

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
25 de Agosto de 2022
DO OUTRO LADO DO ESPELHO

LA SOURIANTE MADAME BEUDET / 1923

Um filme de Germaine Dulac

Argumento: Denys Amiel e André Obey, baseado na peça homónima da dupla / *Director de fotografia* (35 mm, preto & branco): Amedée Morin / *Interpretação:* Germaine Dermoz (*Mme. Beudet*), Alexandre Arquillère (*Mr. Beudet*), Madeleine Guitty (*Mme. Lebas*), Jean d'Yd (*Mr. Lebas*), Yvette Grisier (*a criada*).

Produção: Charles Delac, Marcel Vandal / *Cópia:* Lightcone, 16 mm, muda, com intertítulos em francês excepto o título do filme e um cartão inicial que estão impressos em inglês com legendas electrónicas em português / *Duração:* 36 minutos a 18 fps. / *Estreia mundial:* Paris, 9 de Novembro de 1923. / *Inédito comercialmente em Portugal.* / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 5 de Maio de 1997, no âmbito da rubrica "História Permanente do Cinema".

LE SANG D'UN POÈTE / 1930

Um filme de Jean Cocteau

Argumento, guarda-roupa, montagem e comentário: Jean Cocteau / *Diretor de fotografia* (16 mm, preto & branco): Georges Périnal / *Cenários:* Jean d'Eaubonne / *Música:* Georges Auric, executada pela Orchestra Flament, sob a regência de Édouard Flament / *Som:* Henri Labrély / *Interpretação:* Enrique Rivero (*o poeta*), Lee Miller (*a estátua*), Pauline Carton (*a domadora de crianças*), Jean Desbordes (*Luís XV*), Féra Benga (*o anjo negro*), Odette Talazac, Barbette, Fernand Duchamps, Lucien Jager (*espectadores nas frisas do teatro*).

Produção: o Visconde de Noailles / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 16 mm (suporte original), versão original com intertítulos em francês e com legendas electrónicas em português / *Duração:* 53 minutos / *Estreia mundial:* Paris (Théâtre du Vieux Colombier), 20 de Janeiro de 1932 / *Inédito comercialmente em Portugal.* *Primeira apresentação na Cinemateca a 14 de Julho de 1993, no âmbito do ciclo "Centenário de Almada".*

com acompanhamento ao piano por Filipe Raposo

LA SOURIANTE MADAME BEUDET

Apesar de ter entrado para a História do cinema devido ao seu vínculo com as vanguardas francesas dos anos 20, Germaine Dulac (1882-1942) realizou filmes de tonalidades diferentes, alguns inegavelmente "de poesia" (**La Coquille et le Clergyman**, o seu filme mais célebre, pateado na estreia pelos Surrealistas, porque Dulac não pertencia ao grupo e ousara fazer um filme apregoado como *surrealista*) e outros inegavelmente "de prosa". Isto resume o percurso desta forte personalidade (Henri Langlois, o fundador da Cinemateca Francesa, deu testemunho de que Dulac o ajudou, "*nas horas mais sombrias de 1940 e 1941, escondendo cópias de filmes proibidos*"), de quem parte da obra se perdeu e que, por diversos motivos, oscilou entre produções comerciais e produções com ambições artísticas. Numa entrevista de 1927, Germaine Dulac lembrava: "*recentemente, criticaram-me muito por ter feito este tipo de filmes [destinados ao grande público]. Um jornal estrangeiro escreveu que não se tem o direito de falar em cinema puro quando se realiza filmes ditos comerciais. Esta crítica não tem muito fundamento: além de ser*

necessário dar a “quantia certa” à indústria cinematográfica, não será boa ideia educar progressivamente o público com obras nas quais pomos, apesar dos pesares, muito de nós mesmos?”.

