

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

DELPHINE SEYRIG, INSUBMUSA

17 e 20 de Outubro de 2020

LA MUSICA / 1966

um filme de MARGUERITE DURAS, PAUL SEBAN

Realização: Marguerite Duras, Paul Seban *Argumento:* Marguerite Duras a partir da sua peça homónima (1965 / publicada em português numa edição Livrinhos do Teatro nº 95, ed. Artistas Unidos, Cotovia, 2016) *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco): Sacha Vierny *Som:* Guy Villette *Montagem:* Eric Pluet *Música:* Franz Shubert, adaptada por Georges Van Parys *Decoração:* Maurice Colasson *Operador de câmara:* Philippe Brun *Anotação:* Christine Couve *Fotógrafo:* Dimitri Fedotoff *Assistente de realização:* Pierre Uytterhoeven *Interpretação:* Delphine Seyrig (Ela), Robert Hossein (Ele), Julie Dassin (a rapariga).

Produção: Les Films Raoul Ploquin, Productions Artistes Associés (França, 1966) *Produtor:* Raoul Ploquin *Direcção de produção:* Georges Charlot *Cópia:* CNC, 35 mm, preto-e-branco, falada em francês e legendada electronicamente em português, 86 minutos *Estreia:* 3 de Março de 1967, em França *Inédito comercialmente em Portugal, Primeira exibição na Cinemateca.*

A música começa por ser trauteada, uma canção. Quem cantarola é uma rapariga, talvez a jovem americana em Évreux (Julie Dassin, atriz-cantora) que *Ele* (Robert Hossein, actor-realizador iniciado em 1948 como figurante de *LE DIABLE BOITEAUX* de Sacha Guitry) conhece numa esplanada de rua antes do encontro com *Ela* (Delphine Seyrig, em anos iniciais no cinema, após a primeira experiência francesa com Alain Resnais). Nenhum deles tem nome em *LA MUSICA* (em *La Musica*, a peça, sim: ela é Anne-Marie Roche, ele, Michel Nollet; os dois têm “35 anos ou mais”). A rapariga (inexistente na peça) entra no filme, como há-de desaparecer, saindo simplesmente de cena quando deixa de fazer sentido, para o dueto *Ele / Ela*. Não há muita música propriamente dita em *LA MUSICA*, há uma cadência que se vai cerrando nesse dueto até ao negro plano final, esse sim musical. A banda sonora é antes habitada pelos sons da pequena cidade normanda e dos chilreios do bosque fronteiro quando a acção decorre no exterior; pelo som televisivo das imagens felinas da pantera na sala do hotel, pelas vozes do outro lado da linha em momentos de chamada telefónica, pela deserção desse espaço. O resto são vozes.

A história é simples: um homem e uma mulher outrora casados e já envolvidos em novas relações amorosas, reencontram-se na pequena cidade onde viveram juntos para recolherem a sentença de divórcio, alojando-se no mesmo hotel. Ocasão e cenário propiciam uma conversa que passa por segredos idos e a percepção de abertura a uma possibilidade futura, desde que casuística. O filme trabalha a história centrando-se na palavra, nos reflexos visuais e fantasmáticos do texto, partindo da sua simplicidade numa construção cinematográfica despojada que ensaia ir ao osso do que Marguerite Duras fará a seguir no cinema. Por exemplo, a dissociação das bandas de imagem e som inscreve-se brevemente, aqui, no *raccord* entre os planos do travelling do homem no passeio em que a voz da mulher inicia a conversa da cena seguinte no corredor do hotel. No momento, disse Duras de *LA MUSICA*, “Quis fazer um filme em que tudo vinha da palavra, em que a situação seria criada e resolvida pela palavra.”

