Michel Benoit (cliente da loja de chapéus de chuva), Philippe Dumat (cliente da garagem, 1957), Dorothée Blank (rapariga da casa de marinheiros), Jane Carat (Ginny/Geneviève), Jean Paul Chizat (Pierre), Patrick Bricard (rapaz do dancing), Bernard Granier (trabalhador da garagem, 1959), Jacques Camelinet (cliente da garagem, 1959), Roger Perinoz (dono do café), Paul Pavel (primeiro homem das mudanças), Gisèle Grandpré (Sra. Germaine), Rosalie Varda (Françoise Cassard), Hervé Legrand (François Foucher) / **Vozes:** Danielle Licari (Geneviève), José Bartel (Guy), Christiane Legrand (Sra. Emery), Georges Blanés (Roland Cassard), Claudine Meunier (Madeleine), Claire Legrand (tia Elise), Michel Legrand (Jean/o carteiro), Jacques Demy (o cliente perdido).

Produção: Parc Film, Madeleine Film (Paris), Beta-Film (Munique) / **Director de Produção:** Philippe Dussart / **Produtora:** Mag Bodard / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 35mm, Eastmancolor, legendada em português, 90 minutos / **Estreia Mundial:** 19 de Fevereiro de 1964 / **Estreia em Portugal:** Cinema Estúdio, 30 de Outubro de 1964 / **Prémios:** Louis Delluc 1964, Palma de Ouro no Festival de Cannes 1964.

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

Um filme “em cantado”

Mais uma vez é preciso começar por aqui: ao abrir um ciclo particular na obra de Demy, **Les Parapluies** abriu, simultaneamente, um ciclo dentro do “Musical” (ciclos que aliás se confundem, pois a verdade é que, até hoje, estas obras não tiveram sucessores). Contra o passado e a regra do género – em que se intercalavam a palavra dita e a palavra cantada e em que a evolução se confundia justamente com a descoberta de novas formas de interligação das duas – inaugurou-se aqui a substituição total de uma pela outra. Ou, mais correctamente, introduziu-se o texto cantado, de uma forma que também nada tinha a ver com o modelo da ópera clássica, uma vez que anulava a alternância de árias e recitativos, criando uma unidade de tom que, como disse Legrand, “*está no limite do falado e do cantado*” (verdadeiramente entre os dois). Algo que, de todos os modos, nunca poderia também ser comparado aos registos filmados das óperas, nisso incluindo as óperas modernas, já desprovidas daquela distinção, fosse pelo diferente registo vocal fosse pelo facto de não se tratar aqui de transpor um texto musical concebido e previamente

aplicado no palco. (Como exemplo de uma ópera moderna adaptada ao cinema podia já nessa altura citar-se a versão cinematográfica de **The Medium**, realizada em 1951 pelo próprio Gian-Carlo Menotti; como exemplo excepcional, porventura único até hoje, de um libreto e de uma partitura operática executados expressamente para o filme, há que lembrar **Os Canibais**, de Manoel de Oliveira, de 1988.)

O projecto – aquilo que Demy passou a chamar um filme "*em cantado*" – nasceu da boa colaboração anterior com Michel Legrand em **Lola** e **A Luxúria** (respectivamente a primeira longa-metragem do realizador e o seu *sketch* do filme **Les Sept Péchés Capitaux**), da comum paixão dos dois pelo "Musical" e dum pressuposto que, só por si, lhe demarcou completamente as fronteiras:

"Dei-lhe (a Legrand) a história dos **Parapluies**. De imediato, gostou dela e perguntou-me como é que eu a via, como é que íamos sair daquilo. Disse-lhe: 'Não sei. O meu ponto de partida foram os marseheses que cantam enquanto falam. Organizemos essa melodia e chegaremos ao canto. Não acredito na ópera para fazer um filme popular porque não se percebe o que é dito. Tentemos encontrar o equivalente da ópera no cinema, em que cada palavra seja clara, compreensível...'"

Ou seja, a diferença original assentava, como por linear exclusão de partes, no que se poderia chamar a "intenção Nouvelle Vague" (é ainda dela que se trata, também) de executar uma obra "popular de autor". Intenção que, de início, foi tudo menos compreendida, uma vez que o filme, antes de se transformar num dos maiores êxitos internacionais do cinema francês, tenha esbarrado com uma frontal recusa de financiamento. Escrito e composto no inverno de 61-62, só pode ser iniciado em 63, tendo Demy realizado, entretanto, **La Baie des Anges**. O dado decisivo para o desbloqueamento foi a intervenção da produtora Mag Bodard – que a partir daqui se lançou, como os próprios Demy e Legrand, em outros e mais altos voos – e, para a pequena história dele, ficou o negócio operado com a Fox: quase trezentos mil francos de avanço sobre receitas, em troca dum programa na televisão francesa, conseguido por Bodard, sobre a realização do filme que Zanuck, o patrão da casa, rodava então na Europa – **O Dia Mais Longo...**

