

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
REALIZADORES CONVIDADOS: REGINA GUIMARÃES E SAGUENAIL
19 de Junho de 2024

UNE PARTIE DE CAMPAGNE / 1936-46

(*Passeio ao Campo*)

um filme de Jean Renoir

Argumento e Diálogos: Jean Renoir, segundo uma novela de Guy de Maupassant / **Directores de Fotografia:** Claude Renoir, Jean Bourgoïn / **Cenários:** Robert Gys / **Música:** Joseph Kosma (canção cantada por Germaine Montero) / **Montagem:** Marguerite Renoir; montagem definitiva: Marinette Cadix, Georges Cravenne, sob a supervisão de Marguerite Houllé (Marguerite Renoir) / **Som:** Jo de Bretagne / **Interpretação:** Sylvia Bataille (Henriette), Georges Saint-Saëns, pseudónimo de Georges Darnoux (Henri), Jacques Borel, pseudónimo de Jacques B. Brunius (Rodolphe), Jeanne Marken (Mme. Dufour), Paul Temps (Anatole), Gabrielle Fontan (a avó), Jean Renoir (Poulain), Margueritte Renoir (a criada), Pierre Lestringuez (o padre).

Produção: Pierre Braunberger, para Les Films du Panthéon / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 38 minutos / **Estreia Mundial:** Paris (cinema César), 5 de Maio de 1946 / **Estreia em Portugal:** Lisboa (cinema Satélite), 5 de Maio de 1972.

Une Partie de Campagne é apresentado juntamente com **Tronco & Nu, L'Éternel Départ, Caderno dos Muros e dos Rumos, Elo** e **A Caça** ("folhas" distribuídas em separado).

Com a presença de Regina Guimarães e Saguenail

No verão de 1936 - em pleno tempo de Frente Popular, e no meio do que é frequentemente considerado o seu período *engagé* - Renoir instalou-se no campo para rodar os exteriores duma adaptação de Maupassant. **Partie de Campagne** era, segundo o seu produtor Braunberger, um projecto de cerca de cinquenta minutos, cujos exteriores deveriam ser filmados numa semana. Mas, escreveu o mesmo Braunberger, "nunca um Verão foi tão chuvoso como nesses meses de Julho e Agosto de 36". O resultado foi o prolongamento sucessivo da rodagem e o estalar de múltiplas tensões entre os membros da equipa. Renoir, que entretanto se inspirara já nesse contratempo atmosférico para encontrar um novo equivalente visual da essência da história (num dos melhores exemplos do seu método de rodagem alheio aos rigores da planificação, confiante no instinto e, pode dizer-se, no próprio contratempo), acabou por interromper o trabalho e voltar-se para outro projecto, **Les Bas-Fonds**. Braunberger procurou então extrair desse material uma longa-metragem e pediu um novo argumento a Jacques Prévert. Este escreveu-o, visando a inclusão do que já tinha sido filmado. Mas quando Renoir estava enfim livre para recomeçar, os actores revelavam demasiada transformação física... O produtor insistiu e surgiu a ideia de ser simplesmente apresentada a sequência feita até aí, intercalando-a com duas legendas explicativas. Tentaram repegar na montagem de Marguerite Renoir, mas a cópia dessa montagem fora destruída pelos alemães (começara a guerra). Existia apenas o negativo, conservado na Cinemateca Francesa. Renoir estava agora nos E.U.A... Donde, com o seu acordo, e com a colaboração (suposta) de Lestringuez e Becker, a montadora executou então uma segunda versão, que veio finalmente a ser estreada dez anos depois da filmagem.

Saído "fora de tempo", **Partie de Campagne** parecia no entanto feito para essa prova. Foi, de resto quase sempre defendido (Langlois, Bazin, Leprohon...) como uma daquelas obras em que as próprias faltas parecem vir ao encontro do seu espírito básico. O realizador, por seu lado, defendeu a ideia de que teria sido um erro tentar esticá-lo em longa-metragem e o que hoje vemos corresponderá aliás quase na íntegra ao que teria sido o filme inicialmente acabado. Só duas curtas cenas lhe seriam acrescentadas: a da saída matinal da família Dufour e uma visita de Henri à mesma família, no período entre as duas cenas de campo. A sua insuperável frescura era à partida indissociável, como o autor bem entendeu, da própria essência do esboço.

Essência do esboço, dizemos. Muito do que escreveremos sobre esta obra suprema de Jean Renoir (e somos dos que a colocam, ao lado da **Regra** e do **Rio**, no mais alto da sua criação) terá a ver com isto.

Em primeiro lugar, a depuração do assunto. No meio do seu período mais "social", o realizador escolhe a herança literária da novela, que é em si própria o desejo de despir o acessório (no sentido em que aumenta o carácter de sugestão e de estilização). **Partie De Campagne** não constitui um desvio aos filmes socialmente empenhados da altura, antes dará uma chave para que se entenda a profunda unidade entre essa e outras fases da obra. Por duas razões: porque tem afinal essa mesma dimensão social (este é um filme que define uma classe, e o seu conflito é, no seu sentido estrito, o que condena o amor nos apertados limites dessa classe); porque se constrói sobre duas únicas cenas do mais anódino quotidiano, revelando, no limite, a paixão por esses domínios. Vem assim completamente ao de cima aquilo que é o verdadeiro realismo de Renoir (e que Bazin, pese embora a grelha acrescentada da sua própria "teoria realista", tão bem soube descrever): essa paixão absoluta pelo quotidiano e essa concepção do acto de filmar como o momento de captação de uma realidade única, que este tem por missão suscitar e revelar (mais do que "construir").

