

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

MALAMOR/TAINTED LOVE – REALIZADORES CONVIDADOS: JOÃO PEDRO RODRIGUES E JOÃO RUI GUERRA DA MATA  
com a BoCA – Bial de Artes Contemporâneas  
18 e 29 de setembro de 2025

## LA CHATTE À DEUX TÊTES / 2002

Um filme de JACQUES NOLOT

*Realização e argumento:* Jacques Nolot / *Direção de fotografia:* Germain Desmoulins / *Direção de arte:* Patrick Durand / *Guarda-roupa:* Eléonore O'Byrne / *Caracterização:* Laurence Grosjean, Stéphanie Lesoult / *Som:* Jean-Louis Ughetto / *Montagem de som:* Jean Mallet / *Misturas:* Jean-Pierre Laforce / *Montagem:* Sophie Reine / *Seleção de elenco:* Jacques Grant, Brigitte Moidon / *Interpretação:* Vittoria Scognamiglio (vendedora de bilhetes), Jacques Nolot (homem de meia idade), Sébastien Viala (projecionista), Olivier Torres (“homem” de vestido amarelo), Lionel Goldstein (“homem” da gabardina preta), Frédéric Longbois (“homem” com leque), Fouad Zeraoui (“L'homme qui a cu sa dose”), Jean-Louis Coquery (homem nu), trio sem-abrigo (Raphaëline Goupilleau, Pascal Varley, Arben Bajraktaraj), polícias (Christine Paolini, Matt Trahan, Mark Duran), Frédéric Franzil (prostituto), Dominique Daguer (homem agredido), Djemel Barek (Mohamed Niéri), Patrick Perlam (Jean), Mimoun Kissi (jovem provocador), Gérard Bezaud (“Le dragueur du sas”), Michel Petit (o homem da antecâmara).

*Produção:* Elia Films (França, 2002) / *Produtora:* Pauline Duhault / *Produção executiva:* Eric Zaouali / *Direção de produção:* François Pascaud, Eric Zaouali, Eléonore Anselme / *Assistência de realização:* Jérôme Dassier / *Anotação:* Maureen Meyer / / *Cópia:* DCP (a partir da digitalização de suportes em 35mm), cor, falado em francês e legendado eletronicamente em português / *Duração:* 90 minutos / *Estreia:* 21 de maio de 2002, Festival de Cannes / Inédito comercialmente em Portugal / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

## “VERDES ANOS” (CARLOS PAREDES): ISABEL RUTH / 1963

*Realização:* não creditada/desconhecida / *Direção de fotografia:* Luc Mirot (não creditado) / *Assistência de fotografia:* Manuel Costa e Silva, Augusto Cabrita (não creditados) / *Música:* “Verdes Anos” por Carlos Paredes / *Interpretação:* Isabel Ruth / *Produção executiva:* António da Cunha Telles (não creditado) / *Produção:* Société Nouvelle Pathé-Cinéma / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, preto e branco, sem diálogos / *Duração:* 4 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

## NE CROYEZ SURTOUT PAS QUE JE HURLE / 2019

Um filme de FRANK BEAUVAIS

*Realização, argumento e narração:* Frank Beauvais / *Montagem:* Thomas Marchand / *Som:* Olivier Demeaux, Matthieu Deniau, Julián Sánchez Moreno / *Misturas:* Philippe Grivel / *Correção de cor:* Julien Petri / *Produção:* Les Films du Bélier, Les Films Hatari, Le Studio Orlando (França, 2019) / *Produtor:* Matthieu Deniau, Michel Klein, Justin Taurand / *Direção de produção:* Aurélien Deseez / *Cópia:* DCP, cor e preto e branco, falado em francês, legendada em inglês e eletronicamente em português / *Duração:* 75 minutos / *Estreia:* 9 de fevereiro de 2019, Festival de Berlim / *Estreia nacional:* 25 de outubro de 2019, Doclisboa / Inédito comercialmente em Portugal / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

**NOTA: Tratando-se de uma “sessão dupla”, haverá um intervalo de 10 minutos depois de LA CHATTE À DEUX TÊTES e antes de VERDES ANOS (teledisco) e NE CROYEZ SURTOUT PAS QUE JE HURLE.**

