

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

A CINEMATECA COM O INDIELISBOA | DIRECTOR'S CUT

23 e 27 de Maio de 2024

**Chansons filmées / Illustrated records (título do programa que engloba três obras distintas):
Celles qui s'en font | Ceux qui s'en font | Un peu de rêve sur le Faubourg**

CELLES QUI S'EN FONT / 1930

*Impressões cinegráficas de Germaine Dulac
mimadas por: Lilian Constantini escutando dois discos: Toute seule e À la dérive*

Realização: Germaine Dulac Assistente: Marie-Anne Malleville Imagem: Jean Jouannetaud Com: Lilian Constantini e Georges Vallée (o rufia) Canções /Discos: Toute Seule composta por Eugène Favel, interpretada por Fréhel – Disco Parlophone 22687; À la derive composta por Léo Daniderff e Émile Ronn, interpretada por Germaine Lix – Disco NC Pathé X3575 Produção: Isis Films (França, 1930) Título em inglês: Women Who Worry Cópia: DCP (restaurado de 2023 pela Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partir de negativo original em nitrato com o apoio do CNC; cartões retirados de um internegativo em acetato da Lobster Films; trabalhos 4K realizados no laboratório L'Image Retrouvée, Paris, Bolonha; restauro sonoro realizado no estúdio L.E. Diapason, Paris), preto-e-branco, legendado em inglês e electronicamente em português, 7 minutos (aproximadamente).

CEUX QUI NE S'EN FONT / 1930

*Impressões cinegráficas de Germaine Dulac
escutando dois discos: Si j'étais chef de gare e Sur le pont d'Avignon*

Realização: Germaine Dulac Assistente: Marie-Anne Malleville Operador: Paul Guichard Canções /Discos: Si j'étais chef de gare, extraída da opereta Kadubek composta por Maurice Yvain, interpretada por G. Milton – Disco NC Columbia D19335; Sur le pont d'Avignon composta por Adolphe Adam, interpretada por Gaston Gabaroché – Disco SD Columbia 78 25 – 23983 Produção: Isis Films (França, 1930) Título em inglês: Men Who Don't Worry Cópia: DCP (restaurado de 2023 pela Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partir de negativo original em nitrato com o apoio do CNC; cartões retirados de um internegativo em acetato da Lobster Films; trabalhos 4K realizados no laboratório L'Image Retrouvée, Paris, Bolonha; restauro sonoro realizado no estúdio L.E. Diapason, Paris), preto-e-branco, legendado em inglês e electronicamente em português, 7 minutos (aproximadamente).

UN PEU DE RÊVE SUR LE FAUBOURG / 1930

*Impressões cinegráficas de Germaine Dulac
escutando dois discos: Paysage e Heure Exquise de Reynaldo Hahn*

Realização: Germaine Dulac Assistente: Marie-Anne Malleville Operadores: Paul e Alfred Guichard Canções /Discos: Louise, música de Gustave Charpentier, interpretada pela Orchestre de l'Opéra-comique dirigida por M. G. Cloez – Disco NC Odéon 165180; Paysage música de Reynaldo Hahn sobre um poema de Claude Theuriet interpretada pelo tenor Edmond Rimbaud – Disco NC Columbia DF97; Heure Exquise excerto de Chansons grises música de Reynaldo Hahn sobre um poema de Paul Verlaine, interpretada pelo tenor Edmond Rimbaud – Disco NC Columbia DF 97 Produção: Isis Films (França, 1930) Título em inglês: Gaubourg Dreaming Cópia: DCP (restaurado de 2023 pela Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partir de negativo original em nitrato com o apoio do CNC; cartões retirados de um internegativo em acetato da Lobster Films; trabalhos 4K realizados no laboratório L'Image Retrouvée, Paris, Bolonha; restauro sonoro realizado no estúdio L.E. Diapason, Paris), preto-e-branco, legendado em inglês e electronicamente em português, 10 minutos (aproximadamente).

