

MÉLODIE EN SOUS-SOL / 1963 Assalto ao Casino

Um filme de Henri Verneuil

Argumento: Albert Simonin, baseado num romance de John Trinian; diálogos de Michel Audiard / *Diretor de fotografia* (35 mm, Dyaliscope, preto & branco): Louis Page / *Cenários:* Robert Clavel / *Música:* Michel Magne / *Montagem:* Françoise Bonnot / *Som:* Jean Rieul / *Interpretação:* Jean Gabin (*Charles*), Alain Delon (*Francis*), Viviane Romance (*Ginette*), Carla Marlier (*Brigitte*), Georges Wilson (*Walther*), Maurice Biraud (*Louis*), Claude Cerval (*o Comissário*), José Luis de Villalonga (*o Sr. Grim*), Germaine Montero (*Mme. Verlot*), Jean Carmet (*o barman*), Dora Doll (*a falsa condessa*).

Produção: Cipra - Cité Films - Compagnia Cinematografica Mondiale / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm, versão original com legendas em português / *Duração:* 117 minutos / *Estreia Mundial:* Paris, 19 de Março de 1963 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinemas São Luís e Alvalade), 18 de Outubro de 1963. Apresentado pela primeira vez na Cinemateca a 18 de Novembro de 2004, no âmbito do ciclo "A Luz Fixa das Estrelas".

Mélodie en Sous-Sol é e sempre será um filme "de" Jean Gabin e Alain Delon (trata-se da primeira presença conjunta das duas vedetas na tela) e nunca um filme "do" seu realizador, Henri Verneuil. É um daqueles filmes cujos espectadores eram guiados pelos nomes dos atores e as fotografias no *hall* do cinema, nunca pelas críticas. Pertencia ao tipo de cinema que em França era chamado *cinema de Sábado à noite*, nos tempos em que se ia ao cinema pelo menos uma vez por semana. Um autêntico exemplo de cinema popular, que ilustra um dos mais perenes géneros populares, praticado em todo o mundo, exceto nos países comunistas: o filme policial, que foi uma das grandes especialidades do cinema francês. Esta face do cinema francês é de concepção industrial e cada um dos principais responsáveis (realizador, argumentista, diretor de fotografia, cenógrafo, vedetas) contribui na sua especialidade para o resultado global. Em 1963, Verneuil estava em meio de carreira e nos seus melhores anos. A mediocridade absoluta da sua produção a partir dos anos 70 (**I... Comme Icare, Les Morfalous, Mayrig**) talvez se explique, pelo menos em parte, pelo envelhecimento ou o desaparecimento dos técnicos e argumentistas deste tipo de cinema, que ele no entanto continuou a fazer, porque não sabia fazer outro. Mas em 1962, a produção francesa destinada ao público "do Sábado à noite" resultava em filmes como este: um excelente exemplo do filme de género. Sem querer rever valores e hierarquias, pode-se lamentar que a predominância absoluta do cinema *de autor* na Europa, desde os anos 60, tenha tornado cada vez menos visível o cinema popular, que abriga um grande número de pastelões, mas também muitos filmes de interesse e qualidade, dentro daquilo que querem ser.

Um filme de género, sobretudo um género tão codificado e preciso como o filme policial ou criminal, tece variações a partir de uma estrutura preestabelecida. Há um certo número de situações-padrão, sempre repetidas. **Mélodie en Sous-Sol** reúne duas situações-padrão do filme criminal: o tema do "último golpe", que vai garantir a reforma de um *gangster* e o do assalto a um sítio impossível e inexpugnável. Uma das astúcias do argumento é que quase toda a ação gira à volta da planificação do assalto e do que se passa depois, a que se vem acrescentar o tema da inutilidade do esforço, da perda daquilo que foi duramente conquistado, como o vento que dispersa o ouro em **The Treasure of the Sierra Madre**, de Huston e o dinheiro em **The Last Killing**, de Kubrick. No filme de Verneuil, o vento é substituído pela água, a violência e a rapidez do ar pela lentidão da água fechada e parada. O dinheiro parece morrer afogado, como uma pessoa, há borbulhas que sobem à tona antes do "cadáver" emergir. A este argumento extremamente bem construído, Verneuil e os produtores sentiram-se obrigados a acrescentar diálogos de Michel Audiard, com os seus trocadilhos e gracejos, de efeito seguro junto ao público francês, de Segunda a Domingo, felizmente bem doseados ao longo do filme. O argumentista teve a inteligente ideia de "ilustrar" com *flashes forward* as cenas em que Gabin explica como vai ser organizado o golpe: é bem mais interessante ver Delon

