

## FICÇÕES DOCUMENTAIS

### LES BÂTISSEURS / 1956

*Realização:* Carlos Vilardebó / *Argumento:* Raymond Isay / *Comentário:* L.E. Galey / *Direção de fotografia:* Jean Magny / *Montagem:* A. M. Cotret / *Som:* Facques Decerf / *Assistência de realização:* Alexis Klementieff / *Interpretação:* Delphine Seyrig, Raymond Raynal, Denis Manuel, Gil Delamarre, Claude Dasset (narração) / *Produção:* Société Nouvelle Pathé-Cinéma, com o apoio do Comité Central de Coordination de L'Apprentissage du Bâtiment et des Travaux Public (CCCA), de L'Ordre National des Architectes, Bureaux Universitaire de Statistique et de Documentation Scolaires et Professionnelles / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, preto e branco, falada em francês (legendado eletronicamente em português) / *Duração:* 16 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

### BILAN D'UN JOUR / 1960

*Realização:* Carlos Vilardebó / *Imagem:* Jean-Marie Maillols, Roger Monteran / *Montagem:* Anne-Marie Cotret, Catherine Garamond / *Música:* Edgar-Cosma / *Narração:* Calude Dasset / *Colaboração:* Jacques Cristobal, Jeanne [Jane] Vilardebó / *Produção:* Cinétest / *Cópia:* INA, ficheiro digital, cor, falada em francês (legendado eletronicamente em português) / *Duração:* 16 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

### LE 3<sup>ÈME</sup> SCHERZO DE CHOPIN / 1958

*Realização:* Carlos Vilardebó / *Interpretação:* Daniel Wayenberg / *Direção artística:* Roland de Candé / *Direção de fotografia:* Jacques Duhamel / *Som:* Daniel Madelaine, Jacques Decerf / *Produção:* Société Nouvelle Pathé-Cinéma, Compagnie des Grandes Artistes Internationaux / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, preto e branco, falada em francês (legendado eletronicamente em português) / *Duração:* 14 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

### VÉRONIQUE OU LES JEUNES FILLES (CARNET DE CROQUIS) / 1963

*Realização:* Carlos Vilardebó / *Música:* Franz Liszt (Segunda e Terceira “Valse oubliée”), interpretada por Daniel Wayenberg / *Montagem:* Anne-Marie Cotret / *Direção de fotografia:* Patrick Joubert / *Operadores de câmara:* Maillols, Carmet, Dimka / *Cópia:* GP Archives – actualités-documentaires, ficheiro digital, cor, sem diálogos / *Duração:* 13 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

### OS CAMINHOS DO SOL – UM DICIONÁRIO PORTUGUÊS / 1965

*Realização:* Carlos Vilardebó e Augusto Cabrita / *Direção de fotografia:* Augusto Cabrita / *Montagem:* Margareta Mangs / *Música:* Yohanan Zarat / *Intertítulos:* Mário Neves / *Produção:* António da Cunha Telles, com apoio do Instituto de Apoio à Emigração e às Comunidades Portuguesas / *Cópia:* Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, cor, sem diálogos / *Duração:* 18 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca*

**Duração da projeção:** 77 minutos

**A sessão contará com a presença de Federico Rossin**

---

Muito embora Carlos Vilardebó seja quase sempre associado ao dito “film d’art”, isto é, ao documentário, geralmente de curta-metragem, sobre peças artísticas, museus e/ou artistas (os seus filmes mais conhecidos – e aqueles que mais apreciava – são os que dedicou a objetos museológicos, **La Petite cuillère** e **Une statuette**, ou os três filmes que realizou com/sobre o artista norte-americano Alexander Calder), a sua produção na curta-metragem também se aproximou das convenções da ficção, mesmo que isso tenha acontecido, quase sempre, pela via da reencenação documental, tanto através das encomendas de cariz pedagógico, comercial ou mesmo de propaganda. Este aspeto, menos explorado da obra do realizador, é o foco da presente sessão (muito embora os filmes africanos filmados nos Camarões e exibidos ontem, são bons exemplos de etnoficções – para usar o termo de Jean Rouch que, certamente, inspirou a abordagem de Vilardebó), sendo, porém, evidente que nenhum dos filmes aqui apresentados se pode definir como inteiramente ficcional. São, pelo contrário, documentários que organizam o mundo segundo ditames narrativos predefinidos.

