

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
EDUARDO SERRA, "INTERPRETAR UM TEXTO COM LUZ"
9 e 14 de julho de 2025

LE MARI DE LA COIFFEUSE / 1990 (O Marido da Cabeleireira)

Um filme de PATRICE LECONTE

Realização: Patrice Leconte / *Argumento:* Patrick Cauvin [creditado como Claude Klotz] e Patrice Leconte / *Direção de fotografia:* EDUARDO SERRA / *Direção de arte:* Ivan Maussion / *Guarda-roupa:* Cécile Magnan / *Maquilhagem:* Judith Gayo / *Cabelos:* Christian Gruau, Isabelle Legay / *Som:* Pierre Lenoir / *Montagem e mistura de som:* Jean Goudier, Dominique Hennequin / *Música original:* Michael Nyman / *Efeitos especiais:* Philippe Hubin / *Montagem:* Joëlle Hache / *Interpretação:* Anna Galiena (Mathilde, a cabeleireira), Jean Rochefort (Antoine, o marido da cabeleireira), Roland Bertin (o pai de Antoine), Yveline Ailhaud (a mãe de Antoine), Maurice Chevit (Ambroise Dupré / Isidore Agopian, o antigo patrão de Mathilde), Philippe Clévenot (Morvoisieux, cliente do salão), Ticky Holgado (o genro de Morvoisieux), Jacques Mathou (Julien Gora, o cliente que leva a chapada), Claude Aufaure (o cliente homossexual), Albert Delpy (Donecker), Michèle Laroque (a mãe da criança adotada), Anne-Marie Pisani (Madame Scheaffer), Pierre Meyrand (o irmão de Antoine), Arlette Téphany (a cunhada de Antoine), Julien Bukowski (o homem triste), Youssef Hamid (o cliente tunisino), Laurence Ragon (Madame Gora), Henry Hocking (Antoine com 12 anos), Christophe Pichon (o irmão de Antoine com 12 anos).

Produção: Lambart Productions, TF1 Films Production, com a participação do CNC e da Investigames (França, 1990) / *Produção:* Thierry de Ganay / *Produção executiva:* Monique Guerrier / *Direção de produção:* Frédéric Sauvagnac / *Assistência de realização:* Étienne Dhaene / *Cópia:* DCP (a partir de suporte original em 35mm), colorida, falada em francês, legendada eletronicamente em português / *Duração:* 82 minutos / *Estreia comercial em França:* 3 de outubro de 1990 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

A sessão de dia 14 de julho tem lugar na Esplanada.

É frequente estabelecerem-se fortes parcerias criativas entre realizadores e diretores de fotografia, isto é, relações de confiança e cumplicidade que se traduzem em sucessivas colaborações. No contexto do cinema americano, Steven Spielberg e Janusz Kamiński trabalharam já em mais de duas dezenas de filmes, Wes Anderson trabalha sistematicamente com Robert Yeoman e os irmãos Coen eram co-dependentes do trabalho de fotografia e iluminação de Roger Deakins. No caso do cinema europeu, talvez não haja caso mais exemplar do que a parceria entre Ingmar Bergman e Sven Nykvist (que acompanha o realizador sueco a partir da década de 1960 em mais de duas dezenas de filmes). Mas além dessa, recorde-se a colaboração entre os irmãos Dardenne e Alain Marcoen, entre Mike Leigh e Dick Pope ou os filmes que Wim Wenders filmou com Robby Müller. No caso português, Manoel de Oliveira fez nove filmes com Renato Berta (seis com Mário Barroso e outros seis com Sabine Lancelin) e, mais recentemente, note-se a constância de Rui Poças no cinema de João Pedro Rodrigues ou de Mário Castanheira no cinema de João Nicolau (e, em certo momento, também no de João Canijo). Talvez não haja relação de trabalho mais crucial para aquilo que se entende como a definição de um olhar autoral do que a relação entre diretor de fotografia e realizador – a título de contra-exemplo, repare-se na oscilação estilística da obra de Woody Allen.

Patrice Leconte é o realizador que manteve a mais longa e numerosa colaboração com o diretor de fotografia Eduardo Serra: nove filmes (mais **Les Bronzés** e **Les Bronzés 2**, onde Serra era ainda apenas primeiro assistente de câmara para Jean-François Robin). A filmografia de Leconte é bastante singular. Realizador do meio, algures entre o cinema de autor e o cinema popular, tanto faz filmes como **Ridicule** [1996] e **Monsieur Hire** [1989] que estiveram em competição em Cannes, como assina comédias descabeladas e monumentais sucessos de público (penso, naturalmente, nos já referidos **Bronzés** ou na comédia de ação, **Les Spécialistes** [1985], que marca o arranque da colaboração com Eduardo Serra como diretor de fotografia). Cineasta da correção e da indústria, o percurso de Leconte tem sido bastante disperso, no entanto a parceria com Serra traduziu-se, quase sempre, em filmes de época ou de um certo rigor formalista (a relação entre os dois não era exclusiva e, frequentemente, por necessidades do projeto, Leconte trabalhava com outros diretores de fotografias, menos dedicados ao pictorialismo). Talvez não haja filme em que isso se torne mais evidente do que em **Le Mari de la coiffeuse**.