Em novembro de 2002, ao jornal francês *Libération*, Jacques Nolot deu uma espécie de entrevista intitulada “Mes dates clés”, “As minhas datas-chave”. Aí, em discurso direto, o ator, dramaturgo, argumentista e realizador resumiu a sua vida (pessoal e profissional – confundem-se) numa série de entradas curtas, de 1943 (ano do seu nascimento) até ao ano presente (2001, quando acabara de escrever *La Chatte à deux têtes* e conseguira montar o parco orçamento do filme – 3 milhões de francos, menos de 500 mil euros à época). O lado confessional e desprendido desta “espécie de entrevista” é comovente e ajuda a navegar as zonas ambíguas que o ator e realizador sempre procurou explorar: as zonas ambíguas entre realidade e ficção e entre personagem e personalidade. Filho de barbeiro e vendedor de legumes ainda adolescente, Nolot interessou-se pelo teatro no liceu (1961) e será graças a uma cliente da frutaria, de nome Evelyne, que este passa a levar a sério o teatro: “ela fez-me repetir os papéis, fez-me aprender a viver. Uma educação.”. Em 1963, aos vinte anos, inscreve-se num curso de atores de Tania Balachova.

A partir daí, de modo a poder sustentar os estudos e a emancipar-se da família, torna-se prostituto “gigolo, plutôt pour hommes”. E será nessas funções que, durante o festival de Cannes de 1964 (o ano em que Fritz Lang deu o Grand Prix a Jacques Demy por *Les Parapluies de Cherbourg*), conhece Roland Barthes. “Ando pelos bares para me divertir, mas sobretudo para viver e sobreviver. Muitos clientes. Ao fim de seis dias tenho que abandonar o festival por problemas com a máfia. Era a época dos jugoslavos.” Será Barthes que o apresentará a André Téchiné em 1966, “«vou-te mostrar um vadio [roulure, que é também a palavra para prostituto]», o que era verdade no sentido mitológico: aquele que não tem raízes”. Ao longo dos anos seguintes, pelo menos até ao despertar político do Maio de 68 (“as manifestações foram uma surpresa divina para o meu ego de ator”), Nolot esquece as pretensões teatrais e ganha a vida pelo *Vie*

*arrondissement*, “J'étais un jeune homme très aimé”. E, de um dia para o outro (certamente por influência de alguns amigos), deixa a noite e regressa às aulas de Balachova. Primeiro no teatro, depois no cinema, Nolot – já com trinta anos – começa a impor-se como ator. Após o fim de um relacionamento (em 1981) e do estado depressivo em que se descobre, escreve a sua primeira peça de teatro, *La Matiouette*, em dois atos e para dois atores. Leva-a a cena, como ator, dramaturgo e encenador, e isso inspira Téchiné a adaptar a peça para cinema (aliás, para televisão), em **La Matiouette ou l'Arrière-pays** (1983). Trata-se de um filme sobre a relação entre dois irmãos, quando um deles regressa à aldeia de onde partira há dez anos sem dar notícias. Esse filme consolida a relação de Nolot com Téchiné, com quem fará dez filmes – por exemplo, é ele o paternal vendedor de sapatos em **Les Roseaux sauvages**. Além da parceria com Téchiné, Nolot é igualmente próximo do “grupo Diagonale”: participa no seminal **Archipel des amours** (1983), e trabalha com Paul Vecchiali em **Rosa la rose, fille publique** (1986, num papel que joga com o seu percurso passado) e, mais tarde, em **Le Café des Jules** (1988, com base num argumento do próprio ator).