**Les Bâtisseurs**, realizado em 1956, é um dos primeiros filmes que Vilardebó realiza para a Société Nouvelle Pathé-Cinéma, neste caso em particular, no âmbito de uma encomenda do Comité Central de Coordination de L'Apprentissage du Bâtiment et des Travaux Public (CCCA – “Comité de Coordenação da Aprendizagem da Construção e das Obras Públicas”), com o apoio da Ordem Nacional dos Arquitetos e do Departamento

Universitários de Estatística e Documentação Escolar e Profissional. Trata-se, portanto, de um objeto com intuítos pedagógicos – o argumento (que em muitos dos filmes de Vilardebó é escrito pela sua mulher, Jeanne Vilardebó) é de um desconhecido Raymond Isay – que, por isso mesmo, é protagonizado por um adolescente – um rapaz pobre, de dezasseis anos, de seu nome Christian – que no decorrer da sua aprendizagem conhecerá as vias profissionais associadas à construção civil: a carreira de arquiteto, a de empreiteiro e a de chefe de obra. Diante de três adultos que discutem a obra, o jovem observa os afazeres de cada um e, através de três sucessivos *flashbaks*, descobrimos como cada um daqueles homens desenvolveu o seu percurso profissional.

O que é surpreendente é o modo como é possível identificar esta mesma solução narrativa em **As Ilhas Encantadas**, já que, recorde-se, esse filme funda-se numa sucessão de coleções de três personagens: primeiro o marinheiro Manuel Abrantes (Pierre Vaneck), dentro das memórias deste acedemos às memórias da naufraga Hunila (Amália Rodrigues) e quando esta obriga a tripulação a regressar a terra, entramos por fim nas memórias do romântico Pierre Duchemin (Pierre Clémenti). Muito embora se possa afirmar – sem grande dose de cinismo – que se trata apenas de uma coincidência sem grande importância, note-se ainda o pormenor da história do empreiteiro, dentro de **Les Bâtisseurs**, corresponder a um pequeno filme de época com uma sequência num escritório carregado de móveis antigos que não deixa de fazer lembrar as cenas de abertura de **As Ilhas**, com Vaneck envelhecido. E, mais ainda, o que dizer da história do arquiteto (um jovem entusiasticamente romântico) que atravessa a paisagem rural e descobre, por entre as ruínas de uma capela, uma mulher silenciosa pela qual se apaixona no preciso instante em que trocam olhares? Não haverá aqui algo da relação muda de Pierre Clémenti e Amália Rodrigues?

Só que, e essa é uma das descobertas desta retrospectiva, a atriz que interpreta rapariga é, nem mais nem menos, Delphine Seyrig, a futura “insumusa” de Marguerite Duras e Chantal Akerman. Se até hoje as filmografias da atriz (que também foi realizadora em nome individual) indicavam **Pull My Daisy** (1959), de Robert Frank e Alfred Leslie (com argumento de Jack Kerouac), como a sua estreia no cinema (depois de uma breve passagem pela televisão em 1954), **Le Bâtisseurs**, de 1956, insere-se assim como o “verdadeiro” momento de estreia da jovem atriz no grande ecrã.

Independentemente disso, é possível – por fim – entender **Le Bâtisseurs**, no contexto da obra do realizador, como pequena parábola sobre o trabalho e a “transformação da matéria”, centrando o foco na dimensão artesanal e de ofício, estabelecendo-se assim um paralelo entre o realizador e o operário da construção, isto é, entre o cinema e a arquitetura (mas segundo o ponto de vista do pedreiro e não do arquiteto).

**Bilan d’un jour**, por sua vez, insere-se no conjunto de filmes rodado em África entre 1956 e 1960, sendo o título final dessa série de nove. A sua inclusão no programa de hoje (ao invés da sessão de ontem, dedicada especificamente à “visão africana” de Vilardebó) justifica-se por aquilo que não está no filme: sendo rodado em 1960, na Argélia, o filme ignora olímpicamente a Guerra que decorria no país desde 1954 e que, poucos meses depois, terminaria com a conquista da independência face ao estado francês pelos movimentos de libertação (aquando da assinatura dos Acordos de Évian, em março de 1962). Começando pelo título (que é também por onde começa o comentário em *voice over*), “bilan d’un jour” pode ser traduzido como “balanço de um dia [de trabalho]”, e, como tantos outros documentários industriais, estrutura-se segundo o quotidiano de uma fábrica, começando, sobre o genérico de abertura, com a viagem de transportes públicos (ou de mota) que os operários fazem para chegar ao seu local de trabalho. A fornalha acende-se e com ela a narração, que nos diz que para se fazer o *bilan d’un jour* não basta elencar os números nem as estatísticas, porque a “ferramenta não é nada sem a máquina anímica”. Por isso, para se fazer o *bilan d’un jour* é necessário elencar também “os rostos, os gestos e os esforços de cada trabalhador”. Eis a metodologia – pelo menos numa primeira fase – de Vilardebó perante a encomenda.

