

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
REALIZADOR CONVIDADO: ADOLFO ARRIETA
1 de junho de 2022

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE / 1945

um filme de Robert Bresson

Realização: Robert Bresson / **Argumento:** Robert Bresson, baseado num excerto de “Jacques Le Fataliste et son Maître” de Denis Diderot / **Diálogos:** Jean Cocteau / **Fotografia:** Philippe Agostini / **Cenários:** Max Douy / **Som:** René Longe, Robert Ivannet e Lucien Legrand / **Música:** Jean-Jacques Grunenwald; música da boîte dirigida por Roger Roger / **Montagem:** Jean Feyte / **Interpretação:** Paul Bernard (Jean), Maria Casarès (Hélène), Elina Labourdette (Agnès), Lucienne Bogaert (Madame D.), Jean Marchat (Jacques), Yvette Etievant (criada de quarto).

Produção: Films Raoul Ploquin / **Director de Produção:** Robert Lavallée / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 85 minutos / **Estreia Mundial:** Paris, 21 de Setembro de 1945 / **Inédito comercialmente em Portugal.** Primeira apresentação em Portugal, pelo Cine Clube do Porto, nos Cinemas Batalha e Águia de Ouro a 21 de Novembro de 1954.

Les Dames du Bois de Boulogne é apresentado com **Le Chateau de Pointilly**, de A. Arrieta (“folha” distribuída em separado).

Com a presença de A. Arrieta

A 24 de Abril de 1944, pouco tempo depois da estreia de **Les Anges du Péché** e ainda sob a Ocupação, Bresson iniciou as filmagens da sua segunda longa-metragem, que teve como primeiro título **L’Opinion Publique** e, depois, se chamou **Les Dames du Bois de Boulogne**. A Libertação interromperia os trabalhos que só recomeçaram meses mais tarde, com uma equipa técnica parcialmente diferente. O filme estreou-se em 1945, meses depois do fim da guerra.

Para **Les Dames**, Bresson adaptou um dos capítulos do romance de Diderot “Jacques Le Fataliste”. Aquele em que é contada a história de Madame de la Pommeraye “*une veuve qui avait des moeurs, de la naissance, de la fortune et de la hauteur*”, abandonada pelo seu amante, “*un homme de plaisir très aimable croyant peu à la vertu des femmes*”, o Marquês des Arcis.

Tem-se interpretado essa história, como aliás o romance, dentro do espírito do “século das luzes”: uma história “galante”, imbuída de crítica social, algo amarga, algo céptica, algo irónica, um pouco no espírito da célebre obra de Laclos, mais ou menos contemporânea, “Les Liaisons Dangereuses”.

Bresson recusou-se a vê-la assim. Defendeu o aspecto dramático, e mesmo trágico, da narrativa, e sublinhou-o no seu filme donde está ausente qualquer traço ou fundo social (o que tanto indignou, à época, um crítico como George Sadoul). As personagens mudaram de nome e foram transportadas do Século XVIII para os nossos tempos (“*os sentimentos, ao contrário dos factos* – disse Bresson - *não mudam de século para século*”). Modificou muita coisa (quase todas as situações entre Agnès e a mãe, que no livro se chamam Mademoiselle e Madame de Aisnon), mas conservou o essencial da história e do diálogo, utilizando, para tanto, a colaboração de Jean Cocteau (que parece não ter tido, contudo, no filme o lugar proeminente, quase de co-autor, que alguns críticos lhe deram).