A sua assumida homossexualidade, o seu percurso pela prostituição, a circulação por meios artísticos gay e o trabalho sistemático com cineastas que, de uma forma ou outra, fizeram da sua obra um modo de propor e fixar as representações não-normativas da sexualidade, fizeram de Jacques Nolot um ícone para uma geração que viu nele o retrato da emancipação modesta e subtil do desejo de homens por outros homens. De tal modo que primeiro François Ozon e, mais recentemente, Yann Gonzalez o adotaram por aquilo que é a sua presença e a sua bagagem cultural – aliás, Gonzalez produziu o recente retrato documental de Nolot, **Je suis déjà mort trois fois**, que passa no dia 26 de setembro no São Jorge, no âmbito do QueerLisboa. Até certo ponto é possível defender que Nolot construiu, ao longo dos anos, essa *persona*, não só através da teia de afetos que foi tecendo, mas principalmente através dos jogos que foi estabelecendo entre as suas personagens e a sua vida. Primeiro, através dos argumentos que escreveu a partir do seu percurso (o mais evidente é **J'embrasse pas**, de 1991, escrito por si e realizado por Téchiné, diretamente inspirado nos seus anos como gigolo – a história de um jovem idealista que vem para Paris para estudar teatro e acaba a ganhar a vida nos *bois de Boulogne*), depois a partir das três longas-metragens que realizou e que são, invariavelmente, de cariz autobiográfico. **L'Arrière pays** (1997) descreve, mais uma vez, o seu regresso à aldeia que o viu nascer, aquando da morte da mãe, e mais recentemente, **Avant que j'oublie** (2007) entrega-se ao exercício rememorativo e funerário. Entre um e outro surge o presente **La Chatte à deux têtes**.

Mais do que um espelho de si, **La Chatte à deux têtes** procura espelhar um meio sociocultural: a fauna dos cinemas pornográficos decadentes tornados pontos de engate da comunidade gay, onde aparecem funcionários manga-de-alpaca que vão desanuviar ao fim do dia, militares em licença, emigrantes árabes desempregados, jovens curiosos, velhos que procuram algum tipo de intimidade, prostitutas, fetichistas, mulheres trans e travestis, *voyeurs* onanistas, etc. Ali, no escuro do cinema, e prestando pouca atenção às imagens de pornografia heterossexual que passam no ecrã, a plateia inteiramente de sexo masculino olha-se, toca-se, despe-se, apalpa-se, acaricia-se, masturba-se, chupa-se, enraba-se, ejacula-se. O filme projetado pouco lhes interessa. (A propósito, o título do filme é o título desse filme-dentro-do-filme, um duplo trocadilho que pode ser lido tanto como “a gata de duas cabeças” como “a rata com duas tetas”.) Contudo, é a persistência dessas imagens e desses sons (de reais filmes pornográfico), qual papel de parede, que acoberta todos os encontros e que promove o anonimato. Nolot constrói esse ambiente de forma particularmente certa, ao fazer da luz o elemento definidor de todas as relações. É a chama dos isqueiros ou dos fósforos que enceta a chegada dos espectadores (que assim alumiam os assentos e garante que estes não ficaram conspurcados na sessão anterior). É o desatarraxar da lâmpada na antecâmara da sala que abre a disposição dos convivas. É até uma caneta iluminada que uma das personagens usa que lhe permite circular pelo espaço. São as lanternas da polícia que vistoriam o espaço e quebram o contrato de anonimato. É a luz do projetor que, na mudança de bobina (o projecionista distrai-se), atrapalha os engates. E, no fim, é a luz da sala que revela os despojos de todo aquele rebuliço. Tudo se faz nas sombras, como o próprio cinema, entre o que se revela e o que se esconde, entre o que se expõe e o que se oculta.

No contexto da obra de Nolot enquanto realizador, **La Chatte** surge como continuação da curta-metragem (o seu primeiro filme autógrafo) **Manège** (1986) que já era um “compêndio” das zonas de engate parisienses. Aí, nesse filme, mais uma vez protagonizado pelo próprio Nolot (e o seu magnânimo bigode), o ator já encarna a figura de um “caçador” que, na estação de comboios, apanha uma “presa”, um jovem rapaz inocente acabado de chegar à cidade (o ator, Frédéric Pierrot, é quase igual ao projecionista de **La Chatte**, Sébastien Viala). E, uma vez no carro, os dois fazem a “volta” [*manège* é tanto “aula de condução” como “jogo” ou “artimanha”]: pelos urinóis da casa de banho de estação, pela prostituição e pelos engates nos arbustos do *bois de Boulogne*, pelo *cruising* de carros em zonas industriais. Desse catálogo tinham ficado ausentes os cinemas pornográficos. Assim, **La Chatte** é como que um complemento dessa curta, um desenvolvimento sobre as mesmas práticas, os mesmos encontros fugazes, os mesmos códigos do olhar, o mesmo convívio furtivo – aliás, algumas das “personagens” de **La Chatte** vêm já de **Manège**, “personagens” recrutadas pelo