desembarcar em Cannes ao som da voz de Gabin, que lhe diz o que deve e não deve fazer, do que ver os dois num quarto, no número do velho que dá aulas ao novato. E é evidente que a reunião no mesmo filme de Delon e Gabin é um dos pontos de interesse centrais de **Mélie en Sous-Sol**. Esta reunião foi feita no momento perfeito para que as suas carreiras se cruzassem. Em 1962, Delon já era uma vedeta mundial, solicitada por cineastas tão diferentes quanto Antonioni e Michel Boisrond, Visconti e René Clément. Quanto a Gabin, já encetara a fase final, mas não ainda terminal, do seu percurso, em que sempre fazia papéis de “paxá” ranzinza, quer fosse bandido, polícia ou grande burguês. Esta fase seria duradoura, marcada por uma autêntica velocidade de cruzeiro. Por conseguinte, os papéis que ambos representam no filme, o do bandido experiente e o do novato que lhe serve de assistente, refletem-se no duo que vemos na tela, na passagem da chama entre os dois atores que são provavelmente os mais míticos e os mais importantes de toda a história do cinema francês. Ambos também são atores “minimalistas”, embora nada impassíveis. Delon nasceu em 1935, o ano em que Gabin se tornou vedeta com **La Bandera**; e quando Delon surgiu para o cinema Gabin já tinha conseguido instalar a sua segunda vida cinematográfica, a de um homem maduro, gordo, precocemente envelhecido e que visivelmente não sentia grandes saudades da beleza física perdida, contrariamente a tantas vedetas que recorrem a cirurgias plásticas, espartilhos para a barriga, tintura para o cabelo ou perucas. Gabin e Delon, Charles e Francis (os seus personagens neste filme) são o reflexo um do outro, quase a imagem do mesmo homem em duas épocas da vida e em duas épocas diferentes de uma grande cinematografia. Verneuil não deixou ao acaso a maneira como as duas vedetas são mostradas. Gabin surge de imediato, no pré-genérico, de corpo inteiro a sair de um táxi. Delon surge mais tarde. Está deitado, o que é uma maneira de acentuar a sua posição de símbolo sexual, mas não vemos o seu rosto, só as suas pernas e o seu tronco. Quando mostra o rosto, tem um cigarro pendurado nos lábios (um grosso cigarro francês de tabaco escuro, sem filtro, Gauloises ou Gitanes), de modo a valorizá-lo sexualmente e nada tem do laconismo de Gabin, pois começa logo uma discussão com a mãe. O primeiro contacto entre Gabin e Delon dá-se por telefone, ou seja, os dois não estão na imagem ao mesmo tempo. Mais tarde, por mais de uma vez, veremos os seus reflexos simultâneos em espelhos, como na sequência em que se encontram em Cannes, no hotel de Gabin, o que é um modo de acentuar o desdobramento de um no outro. E em meio a esta mistura de Gabin e Delon, cada um conserva algo que é nítido na sua identidade cinematográfica: Gabin, a força tranquila e a pronúncia popular parisiense; Delon, a sobriedade e a *beauté du diable*, o ar de belo patife ou *gigolo*.

Este inteligente argumento e esta não menos inteligente utilização de duas vedetas, cuja reunião não foi malbaratada, insere-se numa *mise en scène* competente, em que nada é mesquinho. Não estamos naqueles miseráveis cenários dos estúdios de Boulogne, onde tudo é minúsculo e apertado. O mito da Riviera francesa, onde se passa quase toda a ação, espaço de luxo, artifício e dinheiro (velho, novo, roubado, a roubar) é enriquecido pelo facto da acção ter lugar em Cannes, cidade em que o mito da Riviera é ampliado pelo mito do cinema. Naquela avenida à beira-mar que o filme mostra tantas vezes, naqueles famosos hotéis e naquele Casino do Palm Beach onde tem lugar o assalto, é organizada todos os anos a grande feira do cinema, o Festival de Cannes (lá estão o antigo Palais du Festival e o Blue Bar, desde então demolidos), que em 1962 ainda conseguia fingir que era chique, ainda tinha *glamour*. Estamos num filme que se desenrola no espaço do maior festival de cinema do mundo, onde tudo o que é factício joga com a realidade, o que acrescenta uma camada de sentido a este filme policial. Finalmente, como acontece tantas vezes nas cópias comerciais de época de filmes anteriores a 1974, esta dá um sabor suplementar aos diálogos, por tudo aquilo que não foi traduzido nas legendas, por motivos de censura provinciana: tudo aquilo que tem a ver com o sexo e a religião, por mais suave que seja. Gabin diz à mulher que na prisão ia ver o padre, porque “*na prisão, todos têm uma crise de pureza*”. Mais tarde, na noite do assalto, diz a Delon para ir para a cama até à meia-noite e acrescenta: “*sozinho*”. Quando o *barman* diz a Delon quem são as mulheres que estão na piscina, observa a propósito de uma delas: “*Aquela ali seria uma rival*”. Os espectadores portugueses de 1963 não tiveram o direito de receber informações tão pecaminosas.

Antonio Rodrigues