

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
14 de Janeiro de 2023  
DOUBLE-BILL

## LA PETITE LISE / 1930

*Um filme de Jean Grémillon*

*Argumento:* Charles Spaak / *Diretores de fotografia (35mm, preto & branco):* René Colas e Jean Bachelet / *Cenários:* Guy de Gastyne / *Figurinos:* não identificado no genérico / *Música:* Roland Manuel / *Montagem:* não identificado no genérico / *Som:* Antoine Archimbaud / *Interpretação:* Pierre Alcover (*Victor Berthier*), Nadia Sibirskaia (*Lise*), Julien Bertheau (*André*), Alexandre Mihalesco (*o usurário*), Joe Alex (*o dançarino negro*), Lucien Hector (*um prisioneiro*), Pierre Piérade (*Mr. Bazet*), Alex Bernard (*um cliente de Lise*), Alain Cordy (*um jogador de bilhar*).

*Produção:* Bernard e Émile Natan para a Pathé-Natan (Paris) / *Cópia:* da Pathé, 35 mm, versão original com legendas eletrônicas em português / *Duração:* 77 minutos / *Estreia mundial:* Paris, Dezembro de 1930 / *Inédito comercialmente em Portugal. Primeira apresentação a Cinemateca a 5 de Dezembro de 2012, no âmbito do Festival Temps d'Images.*

\*\*\*\*\*

O filme passa em “double-bill” com PETER IBBETSON (1935), de Henry Hathaway (“folha” em separado)

\*\*\*\*\*

Muitos filmes nascem por acaso e **La Petite Lise**, que talvez seja o ponto culminante de toda a obra de Jean Grémillon, foi um deles. O argumentista Charles Spaak, que viria a ser um dos pilares do cinema francês dos anos 30, conta que ele e Grémillon rondavam os estúdios da Pathé. “Um dia, nomearam um diretor-geral para o departamento de argumentos. Este homem teve poder durante três dias e, com muita coragem, fez com que aprovassem um argumento que Grémillon e eu tínhamos proposto, **La Petite Lise**”. O resultado desta primeira história cinematográfica escrita por Charles Spaak e primeira longa-metragem realizada por Jean Grémillon é um filme característico do que havia de melhor no período em que foi feito, os começos do cinema sonoro. Por isso, é surpreendente saber que provocou reações tão fortes nas “plateias populares” de 1930 que em alguns cinemas os espectadores partiram as cadeiras, de tal maneira as suas expectativas tinham sido frustradas, pois aparentemente estavam à espera de mais um pequeno *film du Samedi soir*. Contrariamente ao que era regra na maioria dos filmes do início do sonoro, período da explosão do “teatro enlatado”, fala-se pouco no filme de Grémillon, sem que haja uma só frase “de autor”, como seria mau hábito no cinema francês; além disso, não há exatamente um *happy end* e, em vez de canções espalhadas a esmo, só há música em duas ocasiões, sempre objetiva, cantada pelos personagens. Ainda assim, a violência da reação à época impressiona o espectador de hoje, sobretudo quando se constata a segurança com que Grémillon se lança num mundo novo, o do cinema sonoro, sem hesitações estilísticas, pelo contrário, escolhendo a cada passo a figura de estilo mais adequada. Ao (re)ver este filme, constatamos mais uma vez a liberdade estilística de muitos filmes realizados neste período inicial do cinema sonoro, antes da nova linguagem ser codificada, o que acarretaria uma inevitável criação de regras não escritas, um autêntico pacto entre espectadores e realizadores, numa cultura da repetição, a dos *géneros* cinematográficos.

A utilização de elipses e do *fora de campo*, que está na essência de **La Petite Lise**, é absolutamente magistral, assim como a escolha de ângulos de câmara e da escala de planos (plano geral, grande plano, etc.), que tornam sóbria e densa uma trama narrativa que poderia ter sido estridente e é reduzida ao essencial: à história do desabamento de um sonho. A rarefação estilística e uma claustrofóbica impressão de encerramento na trama, que se coadunam muito bem, predominam de uma ponta a outra do filme. Grémillon soube contornar as limitações técnicas da época, que impediam a rodagem ao ar livre das cenas no campo de prisioneiros. Transformou esta limitação técnica num trunfo estilístico e depois da cena de abertura, no espaço ao “ar livre” de um cenário de estúdio, todas as sequências na Guiana terão lugar em recintos estreitos, com tetos baixos, personagens enquadrados de maneira a deixar pouco espaço acima das suas cabeças, espaços abafados, que transmitem à perfeição a sensação de encerramento, de aprisionamento. O facto de Victor Berthier receber a notícia que vai ser libertado dentro de quarenta e cinco dias cria de imediato uma tensão

