

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
FILMES DE REALIZADORAS ESCOLHIDAS POR MONIQUE RUTLER
16 de setembro de 2024

L'INVITATION AU VOYAGE / 1927

um filme de Germaine Dulac

Realização e argumento: Germaine Dulac / Imagens (35 mm, preto & branco): Paul Guichard / Cenários: Césarée Silvani, Hugo Squarciafino Interpretação: Emma Gynt (a mulher), Raymond Dubreuil, Paul Lorbert (os marinheiros), Robert Mirfeuil (o homem), Tania Daleym (a outra mulher).

Cópia: da Light Cone (Paris), 16 mm, muda / Duração: 40 minutos, a 18 imagens por segundo / Estreia Mundial: Paris, Dezembro de 1927 / Inédito comercialmente em Portugal.

AVISO: as desquadragens em L'INVITATION AU VOYAGE (letras cortadas no genérico e nos intertítulos) devem-se a um defeito na cópia, impossível de ser corrigido na projeção, devido ao trabalho extremamente imperfeito de redução de 35 mm para 16 mm.

Este programa propõe um dos filmes menos conhecidos de Germaine Dulac (1882-1942), pertencente ao domínio do cinema "de poesia". Por diversos motivos, o trabalho de Germaine Dulac oscilou entre produções comerciais e produções com ambições artísticas, mas o filme desta sessão pertence à vertente sem concessões do seu trabalho, que a situam entre os nomes de destaque da vanguarda francesa dos anos 20.

L'Invitation au Voyage não pertence ao domínio do cinema "puro" ou abstracto, mas nada tem de convencional e é um magnífico momento de cinema. A menção do célebre poema de Baudelaire, não apenas no título, mas também num intertítulo no início, é um tanto postiza, exterior ao filme. Muito mais significativo é o facto do cabaré onde se passa a acção se denominar **L'Invitation au Voyage**, o que é uma denominação brilhante para qualquer lugar onde se bebe e se faz novos encontros. Inteiramente situado num espaço fechado, em magníficos cenários típicos da estética dos anos 20, todo o filme se articula sobre os temas da viagem imaginária, do desejo e da lembrança. É como uma estranha fusão de Tamara de Lempicka e Werner Schroeter (sim, o filme parece antecipar certas opções de **Weisse Reise** - terá sido visto por Schroeter?). E estamos todo o tempo aqui e ali, convidados a partir, no presente e no imaginário, no concreto e no rememorado, entre um dançarino vestido de marinheiro de palco e um marinheiro real, entre o mar de tela pintada e o verdadeiro mar, entre a sedução e a rejeição. Do ponto de vista formal, Germaine Dulac atinge em **L'Invitation au Voyage** um notável ponto de equilíbrio entre a capacidade de narrar em estilo directo e a pureza formal.

Antonio Rodrigues

NATHALIE GRANGER / 1972

um filme de Marguerite Duras

Realização e Argumento: Marguerite Duras / **Direcção de Fotografia:** Ghislain Cloquet / **Som:** Paul Bertault e Pau Lainé / **Montagem:** Nicole Lubtchansky / **Interpretação:** Lucia Bosé (Isabelle), Jeanne Moreau (a outra mulher), Gérard Depardieu (o vendedor), Luce Garcia-Ville (a professora), Valerie Mascolo (Nathalie Granger), Nathalie Bourgeois (Laurence), Dionys Mascolo (Granger).

Produção: Moullet et Cie / **Produtores:** Jean-Michel Carré e Luc Moullet / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, falada em francês com legendas em português, 82 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

