

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
PAUL VECCHIALI, FAZER CINEMA NA DIAGONAL
17 de fevereiro de 2025

UN SOUPÇON D'AMOUR / 2020

Um filme de PAUL VECCHIALI

Realização e argumento: Paul Vecchiali / *Direção de fotografia :* Philippe Bottiglione / *Guarda-roupa:* Catherine Gorne-Achdjian / *Montagem:* Vincent Commaret / *Música original:* Roland Vincent, Vincent Ronda / *Som:* Francis Bonfanti / *Misturas:* Elory Humez / *Interpretação:* Marianne Basler (Geneviève Garland), Fabienne Babe (Isabelle Barflot), Jean-Philippe Puymartin (André Garland), Ferdinand Leclere (Jérôme Garland), Pierre Sénélas (Pierre Nélasse), Astrid Adverbe (Angélique), Frédéric Pieretti (Jérôme), Marie-Christine Hervy (Lisa), Geneviève Montaigu (Marie), Julien Lucq (Agustin), Adriana Lucq (a mulher do cemitério), Jean-Luc Magnan (o artesão), Alain Luab (o mecenas), Bruno Guyet (o empregado), Paul Vecchiali (o produtor – não creditado).

Produção: Dialectik - QP2 (França, 2020) / *Produtor:* Paul Vecchiali / *Distribuidor:* Épicentre Films / *Cópia:* DCP, cor, falada em francês, legenda em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 92 minutos / *Estreia:* 9 de setembro de 2020, França / *Estreia nacional:* novembro de 2020, Festival LEFFEST / *Primeira exibição na Cinemateca.*

Se há filme paradigmático na obra de Paul Vecchiali, esse filme é **À vot' bon coeur** (2004), na medida em que a partir daí tudo foi diferente. Filme de impasse, filme de revolta, foi a partir desse filme que Vecchiali iniciou o seu “movimento singular”, o anti-dogma. Depois desse filme realizaria dezesseis outras longas-metragens e mais umas tantas curtas, sempre num modelo de produção minimal. **Un soupçon d'amour** é, numa primeira instância, um desses filmes: frágil, despido e quase cru na sua redução ao essencial – os atores (no entanto, por entre essa exibição de austeridade surgem alguns dos mais belos *travellings* da obra de Paul Vecchiali). Foi filmado em apenas nove dias (!) e a maior parte da ação decorre num palacete em Sainte-Maxime, na Côte d'Azur, a poucos metros da casa onde o realizador viveu os seus últimos anos (recorde-se que Vecchiali havia celebrado o seu nonagésimo aniversário poucos meses antes da rodagem). Há, neste movimento de “essencialização” do cinema de Vecchiali uma aproximação àquilo que aconteceu, por exemplo, com Manoel de Oliveira nos seus últimos filmes (**Velho do Restelo** foi rodado no banco de jardim à porta de sua casa), mas de forma mais direta, com os dois últimos filmes de Jean-Claude Brisseau (**La fille de nulle part** e **Que le diable nous emporte**, de 2012 e 2018), ambos rodados no próprio apartamento do cineasta. Essa dimensão doméstica revela-se tanto nas questões mais pragmáticas da produção (a velhice pede um modelo de produção mais caseiro), mas também no modo como a casa se torna o elemento central destes últimos filmes, uma casa assombrada por presenças do passado, por arrependimentos, traumas, fantasmas cinéfilos e que mais figuras espectrais. Eis-nos diante de **Un soupçon d'amour**, melodrama místico, filme de expiação com nuances de testamento.

Soupçon, palavra de múltiplos sentidos. Por um lado, pode ser entendida como “dúvida”, “apreensão” ou “pressentimento”, por outro, remete para “traço” ou “vestígio”. *Un soupçon d'amour* poderá então ser traduzido tanto como “Uma suspeita de amor”, mas também como “Uns pós de amor” (se se quiser ser

mais coloquial). Este jogo de palavras – típico do cinema de Paul Vecchiali – remete simultaneamente para as duas dimensões do próprio filme: o regime das representações da vida (o teatro, o cinema) onde reina a suspeita sobre os sentimentos; e em paralelo o substrato de um sentimento genuíno, o amor como resíduo, como algo que persiste – no fundo – apesar da inevitabilidade do *tempo* (que “come o passado”, como se ouve a dada altura). Em certa medida, são sentidos opostos, mas são também complementares. O amor como algo de natureza artificiosa (caprichoso, manipulador, doentio, dissimulado, espectral), mas que não deixa, ainda assim, de ter *um toque* (outra possível tradução para *soupçon*) de pulsão incontrolável, de dedicação incondicional. Dito doutro modo, o título do filme anuncia que em toda a ficção há um fundo real e íntimo. E talvez isso não pudesse ser mais verdadeiro do que em **Un soupçon d’amour**, um desses três ou quatro filmes sem os quais a obra de Paul Vecchiali não estaria nunca completa – foi o próprio que o disse em relação a **L’Étrangleur** (1970), **Corps à cœur** (1978) e **En Haut des Marches** (1983), e que o admitiu em relação a este antepenúltimo filme da sua obra. A razão dessa “necessidade essencial” que justifica **Un soupçon d’amour** remonta a 1955, mas já lá irei.

