

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
5 de Julho de 2025  
BULLE OGIER, ATRIZ OCEÂNICA

## L'AMOUR FOU / 1967-68

*Um filme de Jacques Rivette*

*Argumento:* Jacques Rivette e Marilù Parolini / *Imagem em 35 mm:* Alain Levent / *Imagem em 16 mm:* Etienne Becker / *Música:* Jean-Claude Eloy / *Montagem:* Nicole Lubtchansky / *Som em 35 mm:* Bernard Aubouy / *Som em 16 mm:* Jean-Claude Laureaux / *Interpretação:* Bulle Ogier (*Claire*), Jean-Pierre Kalfon (*Sébastien e Pyrrhus*), Josée Destoop (*Martha e Hermione*), Michèle Moretti (*Michèle*), Maddy Bomy (*Maddy e Céphise*), Michel Delahaye (*Michel e Phoenix*), Dennis Berry (*Dennis e Pilades*), André S. Labarthe (*o realizador de televisão*).

*Produção:* Marceau-Cocinor e Georges de Beauregard / *Cópia:* digital (transcrito do original em 35 mm), versão original em francês com legendas em português / *Duração:* 255 minutos / *Estreia mundial:* Paris, 15 de Janeiro de 1969, simultaneamente em duas versões, a integral (cinema Studio Alpha) e uma versão reduzida, de 2 horas (cinemas Studio Raspail, Le Marais, Hollywood e Quartier Latin) / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Nimas), 11 de Abril de 2024 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 16 de Abril de 1994, no âmbito do ciclo "Cem Dias, Cem Filmes".

\*\*\*\*\*

**L'Amour Fou** é a terceira longa-metragem de Jacques Rivette e é nesse filme que o realizador encontrou o seu sistema de cinema, que será levado à exacerbação em **Out 1/Spectre**. Com o passar dos anos, esses dois filmes avultam como as duas obras-primas de Rivette, que não conseguiu evitar a diluição progressiva do seu sistema de trabalho. A diluição é, aliás, uma sequela inevitável de toda atitude radical e a auto-imitação é um risco que correm os cineastas ao cabo de algum tempo, pois se todos envelhecem, raros são os que conseguem amadurecer. Depois de um período cheio de dificuldades, marcado por obras crípticas (**Noroît**, **Merry-Go-Round**) e uma fase de silêncio, Rivette acabou por atingir uma espécie de velocidade de cruzeiro a partir de **Le Pont du Nord** (1981), voltando a filmar com regularidade. E depois de instalado num sistema, Rivette ainda seria capaz de surpreender, com uma obra-prima que nada tem a ver com o cinema mais característico que fazia nos anos 60 e 70, **Ne Touchez Pas à la Hache** (há evidentemente pontos comuns entre este filme e **La Religieuse**, mas este último filme, por mais belo que seja, não é típico do trabalho de Rivette nos seus primeiros quinze anos de carreira).

No período que vai de 1961 a 1976 (de **Paris Nous Appartient** a **Duelle**) e em alguns filmes posteriores, os dois motivos centrais da obra de Rivette, no sentido em que a palavra *motivo* é usada em pintura, são o *complot* e o teatro (Rivette gosta muito da palavra *plot*, que em inglês significa ao mesmo tempo "*complot*" e "*intriga dramática*"...). O *complot* permite-lhe desenrolar a ação por um tempo ilimitado a partir de quase nada, pois no seu cinema os *complots* têm sempre causas imaginárias, que se dissipam ao serem reveladas. O teatro permite-lhe explorar o trabalho dos atores e é sempre mostrado no período dos ensaios, jamais durante uma representação (a exceção é **La Bande des Quatre**, mas trata-se de "teatro de apartamento"). Há nesta fase principal da obra de Rivette, que é o núcleo duro do seu contributo para a arte cinematográfica, os filmes do *complot* e os filmes do teatro, os dos espaços exteriores e os dos espaços fechados, os périplos e os assédios. É em **Out 1/Spectre** que estas vertentes convergem e talvez por isso este filme seja o ponto central de toda esta obra, uma das aventuras cinematográficas mais pessoais da carreira do realizador e um dos momentos mais intensos de todo o cinema moderno.