Quando chegam as seis da tarde, o realizador filma a *saída dos operários da fábrica* e a narração pergunta-se, “Estes homens, quem são eles? Que fazem? Onde vão?” A resposta, não conclusiva, é que se trata de uma população multicultural onde convivem os franceses, os espanhóis, os italianos e, claro, “a maioria árabe”. Este retrato de harmonia social em plena guerra é, naturalmente, da ordem da ficção, mas ele serve para que o filme não se perca além das suas próprias intenções: filmar (e transmitir) a forças dos corpos, a violência do trabalho, mas também o prazer dos tempos livres, o gozo do divertimento e dos *hobbies*. Só que – e aí há uma deliciosa dose de perversão – Vilardebó vai esbatendo, subtilmente, os limites do trabalho e da folga quando, num primeiro instante, o trabalhador está a concertar o seu carro, num domingo, e no plano seguinte está já na metalurgia da fábrica a fazer o mesmo gesto. Adiante, essa fusão (ou mesmo inversão) dar-se-á pela forma como Vilardebó entende a luminescência e o movimento das fábricas como se se tratasse de um espetáculo de luzes de um casino. Ao ponto de, em dado momento, o realizador mostra-nos uma série de operários que entram numa sala de espetáculos, sendo que a câmara nos dá a ver, de seguida, os sedutores movimentos de um barra metálica a ser modelada na fábrica, ao som de uma orquestra de salão de festas – como se fosse um número de ilusionismo ou algum tipo de acrobacia espetacular. Este esboroar das diferenças entre o labor e o gozo – através da

espetacularização do trabalho – traduz, segundo o olhar do realizador, o mesmo esboroar que tornava indistinguível o “rito e o divertimento” em **Les Serviteurs de la brousse** (da sessão de ontem). Posto doutro modo, o olhar de Vilardebó procura sempre – em qualquer contexto – o prazer “espetacular” das formas em movimento e, se a proposta é encontrá-lo na indústria argelina em 1960, pois que o fará com impecável profissionalismo e genuíno deleite.

O terceiro filme da sessão, **Le 3<sup>ème</sup> Scherzo de Chopin**, responde, mais uma vez, a uma encomenda da Pathé, através da Compagnie des Grandes Artistes Internationaux, para retratar uma sessão de gravação com o pianista Daniel Wayenberg, representado pela referida empresa. Só que, e é por isso que integrámos o filme nesta sessão, pouco depois de se iniciar a gravação, o responsável pede uma pausa, por questões técnicas e, muito informalmente, o pianista começa a conversar com aqueles que o rodeiam, chegando mesmo a sentar-se sobre o teclado do piano (!). Essa encenação de informalidade, com o músico a falar com a assistente de gravação como se se tratasse, simultaneamente, de uma conversa de corredor e uma entrevista televisiva, constrói uma sensação de estranhamento que procura fomentar um certo culto de personalidade em torno de Wayenberg, a começar pelo modo como este ocupa o espaço, como encena o seu poder de sedução e de controlo da ação – o que era, certamente, um dos requisitos da encomenda.

A simplicidade e concentração espacial deste pequeno filme tornam evidente a elegância da *mise en scène* de Vilardebó que, por exemplo, na primeira gravação interrompida, não nos dá a ver as mãos do pianista para que depois, na gravação definitiva, sejam estas o foco de todas as atenções. O mesmo acontece com os delicados movimentos de câmara que recompõem o espaço apertado daquele estúdio de gravação, por oposição à montagem algo sincopada (musical) da gravação, com os sucessivos planos ora sobre o ombro direito ora sobre o ombro esquerdo do pianista. Procurando, mais uma vez, um efeito de espelho entre o filme o artista, há que lembrar, a título pessoal, que Carlos Vilardebó era neto de um conhecido construtor de pianos e órgãos (havendo por isso um vínculo familiar ao tema), e a título estilístico, que a obra do realizador sempre se pautou por um domínio da técnica cinematográfica, fazendo dele um *virtuoso* do cinema (e, portanto, reconhecendo-se certamente na atitude profissional de Wayenberg).