Um filme "en-cantado"

Projecto novo implicava processo novo, situando-se, este, muito especialmente, ao nível do trabalho com os actores. De início, um postulado: a liberdade total da dobragem (dissociação actor-cantor), já que, de qualquer modo, por razões de unidade e fluidez da banda musical, a rodagem seria feita em *play-back*. Demy escolheu assim actores e vozes em completa independência, e parece que só num caso – o papel de Mme Emery, a mãe de Geneviève – teve, inicialmente, a intenção de juntar os dois (o realizador queria Danielle Darrieux, a que só pôde chegar, por motivos de orçamento, no filme seguinte). Sem as respectivas vozes, surgiram assim Deneuve – vinda de filmes com Vadim e iniciando aqui a inflexão decisiva da sua carreira –, Anne Vernon – que tinha sido actriz de Becker – Nino Castelnuovo – do **Rocco**, de Visconti – e Marc Michel, oriundo de **Lola** e no mesmo papel daquele outro filme (Roland Cassard).

Se bem que presentes no acto de pré-gravação sonora – ajudando a inflectir a respiração das vozes de modo que antevia já um pouco a sua posterior base gestual – os actores viram-se assim confrontados com uma mistura de controle absoluto e inesperada liberdade. Controle, em resultado da necessária sujeição à banda gravada – sujeição que era aliás extensiva à própria *découpage*, centrada no domínio dos planos longos e nos complexos e exatos movimentos de câmara, com relativa secundarização da montagem. Liberdade, porque, como dizia Deneuve, não havia experiência prévia a que se pudesse recorrer ("Além disso nós inventávamos. Não tínhamos, na maioria, experiência que pudesse valer. Também esse lado, da obrigatória invenção, era excitante").

Ambiente de excitação ou “estado de graça” – como Deneuve igualmente lhe chamou: rezam as crónicas que foram assim as filmagens dos **Parapluies de Cherbourg** e terá residido aí o primeiro dos segredos do seu resultado – a adequação total dum apertado rigor ao que poderíamos chamar um incessante clima de exaltação. Um filme verdadeiramente en-cantado.

Cinema total

Sonho de cinema total, **Les Parapluies** é o primeiro dos grandes filmes de Demy em que se pode dizer que triunfa o seu *cuidado artesanal* e a sua particularíssima conjugação de realismo e superação do real. O autor Demy-urgo (para lembrar uma expressão de João Lopes), modela, com a sua mão, toda a matéria abarcada pela câmara, controlando-a até à última nuance, ao último segundo, ao último milímetro. Vamos por partes.

Les Parapluies é, antes de mais, um melodrama no sentido original da palavra. Ora, para além de qualquer apreciação de superfície, a música liga-se à *mise-en-scène* para lhe dar, primeiro, a sua estrutura, e, depois, uma infinita subtileza. Qualquer eventual sensação de uma monotonia musical é totalmente errónea, havendo, segundo J. Pierre Berthomé, 19 temas diferentes, que se interligam em infinitas mas nunca aleatórias combinações. A análise seria, aqui, extensíssima, e lembremos somente (segundo de perto o estudo de Berthomé) que esses temas servem para identificar personagens (há o tema de Mme Emery, o da tia Elise, o de Madeleine ou o de Roland Cassard, sendo este o mesmo que lhe estava já associado em **Lola**) e, a um nível diferente, “estados”: Guy e Geneviève não têm temas próprios, individuais, residindo aí *o primeiro suporte da sua aspiração à unidade*: Juntos, cantam o mesmo tema, que pode ser alternadamente o das “promessas” ou o da “separação”. São os dois grandes temas musicais que atravessam o filme, e, só intervêm aquando da presença do par ou da evocação pela memória. Fora disso, os dois amantes são “puxados” para temas musicais alheios (Roland Cassard ou Madeleine) e, de novo, reside aí a primeira chave do próprio desfecho da narrativa.

Seguidamente, haveria que analisar o trabalho ao nível do espaço e do tempo, começando com as muito concretas referências de base deles, ou seja, o lugar Cherburgo e o tempo, minuciosamente evidenciado, da Guerra da Argélia. O princípio é o mesmo e valerá a pena salientar que opera de facto em ambos os casos: parte-se de uma base real para depois a habitar – quase se diria totalmente – com o sonho. Ao nível do *espaço*: Demy precisa da respiração autêntica de Cherburgo para depois – com *décors* e guarda roupa e sobretudo ao nível das cores – vir a saturá-lo com a sua própria imaginação (só por si, as cores fornecem neste filme toda uma outra rede, paralela à dos temas musicais, de identificação de universos e estados pessoais). Ao nível do *tempo*: a um primeiro nível linear e bem identificado (com a explicitação das datas a seguir a cada eclipse temporal) o processo narrativo não deixa de ser infinitamente subtil no que respeita à dimensão psicológica do tempo, seja porque, antes de mais, é um filme *justamente sobre isso* (a espera, a ausência, os efeitos da separação), seja porque, em conjugação com a música, opera constantemente concentrações e distensões temporais motivadas pela simples tradução de um estado psicológico.