ator-realizador a partir dos seus conhecimentos de juventude e das suas frequências de meia-idade. Sendo que entre um filme e outro há a particularidade de que o realizador trabalha o *mesmo* a partir da *inversão* das abordagens: onde tudo se fazia a partir das panorâmicas em movimento através do para-brisas do carro em **Manège**, aqui tudo é elegantemente filmado a partir de lentos *travellings* que percorrem a plateia e os corredores do cinema; onde a curta era quase integralmente rodada em exteriores, **La Chatte à deux têtes** é um filme de interiores, claustrofobicamente encerrado pelo mofo e os outros odores impregnados naquelas alcatifas deliciosamente nauseabundas.

Estreado no mesmo ano de **Goodbye, Dragon Inn** (o de Nolot em Cannes, o de Tsai Ming-liang em Veneza), este é – também – um filme sobre a decadência do cinema enquanto espaço de encontro. Como elemento comunitário, o cinema pornográfico é mais do que um lugar de engate e prostituição, é um espaço de exacerbação da identidade sexual e de género. Com a disseminação da pornografia na internet, os cinemas pornográficos tornaram-se numa raridade anacrónica. Nolot filmou no Le Méry, na praça Clichy (*XVII<sup>e</sup> arrondissement*), que havia encerrado portas, como cinema pornográfico, em 1996 (e que haveria de reabrir como cinema de arte-e-ensaio em 2003, encerrando definitivamente em 2015 – está, desde então, abandonado). É, como toda a sua obra, um autorretrato melancólico, sobre a perda e a desilusão – desta feita, a perda da juventude, claro, mas também a perda de um paradigma social e cultural de ver cinema e, consequentemente, de relacionamento (sexual, mas não só) com os outros. Com tudo isto, nem referi as conversas entre Nolot, a vendedora de bilhetes (maravilhosa Vittoria Scognamiglio) e o projecionista, improvável triângulo amoroso onde se identificam as zonas de cinza do desejo e da orientação sexual. E, depois daqueles dois primeiros planos de exterior (o primeiro, silencioso, sobre um céu azul e pontuado por uma ave minúscula), e de todos os interiores, eis-nos de volta na rua, com o trio de braço dado ao som de “Amor, Amor”, de Nino, onde se escuta “Amor, eres el sol que alumbra mi memoria”. Esperança e nostalgia.

Porque o texto já vai longo e o espaço é curto, é agora vez passar para ao outro prato forte desta sessão dupla, **Ne croyez surtout pas que je hurle**, aquela que é a primeira – e até agora única – longa-metragem de Frank Beauvais. Programador do festival de Belfort (Entrevues) entre 1999 e 2002, Beauvais começou a realizar pequenos documentários pessoais a partir de meados dos anos 2000, mas foi como “consultor musical” que trabalhou em diferentes filmes de realizadores como Philippe Ramos, Ursula Meier, Delphine Gleize, Katell Quillévéré e, antes de todos eles, João Pedro Rodrigues em **Odete**. Aliás, a amizade com a dupla de cineastas portugueses remonta a 2000 quando **O Fantasma** foi selecionado para o referido festival de Belfort, onde receberia o Grande Prémio da competição internacional. De lá para cá têm mantido “uma amizade eletiva” (expressão dos próprios), que se inscreve no presente filme, uma vez que João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata surgem, a certa altura, como personagens neste filme, visitando o realizador-ermita na sua reclusão e obrigando-o a sair do seu casulo cinéfilo-depressivo. Como explica Beauvais no filme, por causa de Rodrigues e Guerra da Mata interrompe a sua autoimposta solidão para viajar a Portugal e participar no festival Curtas Vila do Conde aquando da exposição que a dupla aí apresentou em 2016 (*Do Rio das Pérolas ao Ave*) e para a qual Beauvais foi, mais uma vez, consultor musical.

