

## FARREBIQUE / 1946

Argumento e Realização: Georges Rouquier, segundo ideia de C. Blanchard / Fotografia: André Danton / Montagem: Madeleine Gug / Som: Lecuyer / Música: Henri Sauguet / Efeitos especiais: Jean Painlevé, Daniel Senade, Jean-Jacques Rebuffet / Interpretes: habitantes da região de Goutrens — Aveyron, membros da família Rouquier, proprietária da quinta “Farrebique”.

Produção: Jacques Girard para L’Ecran Français e Les Films Etienne Lallier / Cópia: dcp, preto e branco, com legendas eletrónicas em português / Duração: 92 minutos / Estreia: 11 de Fevereiro de 1947 / Inédito comercialmente em Portugal.

---

*Farrebique*, obra de Georges Rouquier (1909-1989) rodada no Sul de França por alturas do fim da Segunda Guerra Mundial, foi, durante muitas décadas, um filme absolutamente solitário. Visto e comentado na época, o seu título passou à História da mesma forma que, por longos anos, as imagens e o próprio autor quase foram esquecidos. A diferença de que era portador, o seu carácter profundamente original, contribuiu para esse isolamento, ao mesmo tempo que, por outro lado, dificultou a análise sobre ele: na falta de outras obras do mesmo realizador que confirmassem a solidez de um tal gesto, o filme foi ora associado ora contraposto ao cinema francês da época, e ainda ao emergente movimento neo-realista, de maneiras inevitavelmente pouco produtivas. Um só pormenor factual da altura parece surgir hoje como chave iluminadora do seu espaço — a referência no genérico de produção à revista L’Ecran Français onde começava então a actividade do maior teórico do realismo, André Bazin — mas, justamente, essa iluminação veio sobretudo *depois*, e todas as pontes com outras obras ou movimentos cinematográficos que foram estabelecidas na época parecem, hoje, redutoras. Quanto a Georges Rouquier, era evidente que desenvolvia a sua breve experiência documental anterior — tinha antes assinado alguns filmes curtos sobre a actividade artesanal nos meios rurais durante a ocupação — *Le Tonnelier* e *Le Charron* — mas era também evidente que, aqui, os seus métodos de reconstituição e construção dramática eram já outra coisa.

Num sentido muito geral, *Farrebique* colhia naturalmente na tradição precursora *flahertiana* (Robert Flaherty, 1884-1951): a narração dramatizada do quotidiano rural, a construção *in loco* em que os habitantes (a família do autor, proprietária da quinta com o mesmo nome) representam os seus próprios papéis, e a longa comunhão com a cultura abordada (Rouquier nascera no local e trabalhara um ano na propriedade que era aqui o assunto do filme.) Mas, por outro lado, estamos também face a uma obra que de imediato se desviou desse percurso: ao contrário do primado flahertiano da realização impressionista — a exclusiva, obsessiva vontade de tudo criar a partir de um contínuo acto de observação, levado ao limite e, por aí, à transcendência — havia aqui uma óbvia, e também originalíssima, articulação disso com uma componente *construtora*, ou seja, uma muito clara e muito marcada arquitectura, não tanto do plano enquanto elemento isolado, mas sobretudo da estrutura em que era pensado e em que era inserido.

Se isso, ou a originalidade disso, não foi de facto totalmente perceptível durante um longo período, há que dizer que, retroactivamente, acabou por ser o próprio autor a facilitar-nos a tarefa. Na verdade, quando *Farrebique* de há muito passara à História e ao mito, mais exactamente trinta e sete anos depois, Georges Rouquier veio a realizar um outro filme no mesmo local, abordando o quotidiano transformado da mesma quinta e da mesma família, com as novas gerações dela. Este segundo filme — *Biquefarre* \*, de 1983, cujo título evocava o nome de uma propriedade vizinha que no primeiro surge no mapa e cujo processo de anexação era, agora, o assunto condutor da

narrativa — esta *sequela* que, num outro sentido, também já não podia ser apenas isso — uma vez que não podia senão respirar uma outra idade do cinema — veio então a fazer aquilo que muito pouca coisa tinha ajudado a fazer até aí, ou seja, dar um toque clarificador sobre a natureza mais funda do cinema de Rouquier — a sua diferença, a sua força, a coerência do seu olhar- que *estava já* na primeira daquelas obras.

