

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
8 e 18 de Julho de 2025
BULLE OGIER, ATRIZ OCEÂNICA

LA PALOMA / 1974

Um filme de Daniel Schmid

Argumento: Daniel Schmid / *Diretor de fotografia* (16 mm, ampliado para 35 mm, Eastmancolor): Renato Berta / *Música:* música original de Gottfried Hüngsberg; trechos de Jacques Offenbach: abertura da ópera-bufa “La Grande Duchesse de Gerolstein”; Johnny Green: a canção “You Came Along (Out of Nowhere)”; Erich Korngold: o dueto “Glück das mir verblieb”, da ópera “Die Tote Stadt”; Charles-Marie Widor: “Tocatta” da “Sinfonia para Órgão nº 5”; Albert von Tilzer: a canção “I’ll Be With You When It’s Apple Blossom Time”; a canção “Shanghai” e a introdução instrumental de uma canção de Oum Kalsoum / *Montagem:* Ila Von Hasperg / *Som:* Luc Yersin / *Interpretação:* Ingrid Caven (*La Paloma*), Peter Kern (*Isidore*), Peter Chatel (*o amigo*), Bulle Ogier (*a mãe de Isidore*), Barbet Schroeder (*o bispo*), Jérôme Nicolin (*o travesti cantor de ópera*), Béatrice Stoll (*a dona do cabaré*), Pierre Edernac (*o prestidigitador*), Ludmilla Tucek, Manon, Irene Olgiatti, Roland Jouby.
Produção: Citel-Films, Genf, Arcofilm, Les Films du Losange / *Cópia:* digital (transcrito do original em 35 m, versão original com legendas em inglês e legendagem eletrônica em português / *Duração:* 108 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Cannes (Semana da Crítica), 10 de Maio de 1974 / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 20 de Novembro de 1992, no âmbito da Retrospectiva Daniel Schmid.

No começo da sua carreira, Daniel Schmid oscilou entre influências nítidas e contraditórias: Werner Schroeter, no caso dos seus dois primeiros filmes (**Heut Nacht oder nie** / “**Esta Noite ou Nunca**” e sobretudo **La Paloma**) e Fassbinder no caso do terceiro, **Schatten der Engel** (“A Sombra dos Anjos”), baseado numa peça de Fassbinder, que também foi ator no filme. A tentativa de afastar-se do estilo de Schroeter é nítida nos dois filmes que a fez a seguir, **Violanta** e **Hécate**, que também são menos interessantes do que os primeiros. **La Paloma** marca sem dúvida o momento mais schroeteriano do cinema de Schmid e ficará provavelmente como o ponto mais importante do seu cinema, ao lado do menos ambicioso, comovente e divertido **Il Bacio di Tosca** e do documentário que fez sobre Douglas Sirk, **Mirage de la Vie**, não sendo de excluir a hipótese de que a conhecida admiração de Fassbinder por Sirk (“os filmes de Douglas Sirk libertam a cabeça”) tenha tido o seu peso na aproximação de Schmid ao cinema do velho mestre.

Suíço de língua alemã, Schmid viria a ter um longo período parisiense na sua vida e **La Paloma** reúne toda uma constelação de talentos parisienses e alemães, muitos dos quais trabalharam com Schroeter, Fassbinder ou com os dois: Peter Kern, Peter Chatel, a grande Bulle Ogier, Barbet Schroeder, Jérôme Nicolin, que mais tarde teria a sua hora de glória nos palcos parisienses e que aqui representa uma outra vertente teatral, a do travesti de palco. No centro de tudo, Ingrid Caven, atriz e cantora que ressuscita o velho cabaré berlinense, também ela uma colaboradora assídua de Fassbinder (com quem foi inclusive casada) e Schroeter e espécie de musa para Daniel Schmid, que declarou à época algo que é evidente para quem vê o filme hoje: “ela é para mim como Marlene para Sternberg”. Schmid tentou dar a Caven o ar mais marleneano possível, tanto a nível do personagem, cantora de cabaré e lacónica mulher fatal (e como cantora, Caven é uma *diseuse* à maneira de Marlene), como na sua tentativa de sublinhar uma vaga semelhança física entre as duas. O próprio nome da personagem-título, La Paloma, é uma alusão a uma célebre canção dos anos 30.