UNE CHRONIQUE AMÉRICAINNE / 2023

*um filme de Alexandre Gouzou, Jean-Claude Taki
inspirados no argumento Two Telegrams escrito por Michelangelo Antonioni e Rudy Wurlitzer*

Realização, Argumento, Montagem, misturas: Alexandre Gouzou, Jean-Claude Taki Com a participação de: Paulo Branco, Stéphane Tchalgadjeff Imagem: Jean-Claude Taki Som: Fabrice Naud Arquivos: Fonds Prelinger Produção: Apatom, Acqua Alta (França, 2023) Cópia: DCP, cor, legendado em inglês e electronicamente em português, 66 minutos.

**com a presença de Alexandre Gouzou e Jean-Claude Taki em ambas as sessões
e a de Paulo Branco na sessão de dia 27**

Quando as nossas imagens forem dependentes do verbo, o que não imagino, os espectáculos cinematográficos serão incompreensíveis para muitos numa das suas partes. O público, que está habituado ao silêncio das imagens e à sua expressão sensível, reagirá contra o filme falado, com certeza. (...)
Mas, se não for o filme falado, o verdadeiro progresso será o filme musical.
Harmonia de imagens, harmonia de sons. Dois modos de expressão profundamente humanos e internacionais ultrapassando as fronteiras da linguagem.

Germaine Dulac, *Comoedia* 19 Junho 1928
(em resposta a um inquérito sobre o cinema falado)

São canções filmadas, senhores. Em 1930, por Germaine Dulac (1882-1942), protagonista da vanguarda francesa dos anos 1920 que apontava às dimensões plástica, rítmica, musical da imagem e, como costuma salientar-se, a sua única mulher realizadora. Pioneira do cinema, no pensamento do cinema, sobre o qual deixou escritos influentes – *Écrits sur le cinéma (1919-1937)* é uma antologia de referência vinda da sua prática crítica e teórica –, Dulac distinguiu-se igualmente nos meios feministas e anticlericais do início do século XX francês – segundo a formulação biográfica da Cinemateca Francesa, que destaca a formação musical, a prática jornalista (no *La Fronde* de Marguerite Durand), o interesse pelo cinema despertado em 1914, numa viagem a Roma. Em retrospectivas deste século XXI, em Paris e Bolonha, Tami Williams (autora de *Germaine Dulac, A Cinema of Sensations*, 2014) apresenta-a “feminista, socialista e cineasta pioneira da vanguarda francesa dos anos 1920 e 30 [... alguém] que desempenhou um papel fundador na evolução do cinema como arte e prática social”.

O parágrafo precedente é quase todo roubado à “folha” escrita em Janeiro de 2024 para a apresentação de *Thèmes et variations* (1928), com *La Coquille et le Clergyman* da mesma Germaine Dulac (1927) e *Un chien andalou* de Luis Buñuel e Salvador Dalí (1929) num programa pela liberdade, em elogio às vanguardas que desalinham. Nesta Cinemateca, que mostra filmes de Dulac desde 1962, *Thèmes et variations* foi o último projectado antes deste programa “três em um” de *impressões cinegráficas escutando discos*. E, agora, lembre-se que nos anos 20 vanguardistas do século XX, Paris era um epicentro de artistas atentos às possibilidades formais do movimento, da luz, da percepção, da abstracção: Man Ray, Fernand Léger, Marcel Duchamp entre os mais reverberantes, experimentaram o cinema poético, sensorial, gravitando na larga corrente em que se encontravam outros artistas, escritores, cineastas como Abel Gance, Louis Delluc, Marcel L’Herbier, Jean Epstein, Jean Grémillon, diferentes sensibilidades, o impulso da experimentação. E Dulac, que realiza, como primeiras obras, *Les soeurs ennemis* (1915) e uma série de títulos menos divulgados (por exemplo, *Âmes fous*, 1918) até ao encontro com Louis Delluc, de quem filma *La fête espagnole* (1919), afirmando uma *alma experimental*.