Em entrevista à revista *Objectif Cinéma*, Eduardo Serra foi questionado sobre esta longa parceria com Leconte, centrando-se a pergunta na “sintonia visual” que havia entre eles. “É porque trabalhamos muito juntos que há

essa impressão. [Mas,] Ele fez filmes com três ou quatro outros diretores de fotografia, e eu [até agora, 2001] fiz seis filmes com ele, o que deve representar um terço da sua filmografia... Ele é extremamente fiel, no que diz respeito à montagem e à direção de arte, trabalhando sempre com as mesmas pessoas. No entanto, gosta de variar do ponto de vista visual — isto porque está sempre à espera de ser surpreendido ou à espera que outro diretor de fotografia lhe traga algo novo. É um realizador muito sensível à imagem. Patrice, por ter realizado muita publicidade, tem sempre vontade de experimentar coisas novas; e escolhe a pessoa de acordo com o tema (...). Pela sua ousadia e força visual, Leconte explora coisas inéditas, diferentes e variadas, de uma precisão absoluta, totalmente revolucionárias e nunca gratuitas. Os planos que inventámos em **Le Mari de la coiffeuse** são de cair o queixo! Desequilíbrios de enquadramento, precisamente, e uma força dramática extraordinária! Ele gosta muito de fazer campos e contracampos filmados por trás — que é um pouco o sistema visual do Ozu. Leconte, que finge detestar os filmes japoneses, é na verdade o mais japonês dos cineastas europeus!”

O elogio do amigo e colega é talvez um pouco exagerado, mas a verdade é que **Le Mari de la coiffeuse** trabalha, do ponto de vista visual, todas as possibilidades do *scope*, e Leconte-Serra fazem da sequência de abertura (o *flashback* estival) uma demonstração das suas capacidades de transformar a paisagem natural em pura construção impressionista. No entanto, a quase totalidade do filme decorre num *décor* único, o salão da titular cabeleireira: espaço que é cozinha, sala de refeições, casa de banho, quarto de núpcias, sala de estar, espaço de convívio e tudo o mais. É justamente essa a proeza narrativa a que Patrice Leconte se propõe, transformar um lugar (o cabeleireiro) num ponto de encontro e num espaço de concertação (conservadores e prosseguistas, casados e divorciados, homo e heterossexuais, adultos e crianças, ricos e pobres, tristes e alegres). E, de facto, o barbeiro surge como reflexo do mundo, como versão miniatura da vida, ou melhor, como representação algo fantasista desse mundo e dessa vida.

Mas regressando à mesma entrevista, convém dar de novo a palavra a Eduardo Serra no que respeita às particularidades deste salão. “Fiz uma coisa que nunca tinha sido feita antes. Não queria usar os sistemas habituais de iluminação, projetores, etc. Preferia uma iluminação uniforme, como uma abóbada celeste, independente do sol — um céu cinzento, nublado e coberto que ‘banhasse’ tudo por igual. Usei luz fluorescente, cujo uso é perfeitamente comum atualmente, mas que na época não era. Instalei 400 tubos fluorescentes, de diferentes formas e em diferentes posições, para criar essa abóbada. Isto nunca tinha sido feito; o produtor estava um pouco nervoso, a instalação demorou duas semanas, e era preciso ver o resultado (...). Felizmente funcionou e foi uma excelente operação sob todos os pontos de vista. Obtivemos uma luz perfeitamente uniforme que de outro modo não teríamos conseguido. Não havia libertação de calor, não era preciso trocar lâmpadas, e o custo foi amortizado porque não houve aluguer de projetores nem consumo elétrico (que é muito elevado em estúdio). Não teria sido rentável se tivéssemos ficado apenas uma semana em estúdio, mas a rotação durou seis ou sete semanas, e nesse sentido foi uma excelente solução.”

Há, de facto, algo de diorama neste salão. Não tanto um diorama da sociedade francesa de meados dos anos 1980 (*também*), mas sim das memórias de infância filtradas através da lente do desejo sexual e da fábula. Esta dupla dimensão (o erótico e o pubescente) tornam o filme algo desconcertante. E, mesmo através do rosto envelhecido de Antoine, não se deixa de ver e rever tudo através do olhar infantil e *naïf* do pequeno Antoine que nos é apresentado na sequência de abertura. Tanto mais que o filme, ativamente — e muito graças à luz onírica que banha tudo de amarelo — esbate as linhas do real, ensaiando a hipótese de que tudo não passa de uma projeção dos desejos mais íntimos e mais recônditos do protagonista. O surgimento da cabeleireira, o seu mutismo, a forma precipitada como a relação se desenvolve, as fantasias sexuais e a insaciabilidade deles vem confirmar que Mathilde não passa de uma ficção. E caso dúvidas restassem, bastaria notar que ela não é mais do que uma recriação aprimorada pelo imaginário sexual masculino (do encontro à despedida trágica) da fundacional Madame Scheaffer que o protagonista havia conhecido — e desejado — na infância. Daí que, no final, ele aguarde pelo regresso da sua fantasia, não compreendendo que o desaparecimento de Mathilde é apenas o primeiro sintoma da sua inevitável impotência.