La Souriante Madame Beudet, realizado cinco anos antes de **La Coquille et le Clergyman**, não pertence ao domínio do cinema experimental ou “puro”. Mas Germaine Dulac acrescentou a esta história “de prosa” elementos vindos, do cinema *de poesia*. Pôs poucos intertítulos, recusou-se a transmitir as inflexões psicológicas da protagonista através de palavras, preferiu fazê-lo através de imagens. Já nos primeiros planos, quando Mme. Beudet está ao piano e vemos a capa de uma partitura de Debussy, Dulac intercala imagens exteriores à cena, numa analogia entre a música (num filme mudo) e as imagens. E Mme. Beudet toca Debussy, que segundo as palavras de Igor Strawinsky no fim da vida foi *“em todos os sentidos, o primeiro compositor do século XX”* e morrera apenas cinco anos antes da realização do filme. Ou seja, Dulac alude à música contemporânea, *de vanguarda*. Debussy voltará ao filme na sequência em que Mr. Dulac ri-se diante de outra partitura sua (cujo próprio título, *Jardins sous la Pluie*, parece-lhe ridículo) e tranca o piano, para ir com uns amigos e sem a mulher assistir ao **Fausto** de Gounod, protótipo da ópera oitocentista bombástica e ridícula, de que a música de Debussy foi o antónimo absoluto. A coordenação da escala de planos, aquilo a que a realizadora chamava *“a força evocadora de certos elementos visuais”*, é que dá forma aos sentimentos da protagonista, à sensação de vazio, ao contraste entre a sua personalidade e a mediocridade do marido. *“O bom filme é aquele no qual o jogo das imagens é o mais expressivo, o mais completo. O mau filme é aquele no qual a imagem não tem senão o valor de uma fotografia que regista secamente as fases de uma acção”*, disse Germaine Dulac numa conferência de 1930, ilustrada por trechos de Carné, Flaherty, Vigo e de **La Souriante Madame Beudet**. Esta lúcida coordenação dos elementos visuais está, de facto, no cerne de qualquer cinema de qualidade e Germaine Dulac soube aplicá-lo a filmes tão diferentes como **La Coquille et le Clergyman** e **La Souriante Madame Beudet**. Em diversas passagens deste último, Dulac usa o mesmo procedimento da sequência inicial ao piano e intercala breves imagens desconectadas da acção, para exprimir anseios, sensações ou desejos da protagonista, preferindo estas intercalações aos intertítulos. Para sublinhar a frustração da protagonista, a realizadora faz uma variação sobre este procedimento e insere imagens de páginas com versos de Baudelaire, de um poema intitulado *La Mort des Amants*, que falam de *“camas cheias de perfumes leves e divãs profundos como túmulos”*, opondo-os à prosaica realidade da vida de Mme. Beudet. Alguns anos mais tarde, nos cinco minutos de **Disque 957** (1928-29) Dulac usará este procedimento de maneira mais sofisticada e inegavelmente mais *vanguardista*: vemos o plano fixo de um disco a girar, devemos imaginar a música (sabemos de que peça que se trata) e ao cabo de alguns instantes este disco que gira se transforma numa série de imagens circulares, também em movimento. Em **La Souriante Madame Beudet**, Germaine Dulac utiliza com moderação estes elementos, por se tratar de uma narrativa linear e esta moderação foi pensada para que *“o jogo de imagens seja o mais expressivo”*.

Germaine Dulac foi uma das primeiras mulheres no mundo a fazer uma carreira de realizadora e escreveu, num artigo de 1924, que ainda havia demasiados obstáculos para que houvesse mulheres realizadoras pelo mundo fora. Tinha toda a razão, mas esta situação mudou por completo nos quase cem anos que se passaram desde então. Germaine Dulac é simplesmente uma importante personalidade do cinema mudo francês e (assim como Vera Chytilová, Kira Muratova ou Chantal Akerman) não precisa da muleta nem da desculpa da *política sexual* para ser apreciada. **La Souriante Madame Beudet** é uma prova disso.