narrativa, pois leva-o a desolidarizar-se dos companheiros, que percebem e acatam a nova situação. A tensão é latente em toda a magistral sequência noturna, em que Berthier conversa com dois companheiros, que falam de mulheres que deixaram em França, das quais mostram retratos. Ele faz o mesmo e levamos alguns instantes a perceber que se trata da sua filha, à qual ele se refere com o tom de quem se refere a uma amante, introduzindo o elemento inegavelmente incestuoso, embora sublimado, que existe na relação entre ele e *la petite Lise* (o contraste entre o corpanzil de Pierre Alcover e a compleição delicada de Nadia Sibirskaia tornam mais forte o elemento erótico desta relação). Nesta sequência extraordinária, em que muitas coisas pequenas se passam ao lado de algo muito maior (uma tentativa de fuga), Grémillon consegue transmitir ao mesmo tempo a sensação de encerramento e de atividade do grupo de homens, com a câmara a percorrer o cenário de um lado para o outro, num vaivém que sublinha a estreiteza do espaço disponível para os prisioneiros. Estes cantam uma canção sobre “*o país maravilhoso, o país do sonho*” para encobrir o ruído causado pela tentativa de fuga e, num *crescendo*, a música invade todo o espaço, quase como um coro à Brecht/Weill, enquanto Victor Berthier prepara-se mentalmente para a concretização do seu sonho, voltar à liberdade. Esta densa sequência de abertura, que ocupa cerca de um quarto do filme (à época, alguns a consideraram demasiado longa e pouco “pitoresca”), é seguida por uma elipse formada por um intertítulo que indica o percurso e a duração da viagem de regresso (resquício do cinema mudo), antes de vermos Lise, num espaço aberto, mas igualmente prisioneira. Mesmo nesta primeira sequência em Paris, passada ao ar livre, Grémillon optará por enquadramentos fechados, que limitam o espaço e aprisionam os personagens, aproximando-os do espectador. Na passagem em que Lise e o seu amante caminham lado a lado, num *travelling* para a frente, vemo-los de perto porém de costas, como se os acompanhássemos pelas ruas e é o som que os torna presentes para o espectador, que lhes dá identidade. A viagem e a chegada de Berthier a Paris são elididas e, noutra forma de elipse, Grémillon situa *fora de campo* o reencontro-surpresa entre pai e filha (também o involuntário homicídio terá lugar fora do campo de visão da câmara): não vemos o encontro dos dois corpos, apenas ouvimos as suas vozes (a do homem é quase a de um prisioneiro que geme), o que abole qualquer sentimentalismo e prova que Grémillon percebeu as vantagens narrativas trazidas pelo som, que podem permitir maior concisão e efeitos mais fortes (“*o filme falado multiplica os meios de ação do cinema*”, observou ele num texto de 1929). É também numa elipse que Berthier descobre o crime, o que ele resume com as seguintes palavras: “*Não sabes o que acabo de ver!*” (viu o crime e a sua causa, o relógio que ele oferecera à filha, objeto de amor que trouxe desgraças).

A opção por um estilo rarefeito para **La Petite Lise**, com elipses narrativas e visuais e o uso do silêncio como elemento dramático não impediu Grémillon de variar muito e com extrema segurança os ângulos de câmara (plano fixo, fora de campo), como na sequência com o usurário, com o golpe fatal desferido fora de campo, seguido por um longo plano fixo do casal num café, refletido num espelho. Grémillon raramente escolhe ângulos frontais, prefere as diagonais ou os picados e contrapicados. É no desenlace que o filme chega ao seu ponto culminante, com o auto-sacrifício de Berthier, que Grémillon resolve de maneira extraordinária: um simples *flashback* do campo de degredados, seguido de um plano em que ele entra numa esquadra da polícia, enquanto a câmara fica de fora, com o ponto de vista de um passante. Sabemos que ele vai acusar-se do crime, mas a sequência é desprovida de diálogos. Vemos apenas o homem entrar na esquadra, como se fosse comunicar um facto banal e ouvimos a seguir um sino, o dobre de finados, a morte social de Victor Berthier. O estoicismo do personagem e o modo como Jean Grémillon o transmite arrebatam o espectador.

**La Petite Lise** também é um filme que permite ver aquilo que se demorou meio século a perceber: as semelhanças entre Jean Grémillon e Jean Renoir, mas também as diferenças entre ambos. Um ano depois de **La Petite Lise**, Renoir realizaria uma das suas obras-primas, **La Chienne**, que tem diversas analogias com o filme de Grémillon (também narra uma desilusão). Mas ao abrir e fechar o seu filme com um espetáculo de títeres, Renoir sublinha a que ponto cada personagem tem o seu papel, está numa representação. Cotejar estes dois filmes (como cotejar **Maldone** e **La Fille de l’Eau**) é dar razão a Jean Douchet quando este assinala o que faz a diferença essencial entre os dois realizadores, que têm diversos pontos em comum: “*Para Renoir, trata-se sempre de saber que papel representamos na vida, para ele a vida é um teatro, Grémillon, pelo contrário, recusa o teatro. Os personagens dirigem-se para uma espécie de revelação deles mesmos*”. Raramente esta revelação, que pode desvendar ao espectador algo sobre ele próprio, é tão intensa quanto em **La Petite Lise**.

Antonio Rodrigues