Sessão apresentada por José Manuel Mendes

"Fala-se do fascínio que o cinema exerce sobre o espectador. Na nossa opinião, esse fascínio vem da inquietude inerente a qualquer exploração de um lugar, de um rosto, de um objecto. Se entrarem numa casa para aí procurarem uma história, a história pode fascinar-vos, mas a casa não. Mas se entrarem numa casa por nenhuma razão especial, sem serem prevenidos, como acontece em 98% dos filmes, da natureza daquilo que vos espera, então a casa torna-se, por ela própria e ela apenas, objecto de fascínio". São palavras de Marguerite Duras, incluídas num belo texto que escreveu para dar a sua "visão" de **Nathalie Granger**. Não é, diga-se, um texto que ajude muito os candidatos a hermeneutas. Pelo contrário, Duras tira-lhes todo e qualquer tapete de debaixo dos pés ao mesmo tempo que simula estender-lhes uma passadeira para a total liberdade interpretativa, como se dissesse (não diz, mas é quase como se dissesse) que "à chacun son interpretation". Habitados a "interpretar" os filmes, e mais, a interpretar os filmes segundo padrões essencialmente narrativos e, enquanto tal, decorrentes da literatura, muitos comentadores esbarraram, nos trinta e tal anos que passaram desde a estreia de **Nathalie Granger**, com o seu absoluto "fechamento" (verdadeiramente "hermético", se quiserem), um fechamento sobre si próprio que parece sacudir todas as tentativas de lhe impor um sentido pré-determinado. Encontram-se-lhe "temas", é certo, por exemplo o "ennui" representado por estas duas mulheres meio-apáticas e meio-afásicas, passando-se daí para uma "crise da burguesia", cercada no seu próprio reduto (os assassinos que, sabemos pela rádio, vagueiam pelas redondezas) e afogada na futilidade consumista (que seria sinalizada pelo episódio com Gérard Depardieu, o vendedor de máquinas de lavar). Esta atribuição de um "antonionismo" a **Nathalie Granger** (e a referência apareceu mais do que uma vez nos comentários de época que lemos) não se pode considerar totalmente disparatada, mas baseando-se sobretudo numa apreciação temática parece-nos que passa um pouco ao lado do próprio filme, tomado na sua materialidade – e pela mesma razão nos parece mais justa a lembrança de um filme (posterior) como o **Jeanne Dielman, 23...** de Chantal Akerman, com o qual se pode defender existirem, *de facto*, pontos em

comum (pela “materialidade”, precisamente, pelo tratamento do tempo e criação de uma rotina que parece sacudir qualquer outra caracterização que não seja a imposta pela sua própria repetição).

Do que gostamos em especial na frase de Duras com que abrimos o texto é da sua maneira de “eliminar” a importância da história e da narrativa. É a casa que conta, é o “objecto”. De resto, no mesmo texto Duras encarrega-se de desvalorizar a generalidade dos elementos narrativos (ou “incidentais”) presentes no seu filme, atribuindo-lhes qualidades aleatórias – “*estamos, por exemplo, a 10 de Abril de 1972; 10 de Abril de 1972, outro título possível do filme, um dia entre dias*”, assim como estas mulheres são apenas “*estas mulheres*”, e mesmo Nathalie Granger se podia chamar “*Jeanne Dumont ou Marie Desfontaines*”. Os próprios “acontecimentos” (a rádio, o vendedor) são casualmente caracterizados, como se importasse menos a sua substância do que a sua condição (o facto de serem “acontecimentos”, ou se calhar melhor dizendo, “acidentes” na superfície do filme). No meio de tanta casualidade e de tanto aleatório, o que é que subsiste como mais determinado, mais necessário? Diríamos que coisas puramente materiais: é a “casa” (como diz Duras), é o tempo, são estas pessoas nesta casa durante este tempo em que sucedem estes (micro-)acontecimentos – e, não menos importante, o facto de lá estar uma câmara. Por outras palavras: tudo, em **Nathalie Granger**, pode ser casual, *menos* a mise en scène. Se queremos entrar no filme temos que entrar por ela, e nada do que lá vemos se pode esquivar a ela. A mise en scène é, aqui, tudo.

É algo de extraordinário que tenha sido uma escritora, Marguerite Duras, a realizadora que assinou alguns dos filmes mais “anti-literários” da história do cinema (e se eles nos parecem ao mesmo tempo “anti-cinematográficos”, convencionalmente falando, é porque a “norma” do cinema nunca dispensou a componente literária). Tudo, em **Nathalie Granger** se constitui num bloco inexpugnável – espaço, tempo, movimentos, presenças humanas, música, os “acontecimentos visuais” assim como os “acontecimentos sonoros”, para empregar uma expressão de Duras – que, no limite, não precisa de outra explicação para além da automaticamente contida pela sua própria existência. Não estamos muito longe de **India Song**, realizado três anos mais tarde, e que este filme já prenuncia, na maneira como o espaço é “varrido”, na forma como o tempo se “dobra”, na maneira como as personagens parecem inapelavelmente longe, intocáveis. Não se pode fazer nada por elas, como algures no filme é dito sobre a pequena Nathalie; e essa impossibilidade, inclusive enquanto trabalho sobre a “memória” (enquanto movimento determinado e fechado sobre si próprio, portanto enquanto bloco inexpugnável), define muito da lógica poética de **Nathalie Granger**, e do que dessa lógica se prolongará em **India Song**.

Luís Miguel Oliveira