Foi Henri Langlois, defensor acérrimo do seu cinema, a notar, na singularidade desse filme, e da colaboração Dulac-Delluc, a arte musical da montagem de Dulac. Dos cerca de trinta títulos da filmografia que abarca os registos da ficção, do documentário e das actualidades, maioritariamente realizada na era do mudo, obras como *La mort du soleil* (1921), e sobretudo *La souriante madame Beudet* (1923), deram a ver, radiosa, a dimensão impressionista do cinema de Dulac, enquanto *La coquille et le clergyman* (1927), a partir de Antonin Artaud, e desencadeando um desentendimento com o autor-actor e a ferocidade do grupo surrealista que marcou o copioso desastre na sua histórica estreia, é hoje reconhecido como o primeiro título surrealista da História do cinema, uma incursão estonteante no subconsciente humano. No ano que o cânone cinematográfico guarda como o da passagem do mudo ao sonoro, 1927. Logo em 1928, o ano em que reflectia sobre esse momento de mudança de paradigma (o das declarações citadas em epígrafe), Dulac realiza “três estudos rítmicos” ou as “sinfonias visuais” de projecção muda *Disque 957, Étude cinégraphique sur une arabesque* e *Thèmes et variations*, afirmando a inspiração na dança, na música, na poesia, e tendendo a um “cinema da abstracção”, um “cinema puro” (por vezes referido como poesia científica, *Germination d’un haricot* é um título exemplar). Mais do que um discurso sobre o abalo sentido com a chegada do sonoro, estes trabalhos exprimem em si mesmos uma interrogação sobre a relação entre a imagem e o som ou a perplexidade perante a hipótese de justaposição acrítica de trechos musicais na imagem. No ano das *impressões cinegráficas escutando discos* – que incorporam ainda uma variação desse

pensamento não acrítico – Dulac começa a dedicar-se às actualidades filmadas (na Gaumont), afastando-se da prática do “cinema puro”.

De um conjunto de seis, os três títulos compilados nesta sessão sob a designação comum *Canções Filmadas* (tal e qual foram programados em Bolonha após o restauro, digitalização e re-sincronização de 2023) são *Celles qui s'en font*, *Ceux qui ne s'en font pas* e *Un peu de rêve sur le Faubourg*. Nenhum deles coincide com o título das canções filmadas precursoras do que décadas mais tarde viriam a chamar-se telediscos ou, como surge inscrito, *Impressões cinegráficas escutando dois discos: Celles qui s'en font*, o único dos três que destaca a intérprete, isto é a atriz – *Impressões cinegráficas de Germaine Dulac mimadas por Lilian Constantini escutando dois discos* – segue as canções *Toute seule* e *À la derive*; *Ceux qui ne s'en font pas* escuta *Si j'étais chef de gare* e *Sur le pont d'Avignon*; embora destaque igualmente a escuta de dois discos no genérico, *Un peu de rêve sur le Faubourg* compõe-se de três temas – *Paysage* e *Heure Exquise* de Reynaldo Hahn e antes delas *Louise* (as fichas técnicas pormenorizam os créditos das duas canções de Hahn, inscritas nos ainda mais pormenorizados cartões de genérico).

Numa das notas divulgadas a propósito pelo Festival Il Cinema Ritrovato, Manon Billaut esclarece que os três títulos foram filmados no Verão de 1930 e distribuídos em sala em 1931 tendo por intuito a venda simultânea dos discos (em vinil). “Mas, encarada por Dulac, esta aliança entre a indústria discográfica e o cinema foi, por assim dizer, desconstruída. Também os filmes foram considerados pobres pela produtora, que pareceu deixar de apoiar Dulac e não se encontram registos dessas sessões na imprensa. Os arquivos de Germaine Dulac, depositados na Cinemateca Francesa, ajudaram a suprir este vazio, e são uma peça importante do processo recuperador da sincronização desejada na época”. Já Tami Williams sublinha que, em linha com o sonho de Thomas Edison, estamos perante filmes mudos pós-sincronizados concebidos para acompanhar discos de música clássica e popular: “vários destes filmes apresentam melodias francesas interpretadas por cantoras populares como Fréhel e Damia. Mantendo as preocupações sociais da época e o gosto de Dulac em torno de um ‘cinema puro’, estes filmes foram na sua maioria rodados em exteriores. E apresentam sujeitos da classe operária em cenários de província, nas suas vidas quotidianas e reflectindo, com esperança ou desalento, na possibilidade de cumprirem os seus sonhos.”

