

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DO OUTRO LADO DO ESPELHO
24 de Agosto de 2022

FILM / 1965

um filme de Samuel Beckett
(e Alan Schneider)

Realização: Alan Schneider, para Samuel Beckett / **Argumento:** Samuel Beckett / **Director de fotografia** (35 mm, preto & branco): Boris Kaufman / **Câmara:** Joe Coffey / **Direcção** artística: Burr Smidt / **Montagem:** Sidney Meyers / **Interpretação:** Buster Keaton, Nell Harrison, James Karen, Susan Reed.

Produção: Evergreen Theatre / **Cópia:** 35mm, mudo (à excepção de um som) sem intertítulos, 21 minutos / **Estreia Mundial:** Junho de 1965 / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca: 26 de Novembro de 1997, no âmbito do ciclo "Manuela Viegas".

LES YEUX SANS VISAGE / 1959

um filme de Georges Franju

Realização: Georges Franju / **Argumento:** Jean Redon / **Adaptação:** Boileau-Narcejac, Claude Sautet, Jean Redon / **Diálogos:** Pierre Gasca / **Fotografia:** Eugen Schufftan / **Cenários:** Auguste Capelier / **Montagem:** Gilbert Nabot / **Música:** Maurice Jarre / **Intérpretes:** Pierre Brasseur (Dr. Genéssier), Alida Valli (Louise), Edith Scob (Christiane), François Guérin (Jacques), Juliette Mayniel (Edna), Béatrice Altariba (Paulette), Alexandre Rignault e Claude Brasseur (os polícias), René Genin.

Produção: Jules Borkon / **Cópia:** 35mm, preto e branco, legendada em português, 85 minutos / **Estreia Mundial:** Paris, a 11 de Janeiro de 1960 / **Inédito comercialmente em Portugal.**

FILM

Ao que parece, Beckett nunca ia ao cinema. Por isto, ao fazer este filme intitulado beckettianamente **Film**, não tentou dominar e controlar diretamente uma técnica que desconhecia, uma matéria que lhe resistiria. O genérico diz "**Film** / by Samuel Beckett / Starring Buster Keaton" e, depois de vários outros nomes, "*directed by Alan Schneider*", o que pode colocar problemas aos catalogadores, mas não deixa dúvidas

a mais ninguém: trata-se de um filme de Samuel Beckett, cuja execução técnica foi confiada a Alan Schneider. Este não foi um "simples" técnico, pois fez um trabalho notabilíssimo (alguns planos-sequência poderiam causar inveja a realizadores célebres), dando forma ao que Beckett imaginara. É preciso salientar a minuciosa perfeição de todos os aspectos do filme, com o extraordinário trabalho de câmara de Joe Coffey, a direcção de fotografia de Boris Kaufman (irmão de Dziga Vertov e um dos grandes nomes da fotografia do cinema americano clássico) e a montagem, feita por um conhecido nome do cinema nova-iorquino, Sidney Meyers. E há, naturalmente, a presença de Buster Keaton, na sua mais extraordinária aparição no cinema desde a era do mudo, Keaton cuja presença evoca o passado do cinema e que ao mesmo entra na pele de um personagem beckettiano (o filme havia sido inicialmente pensado para outro actor) como uma mão numa luva.

O título inicialmente previsto para **Film** era **The Eye** e é efetivamente com a imagem de um olho que o filme começa (uma pálpebra, a íris) e termina (a íris, a pálpebra). Mas embora o grande plano inicial sobre o olho evoque inevitavelmente o mais célebre olho de toda a história do cinema, o de **Le Chien Andalou**, deixamos de imediato este terreno e penetramos numa obra sobre o olhar: o olhar e o objeto, a relação e a dualidade entre ambos. E este filme sobre o olhar, feito por um literato que escrevia numa língua que não era a sua e nunca fez um teatro "de texto", é mudo, à exceção de um "shhhh" sublimemente irónico, nos primeiros minutos da ação. Acção que consiste na rápida passagem de um homem pela rua, assustando os passantes, até chegar a um quarto ("*sem dúvida o da sua mãe*", segundo Beckett), onde se ocupa de animais domésticos, cobre um espelho com um pano e consulta uma série de fotos. Espelho e fotografias são, evidentemente, objetos ligados ao olhar e não há um só objecto em todo o filme (cadeira, espelho, fotografias, gaiola) que não seja carregado de conotações ou que não tenha um valor simbólico. Nada há, no entanto, de mais simbólico do que o próprio olho, o "objeto" que olha. Durante praticamente todo o filme não vemos o rosto do protagonista: ele está sempre de costas para a câmara, que vê o que ele vê, mas sem que jamais haja uma câmara subjectiva, pois o personagem está durante todo o tempo no "campo". Depois de um breve *gag*, que mais parece tirado de algum filme de Buster Keaton (as entradas e saídas do cão e do gato), depois da gaiola encoberta, para que o papagaio não veja nem seja visto, do espelho encoberto para que o protagonista não se veja e das fotos contempladas e rasgadas, no que parece ser um único plano-sequência, com absoluta unidade de tempo, a câmara faz uma panorâmica de 360° por todo o quarto e estaca diante do rosto de Buster Keaton, que finalmente pode ser visto. E então, Keaton fecha os olhos (o olho), dorme (?), deixa de ver e **Film** chega ao fim. O face a face entre o espectador e o personagem, o posicionamento de dois olhos um frente ao outro, o momento em que o homem que olhava passa a ser presa do olhar de outro, a identificação final e fatal ocorrem ao cabo de vinte e um minutos de cinema preciso, arqueológico e poético, no sentido mais material do termo. Um filme de uma inteligência e uma beleza insubstituíveis, uma reflexão sobre o olhar que, como observou Dominique Rinieri, "*vai além desta arqueologia do olhar. A este velho palhaço amalucado e assexuado, a quem Buster Keaton empresta a sua presença e de cuja imagem assume inteiramente a decrepitude, Film escreve a mais pungente das cartas de amor*".