Ao preparar **L'Amour Fou**, Rivette interrogou-se sobre o que havia de imperfeito e incompleto na sua primeira longa-metragem, **Paris Nous Appartient**, e chegou à conclusão que a causa desta imperfeição estava no guião. Não pelo facto deste guião ser mal construído, porém simplesmente pelo facto de ser um guião pormenorizado e construído. Decidiu trabalhar, a partir de então, com curtos argumentos (as quatro horas de **Out**

**1/Spectre** nasceram de um argumento de algumas linhas) e afirmou mais de uma vez que a "verdade" de um filme está nas filmagens e que o objeto cinematográfico que delas resulta é um "resíduo". Em última análise, o "tema" dos filmes de Rivette dos anos 60 aos anos 80 é constituído pelo que se desprende dos atores e pela duração do que é filmado, ou seja, pela simples existência do filme. Este método é frágil, pois depende de muitos elementos imponderáveis. Pode falhar por completo (**Noroît**), mas pode resultar em obras-primas únicas, como **L'Amour Fou**. É um método que exige atores profundamente imersos na aventura coletiva das filmagens, capazes de desencadear "algo" (é o termo usado por Rivette: "*quelque chose*"), que é captado pela câmara e também exige espectadores capazes de se lançarem sem temor numa aventura cinematográfica que não se desenrola por uma hora e meia de narrativa construída, mas por três ou quatro horas de cinema "não-construído". **L'Amour Fou** é o primeiro filme de Rivette em que o tempo transborda ("*falta meia hora a cada um dos filmes de Renoir*", disse ele certa vez) e também neste aspecto este filme marca a conquista pelo realizador do seu próprio sistema de cinema: o tempo de Rivette não é o da narrativa clássica, com o eixo central da causalidade, é o tempo de um outro tipo de cinema, o cinema da deriva.

**L'Amour Fou** marca o primeiro encontro de Rivette com Bulle Ogier. Mais tarde, Rivette talvez tenha tentado arranjar-lhe uma "substituta" com Emmanuelle Béart, mas não há pura e simplesmente termo de comparação entre as duas: não existem na mesma escala. Bulle Ogier aparece em seis filmes de Rivette: **L'Amour Fou**, **Out 1**, **Céline et Julie Vont en Bateau**, **Duelle**, **Le Pont du Nord** e **La Bande des Quatre** e, depois de uma longa ausência, voltou como uma espécie de estrela convidada em **Ne Touchez Pas à la Hache**. Tem aqui, aos 27 anos, o mais intenso papel cinematográfico da sua vida (é também uma imensa atriz de teatro, que Marguerite Duras considerava "*oceânica*"). Bulle Ogier e todos os outros atores do filme evitam qualquer interiorização ostensiva (e no entanto, o personagem dela vive uma vastíssima aventura interior) e representam de modo atenuado, talvez num reflexo do facto dos seus personagens serem atores que ensaiam uma peça e interpretarem dois personagens no filme, ou melhor, um personagem e o esboço de outro. Além disso, Rivette mostra um modo de vida que dá hoje ao filme um aspecto quase documentário (a França do imediato pré-Maio de 68, as pessoas que fariam a festa revolucionária e que depois viveriam a fundo outras aventuras, nem sempre festivas) e para dar uma dimensão suplementar à obra introduziu na vida dos protagonistas os ensaios de uma peça de teatro. Escolheu a **Andrómaca** de Racine, por ser uma referência familiar aos franceses, de leitura quase obrigatória nos liceus, além de ser um texto belíssimo de um "*grande autor doente*", para citarmos a opinião do cineasta sobre o autor dramático do século XVII. Rivette acrescentou a esta trama uma equipa cinematográfica que filma em 16 mm os ensaios da peça e que por sua vez é filmada em 35 mm. Vemos os ensaios da peça, filmados em 35 mm em presença de uma equipa que os filma em 16 mm e vemos imagens em 16 mm, injetadas no filme em 35 mm, num jogo formal magistralmente conseguido. Jogo formal típico de certas correntes artísticas dos anos 60, para as quais uma obra de arte também devia conter alguma forma de reflexão sobre si mesma. O preto e branco aumenta o aspecto ilusório do cinema e a dimensão claustrofóbica do espaço é rompida por breves lampejos, de súbita beleza, em que aparecem as ruas, o céu e os telhados de uma Paris que sabemos existir, mas que o cinema moderno transformou num cenário. Através deste jogo de formas, com três níveis de representação, desenrolam-se dois *plots* simultâneos, ambos marcados pelo fracasso: o naufrágio da montagem da peça e a contínua dissolução do casal de protagonistas, com o terrível fechamento da mulher sobre si mesma. Isto permite ao espectador identificar-se aos personagens e aderir ao que vê, emergindo de quatro horas de projeção como quem chega ao termo de uma viagem, uma viagem através do tempo de uma projecção cinematográfica, com dois tipos de imagem a preto e branco, com "grãos" diferentes, uma viagem feita através da presença de Bulle Ogier. Quem acompanhar todo o percurso de **L'Amour Fou** jamais o esquecerá.

Antonio Rodrigues