Sob a forma de um “diário não-filmado”, **Ne croyez surtout pas que je hurle** descreve o fim de uma relação amorosa e as réplicas desse estremecimento pessoal: aos 45 anos o realizador descobriu-se só, desempregado, sem carro e sem perspectivas. Em jeito de purga, fechou-se numa casa de campo, isolou-se do mundo e viu mais de 400 filmes em seis meses. O filme é o resultado dessa experiência de cinefilia compulsiva (ele usa, a certa altura, a expressão “cine-folie”, “cine-loucura”). Trata-se de um ensaio composto pela montagem torrencial de excertos dos filmes visionados (de filmes didáticos ao cinema *avant-garde*, passando por cinema clássico americano, comédias contemporâneas, cinema de propaganda, filmes mudos, muitos *thrillers* e *giallos* italianos, entre tantas outras coisas), justaposta a uma narração verborrágica que, ao longo de uma hora e um quarto, praticamente nunca se interrompe (a banda de som é composta quase exclusivamente pela voz incessante do realizador – remetendo os excertos à sua dimensão puramente visual – sendo pontualmente interrompida por uma ou outra canção).

O texto de Beauvais (posteriormente publicado no pequeno livro homónimo, editado em França pela Capricci) foi escrito e lido com uma métrica que se aproxima do transe hipnótico. Frases curtas que têm a cadência de um metrónomo. A montagem ora joga a favor desse compasso, ora o contraria. Do mesmo modo que as imagens ora ilustram o que é dito, ora descobrem inusitados sentidos nas palavras através do choque e da dissociação. Surgem pequenos episódios, anedotas, recordações, descrições de visitas, do quotidiano, descobertas, revelações, opções de vida, redução ao essencial, desprendimento dos objetos e das suas memórias e o filme vai-se construindo, disforme, fragmentado, mas imparável, sôfrego. É, portanto, um filme que descreve, simultaneamente, a cinefilia/melomania como obsessão e transgressão. Os filmes, as canções, o álcool e a solidão são uma forma de recusar o mundo e, ao mesmo tempo e sem contradição, de o abraçar. Um abraço que é feito por interposta figura, um abraço que é, de forma

muito literal, *remediado* (de remédio e de re-média). É o cinema como capa, como proteção, mas também, como terapêutica, como forma de exposição homeopática ao real.

Entre um filme e outro, uma descoberta! Constava de todas as filmografias de António da Cunha Telles como produtor a referência a um conjunto de “telediscos” com músicas do cantor madeirense Max (Maximiano de Sousa). Aliás, era frequentemente apresentado como o seu primeiro trabalho como produtor (de 1962) o filme “Max Canta Três Canções”, assinado por Herlander Peyroteo, realizador que trabalhou várias décadas na televisão pública. Este início de carreira sempre me pareceu inusitado. A solução para o enigma estava num artigo não assinado, na revista *Plateia*, publicado em setembro de 1963, com o título “Amália enfrenta as câmaras sob a direcção de Carlos Vilardebó!”. Aí explicava-se que “Amália não roda um filme de fundo, mas apenas interpreta três dos seus fados que constituirão outros tantos telediscos destinados às estações de televisão do mundo inteiro.” Logo a seguir, “A (...) Pathé-Cinema confiou a Cunha Telles a produção de dez canções filmadas, rodadas em Portugal e interpretadas por artistas portugueses. Cunha Telles chamou para esse trabalho alguns realizadores novos, entre os quais Casimiro Simões e [José] Fonseca e Costa, e aproveitou a oportunidade para convidar Carlos Vilardebó – com quem vinha mantendo contacto para projetos mais vastos – a dirigir os telediscos de Amália Rodrigues. E, assim, nos estúdios da Tobis Portuguesa, com Luc Mirot, Augusto Cabrita e [Manuel] Costa e Silva às câmaras de filmar, Vilardebó rodou os telediscos.”. Acrescenta-se ainda que todos os dez telediscos foram filmados por Luc Mirot (“que assina a fotografia de *Os Verdes Anos*”, como recorda o artigo) que, para “satisfazer as exigências artísticas de Vilardebó”, teve de recorrer à colaboração dos referidos operadores.

