

CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA  
O CINEMA DE VICHY – A FRANÇA OCUPADA (1940-44)  
7 e 9 de Setembro de 2021

# LES ENFANTS DU PARADIS / 1945

(“Os Rapazes da Geral”)

um filme de Marcel Carné

**Realização:** Marcel Carné / **Argumento, Sequência e Diálogos:** Jacques Prévert / **Planificação:** Marcel Carné / **Assistentes de Realização:** Pierre Blondy (Artístico), Bruno Tireux (Técnico) / **Assistente Geral:** Louis Théron / **Fotografia** (Preto e Branco): Roger Hubert / **Operador:** Marc Fossard / **Cenografia:** Léon Barsacq, Raymond Gabutti e, na clandestinidade, Alexandre Trauner / **Figurinos:** Mayo / **Música:** Maurice Thiriet e, na clandestinidade, Joseph Kosma / **Música das pantominas:** Georges Mouque, interpretada pela Orquestra da Société des Concerts du Conservatoire, dirigida por Charles Munch / **Montagem:** Henry Rust / **Som:** Robert Teisseire / **Misturas:** Jacques Carrère / **Fotógrafo de Estúdio:** Roger Forster / **Interpretação:** Arletty (Garance), Jean-Louis Barrault (Baptiste Debureau), Pierre Brasseur (Frédéric Lemaître), Maria Casarès (Nathalie), Marcel Herrand (Lacenaire), Louis Salou (Conde Edouard de Montray), Marcel Peres (Director do teatro “Les Funambules”), Jane Marken (Madame Hermine), Etienne Decroux (Anselme Debureau), Paul Frankeur (Inspector da Polícia), Pierre Renoir (Jéricho, o ferro-velho), Gaston Modot (Fils de Soie, o falso cego), Albert Rémy (Scarpia Barrigni, o leão da pantomina), Robert Dhéry (Célestin), Pierre Palau (Contra-regra do teatro “Les Funambules”), Rognoni (Director do “Grand Théâtre”), Léon Larive (Porteiro da Caixa do teatro “Les Funambules”), Fabien Loris (Avril), Gustave Hamilton (Porteiro da Caixa do “Grand Théâtre”), Jean Lanier (Iago), Auguste Boverio (Primeiro Autor), Paul Demage (Segundo Autor), Jean Dianer (Terceiro Autor), Lucien Walter (um polícia), Jacques Castelot (Primeiro Dandy), Jean Gold (Segundo Dandy), Jeanne Dussol (Mulher Barbuda), Maurice Schutz (Bilheteiro), Marcelle Monthil (Marie).

**Produção:** Société Nouvelle Pathé-Cinéma / **Director de Produção:** Fred Orain / **Estúdios:** Joinville-le-Pont (Paris), La Victorine (Nice) / **Distribuição:** Pathé-Consortium-Cinéma / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendado eletronicamente em português, 190 minutos / **Estreia Mundial:** Palais de Chaillot, Paris, 9 de Março de 1945 / **Inédito comercialmente em Portugal.** Múltiplas apresentações, não comerciais a partir de Outubro de 1954, por ocasião de uma Semana do Cinema Francês, no Cinema Condes, ao que se crê, primeira apresentação desta obra em Portugal.

*A sessão de dia 7 tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo*

---

Tudo começou em Nice, no princípio do Inverno de 1942, quando em Portugal se estreava o **Aniki-Bóbó** e Leitão de Barros tinha trazido há pouco de Veneza a Taça Volpi para o seu **Ala-Arriba**. A cidade branca da Riviera, antiga Nizza da casa de Sabóia, era então uma alternativa cinematográfica a Paris, ocupada pelos alemães, onde não se tornara fácil a produção regular de filmes.