Aparentemente - e esse facto tem sido muito notado - **Les Dames** é o único filme de Bresson que se não refere a elementos religiosos, ou seja, onde a atmosfera é basicamente "profana". Um pouco mais de atenção fará, contudo, entrever que talvez não seja bem assim e explique mesmo a leitura que o realizador fez de Diderot. A sequência-chave para o compreender é a inicial, a única em que intervém o "fatalista Jacques". Escutando as confidências de Héléne, Jacques dir-lhe-á que "*não há amor, mas apenas as provas desse amor*". Não será necessário forçar muito para se verificar que estamos em plena polémica jansenista: a Graça (o amor) e as Obras (as provas). Héléne, vestida de preto e em carro preto, recebe de Jacques essa lição e tentará aplicá-la a Jean. Para isso dispõe o seu jogo e a sua teia, onde todos os outros e, sobretudo Agnès e Jean, irão ser simples peões (a sequência da dança de Agnès, vista por Héléne, como representação de Héléne, o *décor* que constrói para Agnès e a mãe, o jantar que organiza para o encontro que consumaria os seus desígnios). Mas há algo que ela não consegue dominar, algo que, no filme, é traduzido pela cascata, pelo papel branco das cartas, pelas notas dos teclados do piano. Algo onde reside exactamente esse amor que não necessita de provas, e que triunfará na cena final entre Jean e Agnès. O *décor* de Agnès que, no princípio, parecia idêntico ao de Héléne (fato preto, chapéu alto, castanholas) é mudado por esta (a partir do momento em que, despindo-se, estraga esse "disfarce" a Héléne) num *décor* próprio, que se opõe ao da sua protectora e a acaba por varrer (donde a importância da cascata, lugar de Agnès, donde Héléne é literalmente expulsa). Será simplista dizer que a luta entre Agnès e Héléne é a luta entre o Bem e o Mal (apesar da simbologia oferecida) mas não o será dizer que Agnès representa esse "*pur amour*" tão caro à espiritualidade jansenista, que se opõe ao "mundo", suas obras e vaidades. E a vitória cabe-lhe na sequência tão comentada e tão célebre em que Héléne revela a Jean quem é Agnès. Quando o carro desta arranca, Héléne, antes enquadrada pela janela do carro, face à câmara, é arrancada do plano, numa transição abrupta, que, imediatamente sublinha a sua desapareição, preparando a sequência final.

Mas as fronteiras entre os dois *décors* e os dois anjos (o das trevas e o da luz) nunca são nítidas. Entre si comunicam: donde o lugar das escadas, dos automóveis, dos elevadores (obsessivos neste filme) e que são espaço privilegiado da personagem que, de facto, entre ambas é jogado: Jean. É nela (tanto ou mais que nos demiurgos femininos) que a verdadeira tragédia vai actuar e provocar o movimento (o que é, de resto, prejudicado pela má interpretação de Paul Bernard, imposto pela produção a Bresson e a Cocteau que queriam Alain Cuny ou Jean Marais). Por isso, é ele quem "varre" Héléne e é ele quem dá a Agnès a ordem para ficar viva ("*C'est un ordre que je te donne. Tu ne peux pas me désobéir. Reste avec moi*"). Penetrado pelo amor, Jean pode agora vencer e dominar tudo. Nada lhe resistirá. "*Je reste*", responde-lhe Agnès.

Nesta dimensão, Bresson invade, uma vez mais, a sua história e as suas personagens (que, como **Les Anges du Péché** permanentemente se opõem em campo-contra-campo) numa aura que, assentando no realismo, atinge dimensões que nada têm a ver com ele. O que bem compreendeu Bazin quando escreveu: "*A sua estilização (de Bresson) não é abstracção a priori do símbolo, constrói-se numa dialéctica de concreto e do abstracto pela acção recíproca de elementos contraditórios da imagem*". Para Bazin a ilustração suprema era o aproveitamento do ruído do limpa pára-brisas, que dizia bastar "*para transformar um texto de Diderot num diálogo raciniano*". Porque todos esses elementos - visuais ou sonoros - acrescentam essa outra presença que reencontraremos, por exemplo, muito mais tarde, em **Le Diable Probablement** ou em **L'Argent** e que conferem a este filme, como a muitos outros de Bresson, essa dimensão de fatalidade, de destino, que tão caracterizadamente os distingue do "outro cinema".

Les Dames, com a sua permanente variação de pretos e brancos (imenso tabuleiro dum xadrez jogado por quem?), com os seus espaços intercomunicantes, com os obcecantes ruídos dos carros e da chuva, com a permanente variação de ângulos da câmara, é uma obra em que todos os elementos se conjugam para a fusão de dois realismos e a final aniquilação de ambos num esquema rigorosamente geométrico e rigorosamente abstracto.

JOÃO BÉNARD DA COSTA