

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CINEMATECA COM OS ENCONTROS DE CINEMA DO FUNDÃO
4 de junho de 2025

LA NUIT D'AVANT / 2019

Realização e Argumento: Pablo García Canga, baseado num texto de Carla Maglio / *Direção de Fotografia:* Raphaël Rueb / *Assistência de Imagem:* Julien Raynaud / *Som:* Mathieu Descamps / *Montagem de Som:* Quentin Romanet / *Montagem:* Sacha Basset-Chercot / *Direção Artística:* Jim Hurst / *Produção:* David Hurst / *Direção de Produção:* Damien Cabut / *Interpretação:* Maud Wyler / *Cópia:* DCP, a cores, falado em francês com legendagem eletrónica em português / *Duração:* 16 minutos / *Estreia Mundial:* 1 de maio de 2020, D'A Film Festival, Espanha / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira passagem na Cinemateca.*

TU TREMBLERAS POUR MOI / 2023

Realização e Argumento: Pablo García Canga, inspirado livremente nos textos de Stanisława Przybyszewska / *Produção e Direção de Produção:* Léonard C. Héliot, Golgota Productions / *Direção de Fotografia:* Raphaël Rueb / *Assistência de Realização:* Natalia Ducrey / *Som:* Etienne Racary / *Montagem de Imagem:* Florencia Aliberti / *Montagem de Som:* William Mazure / *Mistura:* Julien Portmann, William Mazure / *Décors:* Chloé Maillard / *Interpretações:* Maud Wyler, Marie-Ange Gontara / *Cópia:* DCP, a cores, falado em francês com legendas em inglês e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 28 minutos / *Estreia Mundial:* 2023, Márgenes, Festival Internacional de Cine, Madrid / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira passagem na Cinemateca.*

POR LA PISTA VACÍA / 2022

Realização e Argumento: Pablo García Canga / *Produção:* Alba Forn, Hug Cirici / *Direção de Fotografia:* Hug Cirici / *Direção de Produção:* Alba Forn / *Assistência de Realização:* Antonio Trullén Funcia / *Som Direto:* Cora Delgado / *Direção de Arte:* Oriol Hernando / *Montagem:* Antonio Trullén Funcia / *Interpretação:* Bruna Cusi / *Cópia:* DCP, a cores, falado em castelhano com legendagem eletrónica em inglês e em português / *Duração:* 27 minutos / *Estreia Mundial:* 22 de outubro de 2022, Festival Internacional de Valladolid / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira passagem na Cinemateca.*

Duração total da projeção: 71 minutos.

Com a presença de Pablo García Canga.

O apelo universal e inesgotável da peça de Jean Cocteau, *A Voz Humana*, é em si mesmo um caso de estudo notável. Uma personagem só, num único cenário concentracionário, desenvolve uma conversa, entre gritos e lágrimas, com o seu ex-amante ao telefone. Da célebre adaptação de Roberto Rossellini com Anna Magnani, numa altura em que o seu casamento ameaçava ruir, no filme composto por duas histórias, *L'amore* (1948), à adaptação mais recente de Pedro Almodóvar, *La voz humana* (2020), com Tilda Swinton, falada em inglês mas em que a cenografia, cores ou intensidade dramática secundam todas as marcas da assinatura do realizador de *Mujeres al borde de un ataque de "nervios"* (1988), passando por obras menos vistas – mas não menos interessantes – como *O Que Arde Cura* (2012), realização a solo de João Rui Guerra da Mata com João Pedro Rodrigues no principal e único papel ou ainda *La Voix Humaine* (2022) do realizador britânico James Kent, adaptação da versão operática de Francis Poulenc do texto original de Cocteau, em que o diálogo – ou essa espécie de falso monólogo ao telefone – é cantado pela soprano Danielle de Niese. As variações são múltiplas, como se verifica neste curto

levantamento, mas em nenhuma delas se deteta o nascimento, *in nuce*, de toda uma proposta de cinema, que aprofunda, coreografa e recoreografa, em combinações e situações dramatúrgicas diversas, essa articulação (nada) simples entre texto e imagem, concentrando a ação – e o drama – num corpo solitário (feminino) e num único espaço (*décor* íntimo por vezes despido de qualquer outra presença humana).