Antonio Rodrigues

LE SANG D'UN POÈTE

*Quando fecho os olhos, um mundo maravilhoso abre-se a mim.
Não desaparece quando volto a abri-los. Querida dupla vida!
Quando falo aos demais, também falo com criaturas fabulosas.
Pensam que estou aqui e que estou calmo.
Também estou longe daqui, em regiões estilhaçadas
que todos desconhecem.*
Robert Desnos
Confession d'un Enfant du Siècle
(1926)

*Accidents du mystère et fautes des calculs
Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue.
Toute ma poésie est là: Je décalque l'invisible
(invisible à vous).*
Jean Cocteau
Opéra (1927)

Em finais dos anos 20, um rico casal de aristocratas que se tornou célebre, o Visconde e a Viscondessa de Noailles, prolongou a tradição do mecenato às artes através do cinema de vanguarda. Segundo todos os testemunhos, a Viscondessa, a célebre Marie-Laure (filha de um milionário judeu e descendente do Marquês de Sade), era a figura mais interessante do casal. Produziram **Le Chien Andalou** e **L'Âge d'Or**, de Buñuel, **Les Mystères du Château du Dé**, de Man Ray (filmado na Villa Noailles, em Hyères, propriedade do casal, projectada por Robert Mallet-Stevens, à qual não falta sequer um "jardim cubista", de Gabriel Guevrékian) e **Le Sang d'un Poète** (inicialmente intitulado **La Vie d'un Poète**), que foi encomendado pelos dois mecenas simultaneamente a **L'Âge d'Or**. A ideia original do Visconde era que Cocteau fizesse um filme de animação. Cocteau concordou, mas logo se apercebeu que a tarefa seria gigantesca, talvez impossível. Num artigo de 1930, Cocteau agradece a grande generosidade dos seus mecenas, que lhe permitiu agir sem "*nenhuma prudência. Fecharam os olhos, taparam os ouvidos e levaram o tato ao ponto de não perturbarem o trabalho de rodagem. A surpresa será boa, seja qual for*". Atitude rara, que é "*o verdadeiro papel do mecenas. O mecenas não deve apoiar os bons negócios e sim os maus negócios, que são os melhores que existem, os sucessos a longo prazo, os ganhos misteriosos que as pequenas bolsas e os corações áridos não podem esperar e que são apanágio daqueles que são verdadeiramente ricos, de coração e de dinheiro*". O brutal escândalo causado pelo filme de Buñuel (o Visconde correu o risco de ser excomungado pelo Vaticano e foi expulso de um dos clubes mais fechados de Paris) salpicou o de Cocteau, que ficou trancado num cofre durante um ano, antes de ser mostrado durante quatro semanas num importante teatro parisiense. Mais tarde, a sua repercussão foi grande, em particular junto às vanguardas americanas.

Le Sang d'un Poète foi a segunda incursão de Cocteau ao cinema, depois de **Jean Cocteau Fait du Cinéma**, aparentemente uma homenagem a Chaplin, hoje perdido. Note-se a presença na ficha técnica de três célebres profissionais, o que era sem dúvida indispensável para dar forma às ideias do *amador* que era Cocteau: Georges Périnal, Jean d'Eaubonne e Georges Auric. O filme se situa num domínio - o do mundo do sonho e da livre associação - de que o grupo Surrealista tentou ter o monopólio, não hesitando para isso em recorrer ao terrorismo da agressão física, a que alguns chamavam "*scandale enchanteur*". Declararam-se inimigos de Cocteau numa atitude despótica e invejosa, eivada de homofobia. No prefácio de uma bela edição ilustrada, com a totalidade do *découpage* do filme, publicada em 1946, Cocteau pôs os pingos nos *i* em relação ao Surrealismo: "*É costume escrever que **Le Sang d'un Poète** é um filme surrealista. Mas quando eu o imaginei, o Surrealismo não existia. E sem dúvida o motivo do interesse que o filme ainda suscita vem, pelo contrário, da sua solidão diante daquelas obras de uma minoria que se opõe à maioria através dos séculos e que a governa, sem que ela suspeite disso. Esta minoria tem os seus antagonismos. À época de **Le Sang d'un Poète** eu era o único desta minoria a evitar as manifestações voluntárias do inconsciente, preferindo uma espécie de semi-sono no qual deambulava como num labirinto. Só me interessava pelo relevo e o detalhe de imagens que saíam*

da grande noite do corpo humano. E adotava-as incontinentemente, como cenas documentárias de outro reino. É por isso que este filme que possui um único estilo, por exemplo, o de uma maneira de andar e dos gestos exclusivos de um homem, apresenta uma superfície múltipla à exegese. Se me fizessem perguntas sobre uma delas, eu teria muita dificuldade em responder. As minhas relações com esta obra eram a de um marceneiro que ajusta as peças de uma mesa e que os espíritas, que fizeram girar esta mesa, consultam”.