Jean-Louis Barrault contara a Jacques Prévert e a Marcel Carné, no Terraço do Hotel Royal, com vista para o Mediterrâneo, a incrível história do mimo Jean-Jaspard Debureau que, por ter matado um homem na rua à bengalada, foi preso e julgado num processo a que Paris compareceu em peso para ouvir o som da sua voz. “Carné começa a trabalhar imediatamente”, conta Bernard G. Landry, um dos estudiosos do cineasta,

*“vasculha as bibliotecas e leva malonas carregadas de livros e papéis para o Prieuré de Valette, um albergue retirado nos arredores de Grasse, não muito longe de Nice. Perto dali estão escondidos Kosma e Trauner, procurados pelos alemães. Durante meses, no jardim onde ainda se encontram o lago gótico e a estátua de **Trovadores Malditos**, a equipa trabalha intensamente. Prévert planeia as cenas, Trauner desenha os cenários, Kosma compõe a música, enquanto Mayo, convidado para se lhes juntar, esboça os figurinos. Carné, esse, comanda e descomanda, aceita ou recusa, sugere ou proíbe, dá luz a este filme enorme que se chama provisoriamente **Funambules** e que está pronto a rodar no princípio do Verão”.*

Em 16 de Agosto de 1943 começaram as filmagens nos estúdios de La Victorine, em Nice, mas a realização é suspensa devido ao desembarque aliado em Itália, nos primeiros dias de Setembro. Ficam rodadas apenas as primeiras sequências no Boulevard du Crime e as autoridades de Vichy ordenam à equipe que se instale em Paris o mais depressa possível. Entretanto, os alemães proibem ao produtor André Paulvé toda a actividade profissional e é graças à Pathé que o filme se conclui já depois da libertação de Paris, ocorrida em Agosto. Foi assim possível reunir todos os intérpretes, com excepção de Robert Le Vigan, que fugira para a Alemanha, substituído por Pierre Renoir no papel de Jéricho.

A grande metragem do filme e a sua concepção em duas jornadas, levantou alguns problemas quando da estreia, pois o distribuidor pretendia amputar 1.700 metros, mas Carné conseguiu recuperar a metragem inicial e o filme foi exibido pela Gaumont em três sessões diárias, com as duas jornadas juntas e, à noite, com bilhetes marcados e reservas, facto inédito na exibição francesa desse tempo.

Quando **Les Enfants du Paradis** foi exibido, pela primeira vez na Cinemateca, no ciclo “Os Filmes da Cinemateca”, em 25 de Maio de 1972, com o título **Os Rapazes da Geral** (“Paradis” é a designação popular dada em França ao nosso “galinheiro” ou último balcão) o Dr. Félix Ribeiro escolheu - e muito bem - um pequeno texto de Marcel Carné em que este se define como autor: *“A atmosfera e as personagens contam para mim mais do que a própria intriga. Uma história original nada valerá se as personagens são convencionais”*. Estas palavras explicam maravilhosamente o cinema de Carné e os méritos de **Les Enfants du Paradis** e explicam muito mais coisas, talvez o segredo do verdadeiro cinema, esse segredo que ultrapassa a narratividade e revela a sedução de obras tão mal “contadas” como **Os Nibelungos**, **A Imperatriz Vermelha** e, cá pelo sítio, os filmes de Leitão de Barros ou de Manoel de Oliveira. Não é por acaso que o autor de **A Severa** dizia que os seus filmes eram “para pendurar”, como não é por acaso que **A Imperatriz Vermelha** conserva ainda hoje todo o seu fascínio. Com o andar dos tempos, a narratividade perde-se um pouco e fica sempre o esplendor da imagem, isto é, o estilo: “style is never out of fashion”, como lemos há tempos num anúncio de moda.

**Les Enfants du Paradis** é um dos raros filmes em que o espectáculo da vida se confunde com a vida do espectáculo (não era inocente o distribuidor português que chamou ao admirável **La Carrosse d’Or**, o filme gémeo deste, **A Comédia e a Vida**) um filme de estirpe de **Lola Montès** ou das melhores coisas de George Cukor ou ainda se quisermos, de **One From the Heart**. E por que não de **O Pai Tirano**?