Esta notícia deu-nos uma série de pistas sobre não só a realização dos telediscos com os três fados de Amália, como levantou o véu para uma série de dez telediscos feitos para a Pathé (onde, eventualmente, se incluíam as referidas canções de Max). Contactados os arquivos da Gaumont-Pathé, que prontamente confirmaram a existência de três telediscos com Amália Rodrigues – filmes que não tinham nem título nem referência ao contexto de produção (nem realizador, nem produtor, nem direcção de fotografia), e que apenas se limitavam a identificar a cantora e o título da canção. Perante esta informação, e sendo que estes telediscos integravam uma série da Pathé intitulada “Scopitone”, percorri as centenas de títulos e foi possível identificar não dez, mas onze telediscos de artistas portugueses que se integram na referida encomenda que a Pathé terá feito a Cunha Telles. São eles, além dos três fados de Amália e das três canções de Max, um fado de Carlos Ramos (“Senhora do Monte”), uma canção de Clara d’Ovar (interpretada pela própria, “Nobreza Antiga”), outro do seu irmão Zeni d’Ovar (“Barco Perdido”, onde o cantor não está identificado), um fado de Manuel de Almeida (“Longe de Ti”, onde o cantor não está identificado), uma canção de Lina Maria (“Eu e Mais Ninguém”) e – mais surpreendente – um teledisco com a música de Carlos Paredes para **Os Verdes Anos**.

Protagonizado por Isabel Ruth, este é o único dos pequenos filmes que não se foca num cantor – por ser uma composição instrumental – e opta por construir uma pequena narrativa ficcional, sem nunca usar imagens do filme de Paulo Rocha, antes encenando três encontros de Ruth com um jovem por entre as ruas estreitas do que parece ser a Rua do Regueirão dos Anjos. Com exceção dos três filmes de Vilardebó e os três de Peyroteo, não sabemos, ao dia de hoje, quais terão sido realizados por Casimiro Simões e quais terão sido realizados por José Fonseca e Costa (e se, eventualmente, Paulo Rocha terá realizado este pequeno teledisco associado ao seu filme). Não é só o uso da composição musical de Carlos Paredes (que só viria a ser editada em disco em 1967), é a ressurreição de Ilda/Isabel Ruth e a hipótese de uma outra vida, de uma outra história de amor (igualmente frustrada, é certo). Até porque, desde logo, o teledisco retrata de forma muito mais carnal a relação entre Ilda/Ruth e o homem desconhecido – o que denuncia, provavelmente, que não terá sido Paulo Rocha a realizar. De tal modo que não só se filmam os beijos apaixonados do casal como se subentende o que acontece por de trás de uma porta fechada, a altas horas da noite. Decorrendo a ação em três dias e três encontros (ou dois encontros e um desencontro), tudo se encerra com o fatídico abandono de Ilda/Ruth. Até certo ponto, pode entender-se esta história de amor e desamor como uma inversão da de **Os Verdes Anos**, uma vez que o desenlace trágico do filme de Rocha era a consequência inevitável da impotência/frustração sexual de Júlio face Ilda, ao passo que aqui, é justamente a consumação do ato sexual que garante o abandono do amante. Num fundo as duas formas de “ser mulher” nos anos sessenta.

De uma forma ou de outra, é no mínimo perturbador que mesmo antes da estreia de **Os Verdes Anos** (que só aconteceu a 29 de novembro de 1963), alguém (Fonseca e Costa?) tenha “vampirizado” o universo do filme, tecendo uma narrativa paralela (alternativa, inversa) àquela que se acabaria por fixar na longa. Os ecos e os jogos de ressonância entre o filme de Rocha e esta pequena pérola esquecida e anónima são mais que muitos e só vêm revelar que há ainda muito por explorar no que à história do Cinema Novo português diz respeito – e que esta história é tudo menos límpida e linear.

Ricardo Vieira Lisboa