Assim, é natural que o tempo se distenda nos duetos do par protagonista, facto que, por sua vez, não é alheio à dimensão mágica que é a verdadeira natureza deles. Como Berthomé muito bem lembrou – vendo-a como figura do carácter *rectilíneo* do filme, exprimindo exactamente a inexorabilidade temporal da história por oposição às “chaves circulares” das obras anteriores – é essa a natureza do “impossível” e indescritivelmente belo movimento de câmara em que Guy e Geneviève, antecipando a cena de amor, cantam e deslizam com a bicicleta, literalmente “pelo ar”.

Os temas e as obras

Visto de outro ângulo, antes de ser a abertura de um ciclo musical, **Les Parapluies** é uma peça do muito desejado e muito falado puzzle temático e narrativo com que Demy quis marcar o

conjunto da sua obra. E, antes de se saber até que ponto viria a ecoar em obras futuras (muito especialmente numa e já lá vamos), o filme foi visto à saciedade como revelador de uma teia subterrânea que o liga ao anterior **Lola**.

Trata-se de uma teia de ordem geral, uma vez que são aqui repetidos os temas da ausência, da esperança, da fidelidade e do destino, mas podemos também falar de uma teia de ligações muito específicas, entre as quais há que destacar: a personagem de Cassard, que aqui evoca expressamente o outro filme ("Autrefois, j'ai aimé une femme, elle ne m'aimait pas, on l'appelait Lola" – ao mesmo tempo que se vê a imagem da "Passage Pommeraye", em Nantes, onde ele tinha a discussão final com Lola e à qual Demy haveria de voltar em **Une Chambre en Ville**); a localização em Cherburgo, lugar miticamente evocado no final de **Lola**, quando três dos protagonistas afirmavam ir para lá; o tema muito enfatizado do par mãe-filha; a organização narrativa em *acazos* e *coincidências*, a um nível que se torna *sistema* (só a título de exemplo, logo no início, é o Mercedes de Roland Cassard que leva o patrão a propor a Guy um período de "horas extraordinárias"...)

O grande tema de **Les Parapluies** é, porém, o da irreversibilidade temporal e de um destino não coincidente com os desejos das personagens. Se o tempo joga a favor de uma fidelidade – a de Madeleine, sub-narrativa belíssima deste filme e, ela sim, evocadora da fidelidade de Lola – o mesmo não se passa com o fio dramático principal – Guy/Geneviève – seca e pungentemente quebrado a cada novo intervalo, sem apelo ou retorno possível. Donde, neste ponto, não haver coincidência com os "retornos" de Lola, e muito menos com os "círculos de fidelidade" da obra seguinte (**Les Demoiselles de Rochefort**). Donde, também, a esse nível, **Les Parapluies** introduzir na obra de Demy uma via paralela, que, não sendo completamente desesperada – o destino "arranja" uma certa forma de apaziguamento – é porém de um negrume e de uma pungência por vezes insustentáveis, como bem evidencia a cena final, tanto mais difícil de suportar quanto nos é apresentada como "outra coisa". Donde, finalmente, residir aqui, nesta inexorabilidade temporal – ou dito de outro modo, no sentido do trágico – aquilo que penso ser a explicação da grande proximidade entre este filme e a penúltima obra de Demy, **Une Chambre en Ville**. Não seriam, com efeito, as infinitas referências desta outra película a *todas* as anteriores – a começar pelo retorno a Nantes, a repetição da fórmula musical e os muitos jogos temáticos em que se espelham todos os tópicos acima referidos – que a ligariam especialmente aos **Parapluies**. O que aproxima tanto estes dois filmes em particular começa por ser o realismo social de ambos, que, no fundo, está no cerne da tragédia, com as muito claras barreiras de classe que separam a burguesa Geneviève do garagista Guy a ecoarem nas relações do par Edith-François no filme posterior. Mas é na própria linha sem retorno em que se enredam os protagonistas, no seu desamparo enquanto vítimas dos respetivos destinos, que mais assenta essa unidade. Só à superfície e com muito pouca convicção se poderá opor os dois desfechos e, com eles, os dois trajetos: não era já também a solução final dos **Parapluies** uma forma de suicídio? Por muito que queiramos acreditar que não, a verdade é que o sentimos assim. Ou seja, com um intervalo de cinquenta anos, e saltando por cima da efectiva felicidade das **Demoiselles**, Jacques Demy veio depois a confirmar que, se para tal houvesse dúvidas, esta era mesmo a outra face da sua obra.

José Manuel Costa