O filme abre e fecha com um pano de teatro que sobe e desce não para mostrar um palco, mas um *boulevard* fervilhante de vida, fotografado ao sol da Côte. Só que esse *boulevard* - palco da vida - é, não um documento, uma reprodução imediata do real, mas um cenário, logo um *palco de cinema*. Palco de cinema que continuará pelo filme adiante, aqui e além duplamente palco, sempre que a câmara foca um palco de cinema construído para representar (ou ser?) um palco de teatro. E é esse constante vaivém entre o palco e a vida, assumido por todos os personagens e magnificamente escrito por Prévert e encenado por Carné, que se joga o destino, o significado e a própria narratividade do filme. O processo atinge o sublime quando o autor Frédéric Lamaitre, saborosamente cabotino na interpretação de Pierre Brasseur, sai do seu palco e vem para o corredor do teatro representar, vestido de Otelo, o drama que se desenrola entre as personagens da história, diante dos nossos olhos.

Muitos críticos censuraram a Carné a deficiente “construção” do filme, e sua “ausência de intriga”, de “progressão dramática” a sua “falta de naturalidade”, o seu excesso de estúdio, de representação, a sua artificialidade, em suma. Só que, neste filme, a realidade é a do artifício, não a do *real*. Compreender esse *nunca* significava, em 1943, ser moderno, estar à frente, situar-se, por exemplo, no plano do novo cinema que nascia em Itália com Rossellini - a dramaturgia sedimentar, o predomínio da situação sobre a acção.

Michel Perez, no seu *Les Films de Carné*, sublinha essa mesma ideia ao afirmar que o filme “obedece a leis tão rigorosas como as de uma construção mais ortodoxa e que só podem dar aos ofuscados a impressão de impotência em criar o drama e o afrouxamento da disciplina narrativa por via da sua originalidade. Preferindo os capítulos aos actos e o desenvolvimento “horizontal” das situações à sua concentração “vertical”, Prévert e Carné conseguiram um filme tão apaixonado como contemplativo, tão amoroso da vida como desengano, tão arrebatado como lúcido e crítico consigo mesmo”.

Esta aparente contradição, esta permanente e consciente exibição de opostos não é, em si própria, a razão de todos os dramas e o cerne do espectáculo da vida? Carné e Prévert juntaram todos os contrários mesmo no palco formal: a palavra junta-se à imagem, o teatro, a pantomina e a música fundem-se com a expressão plástica. O cinema, afinal, recolhe, regista, dá a ver e convoca os seus antecedentes expressivos. E não é essa fusão de diferentes formas artísticas um dos sinais de modernidade, afastada aqui qualquer subordinação a uma procura, definitivamente redutora, de “cinema puro?”

O que está em causa, de facto, neste filme admirável, é a ideia de representação, construindo uma imagem da vida tão igual na cena de um teatro como numa lente de cinema: tudo é palco, tudo se representa. Não é por acaso que a câmara confunde permanentemente o ponto de vista do actor *como tal* e, quantas vezes, o ponto de vista dos intervenientes na acção que se desenrola no palco *entre* as peças. Não é por acaso que os actores se vêm misturar com o público, que este fala, dialoga com eles (são admiráveis de composição e sabor os planos dos espectadores do galinheiro), como não é por acaso que o próprio diálogo das cenas “reais”, fora do “teatro” ou da “pantomina” é algo “literário”, “teatral”.

Ao filmar a realidade do artifício, o cineasta acentuou, em vez de tornar naturais, *reais*, as formas desse artifício e daí a lentidão, o tom afectado do diálogo, o seu carácter um pouco excessivo, composto, declamatório. Prévert pôde assim dar largas ao seu talento literário, não recuando ao menor assomo de poesia, mesmo que em certos momentos um certo tom sentencioso faça interromper a fluência da narrativa. Mas, tratando-se de representação, de necessária deformação criadora, a palavra não destoa da imagem, também ela composta com evidente gosto pictórico (fica-nos na retina o branco que acompanha a presença do mimo, branco que é também silêncio - e de que maneira - na sua actuação em palco e fora dele) e revelando uma ambientação - uma atmosfera de tal modo delineadas que o espaço de *enquadramento* se transforma facilmente em *quadro*.