Retomando o jogo de palavras que o título anuncia, ao longo do filme vários serão os trocadilhos, as alusões e as ambiguidades de sentido que Paul Vecchiali tratará de lançar ao espectador através dos seus atores. A certa altura uma personagem diz que certa relação está a “vampirizar” o núcleo familiar, sendo que a outra ouve “vaporizar” (o que se perceberá, no final, é que naquele caso particular as duas palavras se equivalem – **Un soupçon d’amour** é um filme de vampirismos vaporosos). Adiante refere-se o Juramento de Hipócrates como Juramento de Hipócritas (nova suspeita – *soupçon* – lançada sobre os profissionais da saúde, que se virá a confirmar, na desconcertante sequência com o farmacêutico). Há ainda um padre que avisa sobre os perigos de se “incensar” uma imagem (mais do que um trocadilho, trata-se de uma ironia e de um presságio – fica assim completo o trio canhestro de proto-amantes masculinos: o marido, o “médico” e o padre). E, entre vários outros jogos de palavras, destaco o momento em que uma criança refere que o seu super-herói preferido se chama “Super-Mentor” e, como o nome indica, corresponde a um herói cujo super-poder consiste em dar excelentes conselhos e acompanhar o desenvolvimento daqueles com quem se cruza.

O método vecchaliano revela-se, precisamente, no modo como este dá enorme liberdade aos atores e atrizes enquanto lhes impõe, de forma estrita, diálogos complexos e de natureza literária, repletos de citações, referências e piscadelas de olho. A protagonista Marianne Basler (atriz recorrente do cinema de Vecchiali na sua nona colaboração com o realizador, que se estreara em 1986 como a Rosa de **Rosa la rose: fille publique**), quando esteve em Lisboa para apresentar o filme, afirmou que Vecchiali “tem um sentido raro do plano sequência e da musicalidade das cenas”, dando aos atores todo o espaço para a interpretação, mas nenhum espaço para a reformulação do texto. A palavra, para Vecchiali, é sacrossanta e cabe ao ator, tão somente, dar corpo àqueles diálogos. Que corpo? O seu. Em entrevista a Josiane Scoleri, o realizador defendeu que “a direção de atores consiste, em 80%, na escolha dos atores. A partir do momento em que [um ator ou atriz] aceita a personagem, deixo-o totalmente livre. Só falamos de cadência ao longo da leitura dos diálogos. E claro que há também o gesto, [trabalhado] plano e plano.” Num filme sobre o *trabalho de atriz, trabalho de ator*, é natural que as questões da direção, da escolha, da

gestualidade e da dicção (a mãe que corrige a pronúncia e a gramática do filho, o filho que se queixa da forma antiquada como a mãe diz o texto) se imponham.

Contudo, a peça dentro do filme é mais do que um mero dispositivo meta-cênico, é uma câmara de eco (aliás, expressão perfeitamente apropriada para descrever este filme e o cinema de Paul Vecchiali como um todo). Tudo ressoa em **Un soupçon d'amour**. Este é um filme que propõe um olhar retrospectivo sobre si mesmo, um filme onde tudo ganha novos sentidos a partir da surpreendente revelação final. É, como tal, um filme que trabalha os efeitos de ressonância como esquemas narrativos: história de *Andromaque*, de Racine, anuncia já a tragédia que apodrece no seio daquela família de atores (e a escolha dessa peça ressoa ainda dentro da filmografia do próprio Vecchiali, já que remete para uma cena improvisada de **Femmes Femmes**); a reencenação de *La Mégère apprivoisée* nas sequências junto ao sirkiano espelho de *vanity table* expõe a natureza dialética do *subplot*; a dedicatória a Douglas Sirk remete inevitavelmente (inelutavelmente?) para **All I Desire** (1953), outro filme sobre a disputa entre família e palco, onde é igualmente o regresso à aldeia de infância que faz deflagrar o ardor da dúvida (*soupçon*); a dada altura o encenador pergunta à sua atriz “Falas como um político ou um *metteur en scène*?”, ao que ela responde, “Falo como uma atriz lúcida”, donde se conclui que políticos, encenadores/realizadores e atrizes lúcidas falam de forma semelhante; depois, a mesma atriz explica que a “única diferença entre o teatro e o cinema está na presença da câmara e dos técnicos em torno dela”, tornando explícitas as vias de comunicação entre “palco” e “plateau”, entre texto cênico e texto fílmico, entre representação e vivência, transferências e circulações que o próprio Vecchiali levou a cabo ao longo da sua vida, ele que também encenou várias peças de teatro entre meados dos anos 1980 e 2009 – ano em que levou para os palcos o filme de Marcel Pagnol **La Fille du puisatier** (A Filha do Poceiro, 1940). De qualquer modo, será o cartão final que revelará o sentido profundo e íntimo de todo este melodrama. Será a partir daí que a revelação final deixará de ser um *twist* gratuito à Shyamalan. Será a partir daí que o *off* da criança se substanciará como uma verdadeira assombração. Será a partir daí que os desarmantes “erros de *raccord*” ganham uma dimensão alucinada – que Pierre Jendrysiak apelidou de lynchiana, numa excelente crítica para a revista digital *Débordements*.