Terminamos **Le 3<sup>ème</sup> Scherzo de Chopin** com os últimos acordes tocados por Daniel Wayenberg e começamos **Véronique ou les jeunes filles** com notas de piano tocadas pelo mesmo músico, desta vez interpretando Franz Liszt (Segunda e Terceira “Valse oubliée”). Ainda no genérico inicial, um cartão explica “Procurava a Véronique e vi as raparigas. Elas passavam, – era um lampejo de riso, um lampejo de pescoço.... Apercebi-me que eram mais bonitas por serem mais fugazes e, renunciando a uma para as preferir a todas, dei-lhes o nome de Véronique.” Estão apresentadas as regras do jogo: um filme assumidamente voyeurista que percorre as ruas de Paris em busca de uma ideia de mulher (se bem que, naturalmente, tudo é encenado e as raparigas que aparecem no filme são atrizes que se imiscuem no movimento da cidade – algo que só se vai compreendendo à medida que o filme vai revelando a sua metodologia).

Na importante entrevista recolhida por Roxane Hamery, em 2011, Carlos Vilardebó refere-se a **Veronique** do ponto de vista musical, aproximando-o dos “films d’art” como **La Petite cuillère** e **Une statuette**. A pergunta de Hamery referia a natureza esquiva da obra de arte perante a câmara, e a resposta de Vilardebó é bastante reveladora da sua maneira de proceder: “Os quadros ou objetos filmados, apesar da sua simplicidade, permanecem sempre esquivos. Há um ponto que gostaria de sublinhar: pratico a repetição, uma repetição bastante constante, ligeiramente modulada, ligeiramente variável, mas a repetição do mesmo aspeto da visão do objeto que acabo de mostrar. E isso parece-me muito importante. Gosto de formas simples. (...) Na Sonata em Si de Schubert, o mesmo tema é repetido três vezes. Quando se chega à terceira vez, pensa-se: 'Cuidado, vai acontecer alguma coisa'. E, de facto, algo muda, mas é o mesmo tema só que de uma forma diferente. **Une statuette** também é isso. A cada plano há um novo aspeto do objeto que se revela. **La Petite cuillère**, claro, também. **Véronique ou les jeunes filles** é exatamente isso. (...) São variações. É o epítome do licor que Grémillon me ensinou a beber em copos altos de conhaque. Ele aquecia o licor. O mais fino dos mais finos dos mais finos.”

Este entendimento musical da forma cinematográfica é bastante evidente em vários dos filmes do realizador (mesmo aquele que não fazem uso da música – o entendimento musical traduz-se nos ritmos da montagem, que ora se distende em planos longos, ora é seguida por sequência de montagem muito sincopada), e **Véronique** é um deles. O filme começa por “localizar” as suas “presas” por entre as folhagens de um jardim, numa clara alusão irónica ao documentário de natureza, depois disso, prossegue para as ruas movimentadas de Paris onde a mesma câmara indiscreta espreita as “moças” por entre objetos com a sua teleobjetiva de largo alcance. A montagem é rápida e a câmara agitada – nervosa. A estrutura, a princípio, é bastante esquemática e sucessivos cartões vão-nos dando os nomes das várias raparigas. Pouco depois o filme liberta-se desse constrangimento formal, quando surge um cartão que fala de “mais algumas”. Aí, já liberto da singularidade, começa a compor-se um retrato do feminino feito de vários corpos, de diferentes olhares, de múltiplos olhares e atitudes.

Trata-se, claramente, de um exercício de projeção, uma espécie de *noiva de frankenstein* cosida a partir de pedaços recolhidos em diferentes mulheres. Se este método de composição tem, no primeiro impacto, algo de objetificador, o olhar de Vilardebó complexifica-se com a introdução da história da pintura e da literatura e pelo modo como esta assombra as representações da mulher desde sempre. Não é por acaso que uma das *jeunes filles* visita o Museu do Louvre e ouvimos, de forma insistente, o nome de “Mona Lisa”. Adiante, outras raparigas desenham o torço de uma mulher numa aula de desenho, e outra ainda aprende a cortar cabelos numa escola de cabeleireiras – as mulheres a tomarem conta da sua representação. Em certa medida, pode aproximar-se este filme de *La Jetée*, de Chris Marker, no modo como ambos se fundam na obsessão por encontrar o rosto de uma mulher perdido na imaginação do autor.