Na entrevista excelentemente conduzida por Santos Díaz, publicada no *Jornal do Fundão* («Encontros de Cinema do Fundão: Conversa com Pablo García Canga», no dia 19 de maio de 2025, disponível *online*), ele que também é cineasta e que partilha uma amizade de longa data com o entrevistado, com quem, aliás, trabalhou como argumentista, Pablo García Canga, realizador madrileno formado em cinema pela prestigiada Fémis, em Paris, pronuncia-se sobre essa centralidade conferida à palavra e às suas atrizes, em particular, Maud Wyler, com quem colabora desde o seu filme de escola e com quem desenvolve uma verdadeira parceria artística, intercetando, por esta via, a paixão pelo cinema com a sua paixão pela literatura e pelo teatro. Não cita a peça de Cocteau ou as suas adaptações cinematográficas, mas nessa conversa íntima, à laia de um filme realizado pelo próprio Canga, a maior parte dos cineastas mencionados é enquadrável por um certo “cinema da palavra”, explorando caminhos possíveis de ligação entre arte e vida, entre o que está no palco e o que está fora dele. Refere que a sua vontade de fazer cinema nasceu com Woody Allen, em particular quando foi ver **Manhattan Murder Mystery** (1993): “não só gostei muito do filme como pensei: devem ter-se divertido imenso a fazê-lo. Pareceu-me que juntar pessoas para fazer tudo aquilo frente a uma câmara, para contar uma história, devia ser um trabalho apaixonante”. Acrescenta, depois, citando um nome decisivo para aquilo que é a presente “equação do seu cinema”, o seguinte: “Por outro lado, li uma vez uma história de iniciação, que me faz lembrar um pouco a minha, de um dos meus realizadores preferidos, Jacques Rivette. Dizia ele que a sua vontade de fazer cinema vinha do diário de rodagem de **La belle et la bête** (1946), de Cocteau, que foi publicado em livro. Rivette pensou que havia ali um trabalho que consistia em pessoas que se juntavam para ter ideias em conjunto. O que ele fez com isso, claro está, a forma como isso faz parte do seu cinema, é lindíssimo. Eu não sei se no que faço se pode identificar algo da minha história de iniciação.”

Canga, que também é programador, crítico, autor e tradutor de livros da especialidade, tendo traduzido Eisenstein e mais recentemente lançado um livro sobre Ozu, entrou no cinema por via da palavra, mediante um gesto de partilha associado ao cineclubismo, à cinefilia e à crítica de cinema. É nesta ligação intensa e (des)comunal com o mundo das imagens em movimento que se funda a relação entre entrevistador e entrevistado. E é também nessa relação, entre cinema e vida, que nascem algumas das histórias que Canga adapta ao grande ecrã. Todas são, de certo modo, adaptações; são, aliás, em larga medida, escritas ou reescritas com base em peças literárias, em referências do cinema ou do teatro, mas também, decisivamente, em episódios vivenciados pelo realizador. Conta, a propósito da maneira como concebe as suas narrativas, que “[q]uando adapto, e, na verdade, muitos dos meus filmes são adaptações, por vezes simplesmente de uma história que ouvi, tenho tendência para me desviar, para me deixar levar pelas questões e problemas colocados pela ficção, o facto de, por exemplo, transformar um *e-mail* numa conversa, de incluir as intervenções do outro, mesmo que não sejam ouvidas.”