Na sua primeira vez de cineasta, Marguerite Duras procurou um co-realizador que com ela concebesse e filmasse o argumento adaptado de uma peça recente, escrita a partir de uma proposta

da televisão britânica (um texto que *de início já era cinema*, precisava Duras): *La Musica*, estreada em Paris, numa encenação de Alain Astruc com Claire Deluca e René Erouk, no Studio des Champs Elysées em 1965. Rodado no ano seguinte, LA MUSICA é assinado por Duras e Paul Seban, que tendo trabalhado anteriormente juntos em televisão, haviam de desentender-se na rodagem de LA MUSICA assumindo esse desentendimento, que não os afastou como amigos mas que em caso algum repetiriam. “Agora compreendo o que quer dizer a frase, um realizador deve estar por sua conta: o que impomos é verdadeiramente uma visão única.” Nota-entre-parêntesis: num diálogo de 1979 (*Duras/Godard Dialogues*, 2014), Duras diz que aceitaria fazer qualquer coisa para a televisão com Godard, se ele lho pedisse, “Se fosse contigo, sim”.

A afirmação de Duras acerca da necessidade do solo na realização encontra-se numa emissão televisiva em 1967, *Cinéma vif* (acessível “em linha”), conduzida por Rodolphe-Maurice Arlaud com entrevistas a Duras, Seban, Delphine Seyrig e o produtor Raoul Ploquin. É também aí que Duras formula a vontade de passar à realização por estar cansada de ver os seus livros falhados ou traídos no cinema. “Quando faço este filme, tento questionar um determinado tipo de cinema”, diz ainda a partir da ideia de que “ser intelectual é questionar as coisas”. Segunda nota-entre-parêntesis: Duras apreciava não obstante HIROSHIMA MON AMOUR de Alain Resnais (1959, com argumento seu, no fundo um filme de que é co-autora, como muitos defendem), e foi com o director de fotografia e a actriz de Resnais em L’ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD / MURIEL OU LE TEMPS D’UN RETOUR que fez LA MUSICA. E uma adenda: numa entrevista de 1969 a Rui Nogueira (“The Lily in the Valley”, *Sight and Sound*), Delphine Seyrig não deixou de notar que gostaria que Duras tivesse avançado sozinha no primeiro filme: “Gostava de vê-la lidar não apenas com os actores e o seu texto, também com as imagens. Ver como enquadraria as coisas. Como escolheria montá-las. [...] LA MUSICA teria sido perfeito para começo de conversa. Apenas dois actores e um hotel. O resultado podia ter sido espantoso, porque ela não sabia nada de cinema e teria feito as coisas tal como as imaginava.” A intuição de Delphine estava provavelmente certa, e espantosos seriam INDIA SONG / SON NOM DE VÉNISE DANS CALCUTTA DÉSERT (1975/76, Delphine como Anne-Marie Stretter) e BAXTER, VERA BAXTER (1977, Delphine no papel da desconhecida), os três filmes que voltariam a reuni-las no cinema anos mais tarde.

Rodeando ainda LA MUSICA, bastante menos divulgado do que as obras-primas ou as obras-limite de Duras mas não pouco espantoso, dê-se a palavra à autora, citando um outro texto, belo texto, que explicita o seu entendimento das personagens *dele* e *dela*, permitindo supor que para Duras *Ela*, a personagem mais enigmática, é o motor do filme – “La femme d’Évreux – Notes pour Delphine Seyrig et Robert Hossein” (publicado nos *Cahiers du cinéma* de Fevereiro de 1987):

“Ela tem entre 32 e 37 anos. Ela é dissimulada. Porquê? Porque não pode escapar ao absolutismo – de carácter trágico – que a determina.” E mais adiante, “Pode falar-se a seu propósito de uma pulsão, mas lúcida, do eu”. E a seguir, “Ela ama-o ainda tanto como ele? Sim. Mas ela, ela ama-o ‘no passado’. Ela ama a imagem da aventura deles, mas renunciou a vivê-la, a recomeçar a viver a comédia conjugal. Ela nunca voltará ao abandono dessa esperança. Ele, ele ama-a no presente. Não conseguiu arrancar de si a esperança de reviver uma segunda vez uma aventura tão admirável e tão infernal como a deles. Veio ela a Évreux para o rever a ele? Sim, mas também para rever Évreux. As suas recordações de Évreux são muito precisas, alucinatórias. Ao passo que as do homem são-no menos. Pode dizer-se que ele viveu levemente a história deles, deixando-se levar pelo objecto dessa história: ela. Ela viveu essa história na paixão e na lucidez. Teria ela ido à sala do hotel se não tivesse ficado a saber, pela rapariga, que ele veio a Évreux com uma arma? Não.” Prossegue, com parágrafos a que esta longa citação não atenta: “A arma fascina a mulher de Évreux. É o presente absolutamente

reencontrado. Não esquecer que ela joga com o crime de uma maneira cada vez mais perigosa. No final, ela é imprudente. O que é o que ela lhe propõe? É que eles se entreguem ao acaso. E é claro que assim que ela lhe diz que eles não voltarão a ver-se – excepto por acaso –, reserva-lhes uma espécie de futuro, mesmo negativo: um amor não vivido remetido ao suspense, impossível, contém em si uma parcela de eternidade. Mulher profunda mas com peso de pluma. Grande provincial. Ela vai ao cinema quando o amor se arrasta. As suas saídas solitárias em Évreux preparam a viagem a Paris. A narrativa do homem sobre as saídas solitárias da mulher derivam de uma *necessidade de contar*, e de uma espécie de encantamento da dor pela narrativa da dor. Aqui, neste último encontro, já não há agravos e faltas. As faltas e as querelas estão volatilizadas. Tendo a vida conjugal terminado, já nada satura o sentimento, finalmente.”

Mulher profunda mas com peso de pluma. É incisiva a definição da personagem d’Ela (tão bem caindo a Delphine Seyig), esguia e elegante, loura, um corte de cabelo curto anos 30, gestos contidos, olhar intenso. A leveza da figura surge primeiro, nas cenas de rua de luz branca em que parece pairar quando uma e outra vez Ele a apercebe entre os transeuntes. Uma aparição aos olhos dele, transparentemente fixado naquela visão. A densidade da personagem revela-se misteriosa e então Ela toma conta do filme em contracena com Ele. Toda a primeira parte de exteriores e reflexos (um acrescento à peça), algo Nouvelle Vague, impressionista como o cenário da floresta em que a rapariga e o homem passeiam, prepara a segunda, o encontro (que configura a peça, o fulcro do filme). Mas prepara-o como um acrescento, de facto. No sentido de filme em duas partes, dir-se-ia que LA MUSICA anuncia “o dispositivo do século XXI” adoptado por Apichatpong Weerasethakul por exemplo. Já o facto de nos esquecermos da “primeira parte” quando entramos na “segunda” sublinha a sua natureza excrescente, ainda que a descoberta da pistola na mala de viagem do homem pela rapariga seja, no filme, o gatilho para o prolongamento da estadia no hotel da mulher que permite a conversa em que Ele e Ela ajustam memórias e confissões. *Dois seres*, como no filme-câmara de Dreyer (TVA MÄNNISKOR, 1944).

Tal como é contada no filme, respeitando o espírito do texto original (em que a sombra do crime, por parte dele, é outro acto passado, tão falhado como a tentativa de suicídio dela de que Ele até então não sabia), a história não acaba no fim. O encontro final permite, consoante as leituras, o reenamoramento ou a vontade de um não desfecho. Em 1985, Duras voltou ao texto de vinte anos antes para um *La Musica deuxième*, uma nova peça para teatro que tanto quanto é possível apurar difere no curso da conversa entre o casal, aí mais próximo da finitude das coisas. Mas em 1966, a partitura amorosa de que trata LA MUSICA não se fecha na (im)possibilidade. Última nota para acabar entre-parêntesis: a imagem cinematográfica do postal do castelo que vai ocupando o plano no momento da confiança suicidária corresponde, no texto original, à indicação do segundo acto da peça.

Maria João Madeira