Toute seule, o capítulo I de *Celles qui s'en font*, permite a entrada de rompante no glorioso mundo musical de Germaine Dulac: o cenário é urbano, o espaço da cidade é captado em plano geral antes de a cena seguinte individualizar uma mulher pobre, desdentada, bonita, jovem, enquadrada em contra-picado na mesa de rua de uma taberna em que lhe é servida a bebida que ela toma sozinha. O terceiro plano, um grande plano vertical, mostra o copo a ser cheio antes de ela – quarto plano – o levar à boca no contracampo inclinado da vida da cidade sob o seu olhar absorto. Miúdos a correr, jovens burgueses distraídos e ela, que há-de afastar-se num plano de vagabunda Chaplin. O tempo que dura a interpretação cantada de Fréhel conta a “história” desgraçada daquela mulher, aparentemente grávida, sem amparo, que se afasta do centro urbano para os arrabaldes onde desaparece com as palavras cantadas por Fréhel na banda sonora. Mais do que a narrativa de abandono, releva a força dos enquadramentos, as linhas oblíquas, os pontos de vista vanguardistas, os grandes planos do rosto da mulher e, duas vezes, do copo redondo onde o líquido podia rodar como um disco (quarenta e três anos antes de um plano aproximável de Martin Scorsese, em *Taxi Driver*, fazer da imagem de um copo de vidro o turbilhão que ia no espírito do protagonista). A crónica do capítulo II, *À la derive*, também é feminina, urbana, um pouco fadista, ribeirinha, muito fotogénica.

Ceux qui ne s'en font pas tem protagonistas homens nos cenários de uma estação de comboios e uma ponte em Avignon, gestos de trabalho, uma montagem mais rápida no ritmo cantado pelas vozes masculinas. Ao som do acordeão, filmado em campo, o segundo andamento dá primazia à imagem da roda, de crianças que brincam e giram (como um disco, *hélas*), como se elas próprias ouvissem e coreografassem a melodia e as palavras da canção. Cheias de graça, e a graça cuidada e oblíqua da fotografia, enquadramentos, etc. *Un peu de rêve sur le Faubourg* amplia a duração e os andamentos, ternários. *Paysage* e *Heure Exquise* de Reynaldo Hahn – os dois discos anunciados – reclamam a narrativa que o cartão introduz (como o cartão inicial, mais lacónico, de *Ceux qui ne s'en*

font pas): “Um gramofone lança sonhos e poesia nas inquietações quotidianas e alimenta os amores.” O gramofone entra em cena uns minutos depois da música sinfónica – *Louise* – e o disco gira intercalando com imagens de mar, campo, a rapariga e a mãe da casa do lado do rapaz que pôs música, vizinhas, pares de namorados, cães e gatos e plantas. Por vezes sobrepostos, os planos insistem no gramofone e na rotação do disco (que assume a posição-função da roda da vida anunciada no plano do copo em *Celles qui s’en font*). Às tantas, o rapaz muda o disco para o lado B – segunda canção –, que traz ainda troncos e copas de árvores luminosas, caminhos e lagos, durando, a crónica, o tempo do tema cantado até ao momento em que o gramofone volta para dentro de casa. Fim de devaneio na mais lírico-romântico-resplandecente-ilustrativa das três *impressões* de Germaine Dulac.