A título de curiosidade, repare-se que uma das jovens está a ler o romance *Paulina 1880*, de Pierre-Jean Jouve, um livro que antecipou a revolução modernista do Nouveau Roman e que, durante muitos anos, foi um dos projetos que mais acalentou a imaginação de Vilardebó (que chegou a confirmar Romy Schneider para o papel principal). E outra, ainda, carrega um dos primeiros livros de contos de Joseph Conrad, *Within the Tides* (em francês, *En marge des marées*) – sendo que além de Melville, há uma evidente apropriação das atmosferas conradianas em **As Ilhas Encantadas**.

Justamente a propósito de **As Ilhas**, chegamos ao curioso **Os Caminhos do Sol**, correalizado por Augusto Cabrita e Carlos Vilardebó. Cabrita era um reconhecido operador de câmara e diretor de fotografia que, imediatamente antes de **As Ilhas**, havia sido o responsável pelas belíssimas imagens de **Belarmino**. Em **As Ilhas**, Cabrita assumiu o papel de operador da segunda equipa, isto é, foi-lhe dada liberdade para filmar tudo aquilo que são os planos de paisagem e do Navio Sagres com os respetivos marinheiros, isto é, tudo aquilo que são os planos de corte sem atores profissionais. A realização de **Os Caminhos do Sol** – onde se reutilizam algumas das imagens feitas por Cabrita para **As Ilhas** – surgiu como uma obrigação contratual face às necessidades de financiamento das Produções Cunha Telles. De modo a conseguir montar o orçamento e reunir os apoios para a rodagem da longa-metragem de época rodada na Madeira, Cunha Telles viu-se obrigado a aceitar uma encomenda do Instituto de Apoio à Emigração e às Comunidades Portuguesas.

Numa entrevista dada à investigadora Alice Gros, em 2005, Vilardebó explica “o filme foi feito a pedido do Telles, que estava numa situação difícil. Para lhe fazer um favor que bem merecia, pedi ao talentoso operador-fotógrafo Cabrita que filmasse livremente planos sobre os ‘charmes’ de Portugal [Cabrita surge creditado, além de realizador como diretor de fotografia], desde que o fizesse de forma dinâmica. Depois montámos [o filme credita Margareta Mangs como montadora] essas imagens como se se tratasse de um livro de nomenclatura, com ritmo e sem narração. Aparentemente esse pequeno filme teve mais sucesso que o grande! Nunca cheguei a saber para quem é que o Telles fez o filme, mas certamente foi para um organismo oficial como forma de agradecimento”.

Filmado em 16mm, o filme surge como evidente filme de promoção turística do arquipélago da Madeira (mas não só, há algumas imagens de Lisboa), notório pelo modo como os intertítulos surgem em várias línguas (português, inglês, francês e alemão). Depreende-se, daí, o comentário irónico de Vilardebó sobre o sucesso da curta-metragem. Estruturado como um dicionário, o filme vai percorrendo o alfabeto e para cada letra apresenta um “assunto” que as imagens posteriores irão ilustrar. Conhecendo o trabalho de Vilardebó – e na sequência de **Véronique** – é notório que o primeiro assunto seja “amor” e que as imagens correspondam a um casal a conversar na rua. Daí em diante, vai-se do concreto (folclore, jardim, luz, mar, navio, pescadores...) ao subjetivo (bem-estar, calor, juventude, perfeição...). Cada capítulo surge como um micro-filme de alguns segundos (quase como um filme publicitário minimal), onde é possível distinguir a inventividade e o humor de Vilardebó (especialmente na relação de contraste com o som e também nos cortes abruptos) e, da parte de Augusto Cabrita, as suas típicas panorâmicas, muito rápidas, conjugam-se com uma atenção aos detalhes (especialmente nos momentos em que se parodia o turismo).

A operação de **Os Caminhos do Sol** aproxima-se, ainda que de forma distinta, da de **Véronique** pela noção de coleção. Ambos são filmes que recolhem imagens do mundo e, a partir delas, recompõem uma nova imagem desse mundo segundo o ponto de vista do(s) realizador(es). Colecionar é já uma forma de cinema, apresentar essa coleção (de *jeunes filles*, de paisagens) é, por sua vez, uma forma de ficção.