Antonio Rodrigues

LES YEUX SANS VISAGE

Les Yeux Sans Visage tem sido apontado como uma das obras que marcam o renascimento do filme de terror na Europa, juntando-se às experiências britânicas da Hammer e às da Itália (Riccardo Freda e Mario Bava). Se tal filiação se justifica é mais por uma “atmosfera” do que pela utilização das formas mais conhecidas do género. Elas não faltam: o professor Genéssier pode ser comparado aos “sábios loucos” que povoaram o cinema de terror, Louise, a inquietante figura feminina, Christiane o seu contraponto de vítima e mártir; a mansão do médico ressuma a imagem gótica dos palácios malditos onde não faltam caves sombrias, lugar propício para estranhas experiências. Mas só o desejo de se ver num filme a manifestação de determinados sintomas poderá levar a insistir nela. A segunda longa metragem de Georges Franju é, como as restantes, uma obra pessoal, marcada pelas suas paixões sem necessidade de seguir quaisquer modas. Em qualquer outro tempo os filmes de Franju seriam exactamente os mesmos. A prova: a sua última longa metragem, **Nuits Rouges**, que projecta exactamente os mesmos fantasmas e modelos.

O que paira sobre o cinema de Franju é a sombra de Louis Feuillade, em especial a capacidade de um e outro transfigurarem a imagem “real” numa outra de cariz fantástico sem a intrusão de elementos estranhos (recorde-se o fabuloso **Les Vampires**), apoiando-se apenas na criação de uma atmosfera especial com recurso aos artifícios da iluminação. O cinema de Franju é um cinema de “luz”, por muito pleonástica que pareça a afirmação. A luz é, mais do que uma “personagem”, o elemento criador da tensão e do drama, e não deixa de ser curioso que o filme seguinte a **Les Yeux Sans Visage** tenha exactamente o título de **Pleins Feux sur L’Assassin**, sendo os “pleins feux” os holofotes, e o motor dramático da acção. A Feuillade vai Franju buscar, também, as características folhetinescas dos seus filmes, quando não os próprios argumentos: **Judex**, de 1963 não é uma nova versão do filme-folhetim de Feuillade, mas antes uma incursão na mesma atmosfera vaga e onírica, de onde a poesia irrompe da forma mais inesperada: a sequência das pombas em **Judex** retoma outra, bem mais conseguida e bela que vemos no fim de **Les Yeux**. É este clima que banha todo o filme que faz dele a melhor obra de Franju, ao lado da sua primeira longa metragem: **La Tête Contre les Murs**.

E há um elemento comum aos dois filmes que não se deve esquecer: o director de fotografia, que é nem mais nem menos do que Eugen Schufftan, mestre neste tipo de fotografia, na criação de climas estranhos sobre ambientes reais. Para além de inventor (o chamado “processo Schufftan” que consistia na utilização de um espelho a 45 graus da objectiva reflectindo uma maquete dando-lhe a ilusão de um tamanho “real”, e que Fritz Lang utilizou pela primeira vez em **Metropolis**, e mais tarde Hitchcock em **Blackmail**, antes de se vulgarizar) Schufftan foi um fotógrafo para quem a iluminação era o elemento dramático fundamental e a ele se deve uma das obras mais significativas do “realismo poético” francês, **Quai des Brumes**. Mestre do preto e branco, ganhou um Óscar pelo seu trabalho em **The Hustler**, de Robert Rossen, realizador com quem voltaria a trabalhar em **Lilith**. A importância da iluminação é patente logo na sequência de abertura, de inspiração “languiana” com Louise transportando um corpo no seu carro na noite, com os faróis iluminando árvores de ramos tortuosos pelo caminho, e é particularmente sugestiva nos interiores com a personagem de Christiane, com os seus olhos que afloram da máscara que lhe cobre o rosto desfigurado, para se tornar o motivo por excelência na sequência final, com a fuga de Christiane, a libertação dos cães e a deslumbrante e fantasmagórica cena das pombas revolteando em volta da rapariga.

Neste filme estranho, um elemento vem perturbar o que até então era pura ambiência poética: a cena em que se vê o rosto desfigurado de Christiane e a reacção de horror

de Edna, a próxima vítima, ou os planos fixos das diversas etapas do rosto após o acidente. Se foi imposição do produtor não funcionou bem em termos de resultados de bilheteira. O projecto, tal como Franju o concebera, era bem mais interessante: o rosto nunca era mostrado e no final, fugindo sob a chuva, ela encontra um par de namorados, de que só vemos a expressão de horror nos rostos. O horror sugerido é mais eficaz do que o visual, como Ulmer e Jacques Tourneur bem sabiam. O rosto desfigurado surge aqui como uma excrescência dramática, como a “imagem” do demónio em **Night of the Demon** de Tourneur. Mas apesar do desequilíbrio que essa cena introduz, Franju soube impor um clima onírico que se mantém em todo o filme e faz de **Les Yeux Sans Visage** uma das obras mais insólitas do cinema francês no ano da “nouvelle vague”.

Manuel Cintra Ferreira