Dito isto, poderíamos estar contudo a passar ao lado da especificidade do filme. Filme de esboço, reduzido aos traços essenciais da obra do autor, **Partie de Campagne** é-o a um nível que toca a inexplicabilidade. Sabemos que é uma característica dos clássicos, mas em poucos o sentimos como aqui: esta sensação de que tudo é tão simples, tão evidente, tão anódino, que nunca saberemos explicar o fascínio que nos deixa. Não temos escoras para este fascínio, nenhum rigor visível (de construção, de análise) permite explicá-lo. O filme oferece-se irreduzível na sua dimensão cinematográfica.

E no entanto, dirão alguns, há aqui suficientes pistas de outros universos: há a literatura (Maupassant), há a música (o sinfonismo realçado por Leprohon) e há evidentemente o cinema francês (o cinema dos poetas como Vigo, que fizera **Atalante** dois anos antes). Aqui, e apesar do imediatismo tantas vezes apontado nessa associação, insistiríamos contudo na pintura e na especificidade da pintura do Renoir-pai. Pese embora essa irreduzibilidade cinematográfica, e esse tempo (essa languidez do tempo), **Partie de Campagne** não deixa de nos surgir como o grande confronto com a pintura de Auguste Renoir. É difícil não reparar que tudo o que marca este filme se liga à própria especificidade revelada por essa pintura ao cruzar-se com o movimento impressionista: o seu humanismo absoluto, o gosto de povoar o ar livre de corpos humanos que, apesar da fluidez dos contornos, não diluem os seus volumes carregados de sensualidade; a insistente manutenção dum realismo (ao contrário dum Monet por exemplo), a importância do assunto, a convivência com os pequenos espaços efémeros do quotidiano, o populismo, a alegria apaixonada com que olha todas as figuras sem excepção, a confiança total no poder do instinto... Replicar-se-á que **Partie de Campagne** não é um filme pictural, que nunca se fixa em valores plásticos autónomos, para além desse volume sensual dos corpos em permanente devir. É evidente. Mas não é também evidente que tudo isto faz lembrar a própria ruptura impressionista? O cineasta transformou a noção de enquadramento, defendendo, como diz Bazin, que "a natureza do ecrã consiste mais em esconder o que o rodeia do que em enquadrar a imagem". Trata-se portanto, não de organizar um quadro, mas de surpreender um momento dum conjunto. Captar o

instante, o efêmero, sugerir a transitoriedade desse olhar fugidio para algo que não se constrói em estrita dependência dele.

Partie de Campagne é então isso mesmo, a capacidade de captar o momento de vida, e de fazer matéria essa sensação de estar vivo. A capacidade de juntar os lados opostos desse ponto de hipersensibilidade, em que a alegria angustia e dói, em que os sentidos se manifestam sem que os consigamos classificar, ou ainda, se quisermos, em que o sol se alterna, tanto quando se confunde, com a chuva. (“Vai haver tempestade, tanto melhor para a acalmarmos...”). As duas gerações, a filha e a mãe, pessoalizam essa duplicidade e unicidade, tanto como os dois tempos atmosféricos, os dois momentos de amor, ou o contraponto personagens-natureza, numa relação de ecos mútuos e constantes, que não são símbolos.

Lembremos o espantoso diálogo, ainda no interior, entre Henri e Rodolphe, em que este antecorre na pessoa do outro tudo aquilo que será o seu próprio destino. Não é indiferente essa troca, pois de trocas (trocas de tempo, trocas de sentimentos) se constrói todo o filme. Troca também (o primeiro e um dos mais notáveis ecos entre os dois) é a fabulosa entrada da natureza e da música por aquele espaço dentro quando se abre a janela e se avistam ao longe os baloiços. Tal como, depois, esses mesmos baloiços que faziam a alegria inefável do momento e o seu prazer sensual, se transformam pontualmente em símbolos de inocência perdida, quando trocam de posição em relação a nós: quando os dois sedutores convencem os maridos com as canas de pesca, todos os personagens passam para lá dos baloiços e a câmara para cá – e, soltas e vazias, as cordas interpõem o seu movimento gratuito entre a câmara e aquele grupo onde se quebrou a virgindade.

Lembremos também (porventura os momentos supremos dessa “sensação dolorosa da vida”) o diálogo entre mãe e filha, (o desejo vago que está no ar e nos corpos, em certo sentido “imaterial”, como a borboleta), e os momentos da ilha, balizados por dois planos exclusivos de natureza, talvez os mais inexplicáveis do filme: o *travelling* para a frente, sobre as margens da ilha, em que a câmara (e a música) languidamente se envolve com a margem num acto de amor literal, que antecede o dos personagens; e o *travelling* inverso (“trocado”) quando se recua, sobre a água e sob a chuva. O inexplicável não estará certamente nesses momentos em si, nem é a natureza em si (como nunca em Renoir) que certamente nos toca. Sem ser um símbolo, essa natureza é uma personagem que grita e chora a sensação de estar vivo. E nós com ela, vá-se lá saber porquê.

José Manuel Costa