Salto de noventa e três anos para 2023. Se há qualquer coisa de etéreo em *Une Chronique américaine* é de outra ordem. O filme de Alexandre Gouzou e Jean-Claude Taki com Paulo Branco e Stéphane Tchalgadjeff é a crónica de um filme anunciado, cuja génese remonta a 1980, envolve um lapso de dez anos e um acidente vascular cerebral, dois produtores, as memórias deles. Estrutura-se em tríptico, com a versão da história vivida por cada um e, entre as duas, uma leitura sobre imagens de arquivo do argumento que podia ter-lhe dado existência: *Obstinação 1* (Paulo Branco), *Errância* (uma leitura ilustrada do argumento), *Obstinação 2* (Stéphane Tchalgadjeff). “Two Telegrams” – título do argumento que Michelangelo Antonioni trabalhou com o escritor e argumentista Rudy Wurlitzer adaptando um texto seu – teria sido o “segundo filme americano” do cineasta depois de *Zabriskie Point* (1970). “A partir de um argumento desconhecido de Antonioni, *Une Chronique américaine* tece os fios de uma aventura cinematográfica falhada, da mitologia da América dos anos 70, e de uma deriva existencial.” Dita uma sinopse oficial.

No primeiro plano do filme um cartão explica como o argumento de “Two Telegrams” dá lugar a duas tentativas falhadas de produção. Um primeiro *off* sobre imagens de paisagem nevada, tráfego rodoviário, estrada, mar, filtrados pela matéria dos arquivos, queimada a branco, afirma que teria havido uma imagem inicial, situando a história no Canadá ou em Los Angeles, o começo de tudo num lago em Locarno, a personagem de uma mulher. O efeito “filtro queimado a branco” das imagens vem do genérico, sobre a imagem de uma banda de película invertida (o som da banda de som de densidade variável surge à direita, na posição contrária à leitura de uma projecção em 35 mm) como se sublinhasse o lado fantasmático da história que vem a terreiro. Em modo simétrico, a imagem dividida, ou reflectida ou em sobreposição, dos depoimentos em separado do produtor português e do produtor arménio (os obstinados 1 e 2), acentua o lado reflexivo da aventura de reconstituição.

O projecto que Paulo Branco lembra passar-se-ia numa cidade americana como Nova Iorque, mesmo se filmada em Vancouver, com actores americanos, tratando-se essencialmente de “um jogo de espelhos entre dois arranha-céus de escritórios”, “uma relação erótica entre um homem e uma mulher”. Podia ter sido Theresa Russell, que podia ter contracenado com Tom Selleck ou Woody Allen. Stéphane Tchalgadjeff recorda o segmento posterior da história, um projecto a realizar em Los Angeles, com a alucinação da convivência da pobreza e da riqueza extremas na cidade, e a atenção perversa de Hollywood: o interesse das grandes estrelas e dos agentes delas – Sharon Stone e Johnny Depp, cita ele – ditou a impossibilidade do projecto. “Mesmo com financiamento, não é possível beliscar o sistema [o *star system*], o que é lamentável. Antonioni apostou em fazer um filme subversivo... contra o sistema americano [...] uma espécie de panfleto social e político.” Os testemunhos de Branco e Tchalgadjeff são tão apetecíveis como as muitas histórias, outras tantas memórias, que eles parecem transportar consigo. Apetece ouvi-los mais por essa razão e porque, de facto, o projecto de que falam é, sendo o mesmo, um outro. O remate, a negro, com as imagens da câmara Arriflex e da moviola, o silêncio, dão lugar a um último *off*, regresso a 1982 e à evocação do pensamento de Antonioni em torno da tecnologia em mutação, do futuro do cinema. O túnel que funde a negro e o cartão final contam o resto suspenso da história que pareceu poder continuar em 2009, depois em 2017/18 sem que nada tenha verdadeiramente acontecido desde então. Reticências.

Maria João Madeira