Em 1955, tinha Vecchiali 26 anos, a sua companheira Léone caiu entre as rochas de Île-Rousse e dessa queda resultou a morte da filha de ambos, ainda por nascer. Ter-se-ia chamado Marie-Christine e “ela tem vivido comigo ao longo dos anos” explicou o realizador na referida entrevista a Josiane Scoleri. Este é, portanto, “um filme que me faltava fazer. Mas não sabia como abordar o assunto”. A solução: converter a sua história na de uma mulher e projetar assim a sua assombração na figura de uma mãe lutuosa. A outra criança-fantasma que assombrou a vida do realizador foi o seu sobrinho, filho da sua irmã e atriz regular da sua obra, Sonia Saviange (a quem o filme é igualmente dedicado), que morreu seis horas depois do parto. No final, já depois do genérico, surge um cartão que dedica o filme à memória dessas duas crianças que não o chegaram a ser. Eis um filme com quatro dedicatórias: dois fantasmas límbicos, uma irmã-atriz (que morrera aos 54 anos, em 1987) e o cineasta maior do melodrama, Douglas Sirk. Está aqui o mais definitivo – e mais perturbador – dos trocadilhos deste filme: aquele que faz do “substrato de realidade” (um vestígio de amor) um jogo de cinema. O trauma da perda e o gozo da cinefilia são duas formas de assombração que – em medidas diferentes, naturalmente – atormentam Paul Vecchiali. Tanto mais é que, no seu filme já póstumo, **Bonjour la langue** (2023), é o próprio realizador que se encena como pai de um

filho chamado Jean-Luc (Godard tinha morrido há meses) e, a certa altura, profere “És um fantasma ou és mesmo o meu filho?”. De novo, a assombração de um luto que remonta a 1955 e que se funde com uma citação e uma homenagem cinéfilas. Mais, o filho morto de **Un soupçon d’amour** chama-se Jérôme, como se chama Jérôme o padre, primeiro amor de Geneviève Garland (Marianne Basler). Eis-nos diante de um fantasma que remete, simultaneamente, para a morte e para o amor idílico – como se fossem dois lados da mesma moeda; sendo dois lados da mesma moeda.

Porém as referências a Jean-Luc Godard não são exclusivas desse filme póstumo – elas reaparecem em vários outros títulos, e em particular neste. No único momento de **Un soupçon d’amour** em que Paul Vecchiali surge como ator, num papel sem diálogos – uma curta cena na festa que se segue à estreia de *Andromaque* –, há uma personagem que se cruza com ele e pergunta “Quem é aquele velho?”, ouvindo como resposta, “É quem financia o espetáculo. Por isso não o chateies.” De seguida, na festa (sequência extravagante e que destoa – até em termos estéticos – do resto do filme), esse “velho financiador” atira-se à atriz principal da peça, abraça-a e os dois dançam agarrados. Vecchiali (que além de realizador é também o “financiador”, leia-se, produtor dos seus filmes), com 90 anos, tinha perfeita consciência da sua aparência e da fragilidade do seu corpo. Ainda que a cena não estivesse originalmente no argumento – terá resultado de uma brincadeira entre o realizador e a atriz num ensaio – ela remete inevitavelmente (inelutavelmente?) para a história de abertura de **Le Plaisir** (1952) de Max Ophüls – um dos filmes preferidos de Vecchiali, sobre o qual escreveu que contém um plano (com Danielle Darrieux, naturalmente) que por si só já justifica que os irmãos Lumière tenham inventado o cinema. Recorde-se que essa primeira história do filme, “Le Masque”, é um conto terrível sobre o envelhecimento onde a câmara voluptuosa de Ophüls acompanha o estertor final de um homem velho que se recusava a deixar de dançar com as mulheres jovens e belas da sua época, envergando uma máscara para disfarçar a sua aparência. De tanto dançar o homem morre de prazer e cansaço. As imagens dessa morte agonizante e orgástica são, nem mais nem menos, aquelas que encerram a obra de Jean-Luc Godard, no final roufenho de **Le Livre d’image** (2018) – tudo o resto que Godard acabaria por fazer, ou deixar feito, não são senão rascunhos de filmes incompletos, é de facto com **Le Livre d’image** que a sua obra se encerra. Como Godard, que se deixa cair prostrado na volúpia do movimento, também Vecchiali se imagina como velho bailarino, condenado ao prazer da dança (leia-se, cinema).

Un soupçon d’amour é, assim, um filme agónico e luminoso, um filme de fantasmas e do prazer que a sua companhia possibilita, um melodrama onde a tragédia é um jogo de encenações (de palco, da percepção), um filme de luto e de prazer, de homenagem e de pesar, de morte e – no limite – de celebração da sua inevitabilidade. *Un soupçon d’amour*: um amor suspeito, um prenúncio de amor, um assombramento acolhedor, uma maldição solar.

Ricardo Vieira Lisboa