Ao dizer isto, relevo assim a importância da leitura conjunta dos dois filmes como terreno ideal para perceber a identidade cinematográfica do autor. Fazendo-o, vemos que esta assenta principalmente na imensa economia e segura da *découpage*, na fortíssima concentração, ou precisão, de gestos e palavras — tudo características que, por outro lado, espelham de forma admirável aquilo a que apeteceria chamar uma essência camponesa. É algo que salta à vista (e aos ouvidos) em *Biquefarre*, mas que, na verdade, com a ajuda deste, acabámos por ver melhor quanto estava já embriõ-nariamente em *Farrebique*: uma forma *cerrada* de encenar e contar, um quase materialismo, e, por outro lado, uma contenção e um sopro de interioridade que — cedamos a uma associação evidentemente parcelar — quase faz por vezes pensar no distante Bresson. Uma única cena do primeiro filme — talvez a mais bela — serve-nos de exemplo de tudo isso: o trajecto funerário com que a *história* se encerra e onde Rouquier tem o génio e a singularidade de nos dar a despedida do velho proprietário, já morto, da casa e da terra que marcou, com os “planos subjectivos” do portão e do arado.

É ainda pela comparação entre os dois filmes, e, agora, também pelo que os separa, que podemos sublinhar outros aspectos essenciais do primeiro. Em *Farrebique* e *Biquefarre*, o que Rouquier captou foram *dois tempos* camponeses. E aquilo que, no segundo, veio a ser uma acabada *concentração* narrativa — com um ritmo e uma forma de corte muito mais densos e abruptos, por sua vez também denunciadores de uma óbvia aceleração de vida (os “dois tempos” da saída da igreja) — leva-nos afinal a ver como, no anterior, o olhar e o mundo olhado eram ainda, apesar de tudo, mundos *ligados*, tanto dentro de si próprios como nas suas relações mútuas. Dito de outro modo, se *Biquefarre* era já uma obra sobre a subjugação total da natureza e do mundo animal, se a sua pulsação veio a revelar um tempo que lhes era estranho, e se tudo isso veio ao de cima como *variação num mesmo universo de autor*, o que isso retroactivamente ajudou a sublinhar foi a *harmonia ameaçada*, ou *em declínio*, que estava na base do primeiro. Afinal, *Farrebique* tinha como subtítulo “as quatro estações” e em *Biquefarre* deixou de haver estações; no primeiro, os insectos anunciavam o advento delas e, no segundo, foram arredados sob o impacto de processos mecânicos que trazem consigo o seu próprio ritmo. No limite, somos confrontados com a maior das oposições: *Farrebique* ou o campo *naturalmente omnipresente* (não há desvios de lirismo campestre numa obra cuja ruralidade é a essência de todos os momentos); *Biquefarre* ou a *ausência do campo* (tudo é já matéria de um mundo semi-urbano e em certo sentido desconfortavelmente híbrido).

Por último, se, no segundo filme, é marcante uma maior fluidez da palavra (sem que tal se torne banalização dela, e aí voltáramos à concentração narrativa e ao lado de resistência desta cultura), reparamos quanto ela é vista como factor cultural exógeno, ou denunciador de uma maior penetração de meios culturais exógenos, e, nesse sentido, como vem de algum modo substituir essa outra cultura da palavra (muito mais contida, mas também contundente), tão importante no filme anterior. Na ruptura e na continuidade dela — a palavra — residirá então de forma privilegiada a ruptura e a continuidade entre os dois filmes. E isso muito embora não seja certamente por acaso que ambas as obras terminam por cenas eminentemente visuais, em que o silêncio se converte na súbita expansão do espaço e das emoções. O olhar dos velhos — que, em *Farrebique*, vem a ser o olhar “depois da morte” — é certamente, mais do que o olhar das crianças, o que há de mais denso no universo de Rouquier.

\* Exibido na Cinemateca em 1984, em sessão conjunta com *Biquefarre*, no âmbito do ciclo “A herança de Flaherty”.