Buñuel e Man Ray frequentaram aristocratas que se interessavam pela arte moderna por motivos em que se misturavam a extravagância, o exibicionismo e a sinceridade. Cocteau, de certo modo, pertencia a este mundo e uma das características da sua ação foi fazer com que este meio se interessasse pelas formas modernas, deixando um pouco de lado a sua fixação com o século XVIII. Não nos esqueçamos também que nesta Paris tão cosmopolita, com a presença de artistas vindos de todo o mundo, Cocteau é um arquiteto-francês, ou melhor, um arquiteto-parisiense (*“penso parisiense e falo parisiense”*). Mas precisamente por ser tão parisiense Cocteau era extremamente aberto aos elementos cosmopolitas da cultura da grande metrópole, que não foi apenas a *“capital do século XIX”*, de que falava Benjamin, mas também de boa parte do século XX. Apesar dos laivos chiques e mundanos que perpassam pela sua obra, é difícil negar o talento de Cocteau, a sua destreza e a sua imaginação, o que foi sem dúvida uma das principais razões do ódio de morte que lhe votou o pedestre André Breton - além da homofobia, é claro - cujos manifestos eram bem mais interessantes do que os seus poemas e romances (Paul Éluard e Louis Aragon acabaram por se aproximar de Cocteau e provavelmente o ajudaram a não ter aborrecimentos na *épuration* de 1944-45, pois Cocteau fizera um embaraçoso elogio público a uma exposição de Arno Brecker, promovida pelas forças de ocupação nazis).

Le Sang d'un Poète, a que respondeu, trinta anos depois, o último filme de Cocteau, **Le Testament d'Orphée**, que tem algo de palimpsesto, articula de modo coeso várias mitologias e formas do poeta, que durante toda a vida seguiu as viagens interiores oferecidas pelo ópio. Independentemente do juízo que se faça sobre o filme, este principiante em cinema que já beirava os quarenta anos, sabe nitidamente o que quer e consegue dar forma ao que quer. **Le Sang d'un Poète** é um *“documentário sobre acontecimentos irrealis”*, em que Cocteau convoca vários dos seus mitos pessoais, que reaparecem em diversas obras suas, poemas, peças e filmes: o poeta, que é o seu *alter ego*; a passagem para o outro lado do espelho, que para Cocteau é análoga à incursão de Orfeu ao inferno; a estátua que se anima; a lembrança de infância que é a batalha de bolas de neve no liceu e do aluno Dargelos, que como outro personagem da sua mitologia pessoal, o Anjo Heurtebise (*heurte* = choca; *bise* = vento forte e frio), é um *“garçon bestial, fleur de haute stature”*. O filme é uma espécie de visita guiada a este mundo pessoal, através da voz nasalada e inconfundível de Cocteau, dividido em quatro partes: *“1) as cicatrizes do poeta; 2) será que as paredes têm ouvidos?; 3) a batalha de bolas de neve; 4) o mapa roubado”*. Cocteau sabe que num filme que dura cerca de uma hora, é indispensável um mínimo de articulação narrativa, sob pena da atenção do espectador afrouxar. Neste filme, o elemento narrativo é o périplo do poeta, que toma diversas formas, diversas máscaras, na sua viagem interior. Mas quase todos os espectadores se esquecem das imagens que abrem e fecham o filme, totalmente diferentes do resto: a chaminé de uma fábrica que se esboroa, ao ser dinamitada em *ralenti*. Todo o filme é inserido entre estes dois planos, separados por cinquenta minutos e que são uma única sequência. É como se tudo o que vemos entre estes dois planos fosse um devaneio (não um sonho), talvez uma visão de ópio. A continuidade da queda é interrompida, mas acaba por ser levada a cabo: a chaminé fica em suspenso nos planos de abertura, mas desaba nos últimos. É no espaço de alguns segundos que separa o começo e o fim da queda da chaminé que decorre todo o filme, como um lampejo e esta moldura visual algo misteriosa não é a menor das suas belezas.

Antonio Rodrigues