Queria fazer um filme em que uma personagem contasse a história de um filme e, em estreito diálogo com a sua musa, Maud Wyler, realizou **La nuit d'avant**, baseando-se não num diálogo por telefone, mas numa troca de *e-mails* com uma amiga argentina, Carla Maglio, em que o filme de Vincente Minnelli, **The Clock** (1945), que à época ainda não tinha visto, era minuciosamente descrito por aquela. Este episódio da sua vida acabou integrado, e reconfigurado, como um “relógio (...) [que] depois volto a [montar] mal”, em mais um dos seus “filmes de câmara”,

concentrados, por regra, num único espaço e centrados no curso e discurso de uma personagem que comunica, ou tenta comunicar, à distância, com um outro ausente qualquer. O peso dessa ausência, e da possibilidade de ninguém do outro lado estar lá para receber ou verdadeiramente ouvir, é uma das principais forças motrizes do drama destes filmes teatrais e (falsamente) monológicos. Se a rapariga parece murmurar verdades profundas através da maneira como narra o belíssimo *boy meets girl* de Minnelli, em que medida quem está do outro lado recebe ou recebe bem – *está à altura de* – este discurso/excurso sentimental e cinéfilo? Canga não nos oferece – raramente o faz – o “contra campo”: “Há, nessa situação, uma espécie de fora de campo, uma incerteza sobre a forma como a pessoa do outro lado do telefone recebe o que está a ser dito, até mesmo uma incerteza sobre o espaço e a situação em que se encontra.” Assim se repete o jogo comunicacional no mais complexo e denso **Tu trembleras pour moi**, filme rivettiano sobre uma personagem que se projeta numa mulher, Stanisława Przybyszewska, a qual, por sua vez, se projeta num homem, o terrorífico Robespierre. Ela é todas estas personagens e, por ser tantas “ausências”, receia desaparecer, como um fantasma, dentro de si mesma. É um filme também sobre uma desesperada busca por um outro que ouça, que ofereça uma fuga ou um refúgio... ou um “contra campo”, finalmente.

A última curta-metragem desta sessão é um exercício mais livre, tendo sido preparado e rodado em menos de uma semana. Falado em castelhano, a atriz, a espanhola Bruna Cusí, interpreta um texto que se reinventa, como que em direto, cena após cena, à nossa frente (numa continuidade e transparência clássicas dignas dos filmes de alguns dos realizadores do cânone de Canga, de George Cukor a Ernst Lubitsch). Partiu de uma ideia simples de filmar uma “personagem que grava mensagens áudio que não envia e que muda a versão da história que está a contar em cada mensagem”. Baseou-se num filme de George Cukor, o magnífico e subestimado **Rich and Famous** (1981), mas, por força dessas tais frutuosas intromissões da vida – mais concretamente de uma “conversa que tinha tido (...) num bar” – o filme ganhou um outro rumo. E, como relata, tornou-se decisivamente muito mais o produto dessa colaboração com Cusí do que uma clássica “entrega” de um texto que é dito e debitado para a câmara. Ele foi sendo moldado pela atriz, que, por exemplo, “chorava num momento que eu não tinha previsto, mais ou menos a meio da curta-metragem, e mantivemos essa intuição dela, que, olhando para trás, me parece muito interessante, porque coloca o clímax da curta-metragem a meio”. É a interpretação da atriz que, deste modo, na maneira como diz, cadencia e modula emocionalmente o texto de Canga, determina a estrutura dramatúrgica do filme.

Por la pista vacía como que dissecar, estruturalmente, uma memória antiga, desta rapariga que procura chegar à fala com um rapaz que não vê há muito tempo. A tentativa de resgatar, mensagem de voz após mensagem de voz, essa memória antiga determina a estrutura do filme, criando um evidente *mise en abîme* narrativo: a história do filme reduzida a esse gesto de contar, apagar e contar de novo, quase que embalada por uma lógica beckettiana de “Try again. Fail again. Fail better.” Cada falhanço, digamos assim, é belíssimo e abre espaço a um falhanço ainda melhor, mais sentido, mesmo que cada vez mais fragmentário e minimal, terminado na “simples” partilha de uma música. A culminação desta “aventura comunicacional”, entretecida por múltiplas mensagens de voz não enviadas, narrativa de narrativas mais ou menos falhadas, explica o título, felicíssimo, deste filme: a música da banda *pop* dos anos 80 La Mode que nostalgicamente nos remete para uma noite de festa, e de amor (e)ternamente juvenil, numa pista de dança vazia, mas também há a pista sonora que permanece vaga, sem nela nada se fixar, ao jeito de um “amor é fogo que arde sem se ouvir”.