Realizado no auge da moda *retro*, embora seja muito mais rico do que um simples filme que segue uma moda, **La Paloma** manifesta um certo fetichismo do objeto, que faz de Schmid, neste filme, um “*devoto da musa inexorável do bricabraque*”, para citarmos a memorável fórmula de Borges sobre os filmes de Sternberg com Marlene Dietrich, de que não gostava (pior para ele), ao passo que adorava o período mudo do realizador. Fetichismo e bricabraque nada têm de pejorativo no caso do Schmid de **La Paloma** (e muito menos no caso de Sternberg), estão na essência de um cinema destinado a exaltar os sentidos, num filme cujo argumento melodramático é levado a extremos que o transcendem. Não se trata tanto de bricabraque dos e nos cenários e adereços, trata-se antes da simultaneidade de diversos temas romanescos e melodramáticos (o jogo, o cabaré, a doença mortal - a mitologia das grandes *poitrinaires* do século XIX -, a *prima donna*, o amor louco e sem reciprocidade) e de uma colagem de elementos musicais que vai de Korngold a Oum Kalsoum, passando por Offenbach e por diversas canções dos anos 30. Este estetismo extremo, que não recua diante do *kitsch* deliberado (o célebre plano cantado sobre o fundo dos Alpes, com a sobreposição de uma diva travesti), também busca a elegância mais ostensiva, no *chic* dos penteados, das roupas, dos carros. Através da mistura destes elementos díspares, Schmid cria um ambiente estranho, propício ao que foi sem dúvida uma das suas ambições principais: fazer um filme-ritual, um filme de ambiente, de clima, como tantos do cinema clássico. A falta de meios é patente. Como a subvenção esperada não veio, conta-nos o cineasta, “*num momento de loucura, chegámos a pensar filmar em 8 mm! Estávamos dispostos a tudo, até a roubar! Aliás, tomámos «emprestados» os fatos, que depois devolvemos*”. Mas isto aguçou o engenho de Schmid, que encontrou soluções eficazes e inteligentes. Ao invés de tentar fazer o impossível com os meios que tinha, preferiu sugerir, jogar com o *fora de campo*, com a mistura de cenários factícios e cenários naturais (a mansão onde se passa grande parte da acção foi emprestada pela sua proprietária, com os móveis que lá estavam), numa versão conscientemente pobre de um filme concebido originalmente como um objeto de luxo e sobre o luxo. A direção de fotografia é de um dos mestres europeus neste domínio, Renato Berta, mas como os meios eram poucos, não foram tentados jogos de iluminação complicados. Ao invés de tudo mostrar, de afogar o espectador num jogo decorativo, Schmid preferiu sugerir, instaurar um clima, para “*despoletar a imaginação pura*”. Mais do que nunca, espera-se do espectador que ele participe do filme, fazendo as suas próprias associações a partir dos elementos que lhe são dados. O anacronismo que é a alusão à morte de Eva Perón (que ocorreu em 1952, muito depois do que parece ser o período da acção) também faz parte destes elementos destinados a despertar associações, no caso de Eva Perón a evocação do tango e da morte precoce e não os crimes desta autêntica *moll*. Aos atores de **La Paloma** pede-se sobretudo uma presença, o que também colabora para a elaboração de um “clima”: ar doentio da mulher, ingenuidade infantil do homem, neutralidade da mãe, representada por uma atriz apenas dez anos mais velha do que o seu “filho”, uma atriz que pode ser oceânica e a quem pede-se apenas que chegue ao volante de um antigo carro de luxo, como uma aparição ou uma personagem de um filme mudo.

Mas Schmid tem a coragem e a vontade de quebrar por duas vezes todo este clima amorosamente instaurado. Primeiro, num falso desenlace, sinistro, macabro, um ato necrófilo quase antropófago. É um modo de dizer que por debaixo de tanto refinamento havia muitos horrores, pois há coisas que fascinam mas que no fundo são horríveis. Mas também este anti-clímax é partido, quando voltamos ao cabaré das primeiras sequências, exatamente onde estávamos e vemos que tudo aquilo parece ter sido um sonho. Bela conclusão, verdadeira conclusão de um filme concebido, literalmente, como um sonho.

Antonio Rodrigues