Poucas vezes me foi dada ver uma tão acentuada simbiose entre palavras e imagens “compostas”, simbiose que continua na própria expressão formal do filme. Falou-se em frieza, em ausência de construção dramática, em quadros desligados, mas em **Les Enfants du Paradis** o ritmo é interior, não depende dos incidentes da intriga. E a profundidade humana, a altura poética do argumento exigem essa serenidade, essa distanciação conseguida pela procura estética (e distanciação é também modernidade) pela imobilização do movimento exterior do cinema (a câmara quase nunca mexe, as personagens falam continuamente em posição frontal) para acentuar o ritmo, a pulsação interior do drama que, pouco a pouco, se vai desenvolvendo entre as personagens, colocadas pela vida diante do amor.

Amor que tem rosto de Garance, a Mulher, mistério e interrogação, fonte de desejo, amor que premeia e castiga. “*L’Amour est tellement simple*” diz Garance - nome de flor - e simplicidade quer dizer aqui totalidade, entrega absoluta, no mágico envolvimento desse “amour fou” tão ao gosto dos surrealistas e de

Prévert, um dos seus pares. Amor inatingível e, como tal, sagrado, fora deste mundo: por isso Garance, símbolo da inspiração e do desejo, corpo entregue a três homens, acaba por se perder sozinha na multidão do Entrudo. Pura, afinal, no simbolismo da sua personagem, estranhamente real na sua serenidade, bela como uma estátua, como uma deusa, como Arletty.

Dos homens que tocou - e esse é o sentido da fábula - só dois viverão uma plenitude humana, só dois se salvarão porque se perderam de amores: Frédérick Lemaître, o Amor da Arte, Jean-Baptiste Debureau, o Amor da Vida, Amor posto acima de tudo. Lacenaire, personagem ambígua, símbolo do destino, é o outro lado, o amor perverso; Montay, o aristocrata, morre na sua falsidade. Só aos artistas é dado viver. E não deixa de ser estranho que Debureau, o homem silencioso, o poeta, o Artista, venha a ter como companheira - e mãe do seu filho - uma mulher que soube amar e que, curiosamente, parece ter o mesmo rosto de Garance. Esta mesma Mulher em duas personagens não nos anuncia já esse obscuro objecto do desejo que foi o testamento cinematográfico doutro cineasta da mesma tribo? Maria Casarès (no primeiro papel depois de se exilar de Espanha, onde seu pai, Casares Quiroga, fora figura influente durante a Guerra) é extraordinariamente parecida com Arletty e não sinto nisto qualquer interpretação fantasiosa e forçada; está ali, pode demonstrar-se. Gostaria ainda de reter um pouco mais as imagens deste filme único e não resisto a lembrar a *mise-en-scène* de Carné, perfeita em todos os domínios e transparente como poucas vezes, sem quaisquer atrevimentos formais ou técnicos, precisa, rigorosa, um tudo nada distante, com pudor do sentimentalismo, fugindo ao melodrama de efeito fácil, sabendo rir (a representação de *L'Auberge des Adrets* é um cúmulo de participação distanciada, por exemplo) ou falar dele com rara verdade, aqui e além capaz de um "bonito" que não compromete (na cena nocturna da varanda do quarto de Garance, vêmo-la conversar com Lemaître em primeiro plano, depois o actor sai de campo, a câmara desloca-se um pouco, focando do lado da varanda a sua entrada no quarto de Garance e a sua aproximação dela, até enquadrar novamente em primeiro plano), reconstruindo (que cinematografias beneficiariam do trabalho conjunto de homens como Trauner ou Barsacq?) a Paris de 1840 como uma cidade-palco, uma cidade interior, uma cidade-história, e dividindo a acção em duas jornadas não apenas separadas no tempo mas na posição da câmara: **Le Boulevard du Crime** é rodado em plano geral, todo o exterior, **L'Homme Blanc** é rodado em primeiro plano, mais interior, juntando no fim os dois movimentos que começam a acabam a obra: o pano desce, agora sobre a palavra FIM. A vida continua.

Luís de Pina

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico