

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CINEMATECA COM A FEIRA DO LIVRO
2 de setembro de 2022

NATHALIE GRANGER / 1972

um filme de Marguerite Duras

Realização e Argumento: Marguerite Duras / **Direcção de Fotografia:** Ghislain Cloquet / **Som:** Paul Bertault e Pau Lainé / **Montagem:** Nicole Lubtchansky / **Interpretação:** Lucia Bosé (Isabelle), Jeanne Moreau (a outra mulher), Gérard Depardieu (o vendedor), Luce Garcia-Ville (a professora), Valerie Mascolo (Nathalie Granger), Nathalie Bourgeois (Laurence), Dionys Mascolo (Granger).

Produção: Moullet et Cie / **Produtores:** Jean-Michel Carré e Luc Moullet / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, falada em francês com legendas em português, 82 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

"Fala-se do fascínio que o cinema exerce sobre o espectador. Na nossa opinião, esse fascínio vem da inquietude inerente a qualquer exploração de um lugar, de um rosto, de um objecto. Se entrarem numa casa para aí procurarem uma história, a história pode fascinar-vos, mas a casa não. Mas se entrarem numa casa por nenhuma razão especial, sem serem prevenidos, como acontece em 98% dos filmes, da natureza daquilo que vos espera, então a casa torna-se, por ela própria e ela apenas, objecto de fascínio". São palavras de Marguerite Duras, incluídas num belo texto que escreveu para dar a sua "visão" de **Nathalie Granger**. Não é, diga-se, um texto que ajude muito os candidatos a hermeneutas. Pelo contrário, Duras tira-lhes todo e qualquer tapete de debaixo dos pés ao mesmo tempo que simula estender-lhes uma passadeira para a total liberdade interpretativa, como se dissesse (não diz, mas é quase como se dissesse) que "à chacun son interpretation". Habitados a "interpretar" os filmes, e mais, a interpretar os filmes segundo padrões essencialmente narrativos e, enquanto tal, decorrentes da literatura, muitos comentadores esbarraram, nos trinta e tal anos que passaram desde a estreia de **Nathalie Granger**, com o seu absoluto "fechamento" (verdadeiramente "hermético", se quiserem), um fechamento sobre si próprio que parece sacudir todas as tentativas de lhe impor um sentido pré-determinado. Encontram-se-lhe "temas", é certo, por exemplo o "ennui" representado por estas duas mulheres meio-apáticas e meio-afásicas, passando-se daí para uma "crise da burguesia", cercada no seu próprio reduto (os assassinos que, sabemos pela rádio, vagueiam pelas redondezas) e afogada na futilidade consumista (que seria sinalizada pelo episódio com Gérard Depardieu, o vendedor de máquinas de lavar). Esta atribuição de um "antonionismo" a **Nathalie Granger** (e a referência apareceu mais do que uma vez nos comentários de época que lemos) não se pode considerar totalmente

disparatada, mas baseando-se sobretudo numa apreciação temática parece-nos que passa um pouco ao lado do próprio filme, tomado na sua materialidade – e pela mesma razão nos parece mais justa a lembrança de um filme (posterior) como o **Jeanne Dielman, 23...** de Chantal Akerman, com o qual se pode defender existirem, *de facto*, pontos em comum (pela “materialidade”, precisamente, pelo tratamento do tempo e criação de uma rotina que parece sacudir qualquer outra caracterização que não seja a imposta pela sua própria repetição).

Do que gostamos em especial na frase de Duras com que abrimos o texto é da sua maneira de “eliminar” a importância da história e da narrativa. É a casa que conta, é o “objecto”. De resto, no mesmo texto Duras encarrega-se de desvalorizar a generalidade dos elementos narrativos (ou “incidentais”) presentes no seu filme, atribuindo-lhes qualidades aleatórias – “*estamos, por exemplo, a 10 de Abril de 1972; 10 de Abril de 1972, outro título possível do filme, um dia entre dias*”, assim como estas mulheres são apenas “*estas mulheres*”, e mesmo Nathalie Granger se podia chamar “*Jeanne Dumont ou Marie Desfontaines*”. Os próprios “acontecimentos” (a rádio, o vendedor) são casualmente caracterizados, como se importasse menos a sua substância do que a sua condição (o facto de serem “acontecimentos”, ou se calhar melhor dizendo, “acidentes” na superfície do filme). No meio de tanta casualidade e de tanto aleatório, o que é que subsiste como mais determinado, mais necessário? Diríamos que coisas puramente materiais: é a “casa” (como diz Duras), é o tempo, são estas pessoas nesta casa durante este tempo em que sucedem estes (micro-)acontecimentos – e, não menos importante, o facto de lá estar uma câmara. Por outras palavras: tudo, em **Nathalie Granger**, pode ser casual, *menos* a mise en scène. Se queremos entrar no filme temos que entrar por ela, e nada do que lá vemos se pode esquivar a ela. A mise en scène é, aqui, tudo.

É algo de extraordinário que tenha sido uma escritora, Marguerite Duras, a realizadora que assinou alguns dos filmes mais “anti-literários” da história do cinema (e se eles nos parecem ao mesmo tempo “anti-cinematográficos”, convencionalmente falando, é porque a “norma” do cinema nunca dispensou a componente literária). Tudo, em **Nathalie Granger** se constitui num bloco inexpugnável – espaço, tempo, movimentos, presenças humanas, música, os “acontecimentos visuais” assim como os “acontecimentos sonoros”, para empregar uma expressão de Duras – que, no limite, não precisa de outra explicação para além da automaticamente contida pela sua própria existência. Não estamos muito longe de **India Song**, realizado três anos mais tarde, e que este filme já prenuncia, na maneira como o espaço é “varrido”, na forma como o tempo se “dobra”, na maneira como as personagens parecem inapelavelmente longe, intocáveis. Não se pode fazer nada por elas, como algures no filme é dito sobre a pequena Nathalie; e essa impossibilidade, inclusive enquanto trabalho sobre a “memória” (enquanto movimento determinado e fechado sobre si próprio, portanto enquanto bloco inexpugnável), define muito da lógica poética de **Nathalie Granger**, e do que dessa lógica se prolongará em **India Song**.

Luís Miguel Oliveira