

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
MONIQUE RUTLER – “ISTO VAI MUDAR!”: CARTA BRANCA
19 e 26 de setembro de 2024

LE MATELAS ALCOOLIQUE / 1906

(“O Colchão Alcoólico”)

um filme de Alice Guy-Blaché

Realização: Alice Guy / *Interpretação:* Romeo Bosetti / *Produção:* Gaumont / *Cópia:* DCP (a partir de digitalização em 4K realizada a partir dos negativos em nitrato da coleção da Gaumont), preto e branco, mudo / *Duração:* 9 minutos / *Primeira passagem na Cinemateca.*

IL PORTIERE DI NOTTE / 1974

(O Porteiro da Noite)

um filme de Liliana Cavani

Realização: Liliana Cavani / *Argumento:* Liliana Cavani e Ítalo Moscati, baseado numa história original de Cavani, Barbara Alberti e Amedeo Pagani / *Direção de Fotografia:* Alfio Contini / *Direção Artística:* Nedo Azzini e Jean-Marie Simon / *Guarda-Roupa:* Piero Tosi / *Música:* Daniele Paris / *Som:* Eugénio Rondani e Decio Trani / *Montagem:* Franco Arcalli / *Interpretação:* Charlotte Rampling (Lucia Atherton), Dirk Bogarde (Maximilian Aldorfer), Philippe Leroy (Klaus), Gabriele Ferzetti (Hans), Giuseppe Addobbati (Stumm), Isa Miranda (Condessa Stein), Nino Bignamini (Adolph), Marino Masé (Atherton), Amedeo Amodio (Bert), Piero Vida (porteiro de dia), Hilda Gunther (Greta), etc.

Produção: Lotar Film Productions / *Produtores:* Esa de Simone e Robert Gordon Edwards / *Cópia:* Cinemateca Portuguesa, em 35mm, colorida, falada em inglês com legendas em português / *Duração:* 117 minutos / *Estreia em Portugal:* Londres, a 16 de setembro de 1976.

NOTA: Apesar de ser uma produção maioritariamente italiana, e com título em italiano, a versão “oficial” de **Il Portiere di Notte** é a falada em língua inglesa. A nossa cópia – oriunda da distribuição portuguesa – corresponde a esta versão. Não se trata, portanto, de uma versão dobrada em inglês para circulação internacional. Como facilmente se percebe pelos movimentos dos lábios, os actores principais (Bogarde e Rampling) falam em inglês, com as suas próprias vozes.

LE MATELAS ALCOOLIQUE

Também conhecido como “Le Matelas épileptique”, trata-se de um dos títulos cuja atribuição a Alice Guy-Blaché está assegurada. A grande maioria dos filmes que lhe foram sendo atribuídos ao longo dos anos é muitas vezes especulativa e – ao dia de hoje – a Gaumont só consegue assegurar documentalmente a realização de 17 títulos (estando-lhe atribuídos cerca de 30 outros títulos cuja realização não é certa – a que se acrescentam ainda os filmes produzidos/realizados nos EUA com a sua empresa, a Solax). Como era frequente no período do mudo, muitos cineastas adaptavam/copiavam *gags* cómicos doutros filmes (que, por sua vez, eram muitas vezes apropriados dos espetáculos de *vaudeville* ou de tiras humorísticas dos jornais). É o caso de **Le Matelas** e do número do “colchão vivo”.

Em vários filmes da década de 1900 descobrimos um homem bêbado que cai dentro do forro de um colchão; lá adormece; quando o colchão é devolvido ao seu lugar, o homem desperta e o colchão ganha “subitamente” vida, contrariando os desejos daqueles que se querem deitar sobre ele. A investigadora Jane M. Gaines fez um levantamento das variações sobre este tema. Primeiro começa por identificar uma tira de jornal publicada em 1888 (no jornal *La Caricature*) onde se descreve a trama cómica a partir da qual vários realizadores se inspiraram. Depois disso, elencou as múltiplas “adaptações”: **La Cardeuse de matelas** (1906, Georges Méliès – que terá sido apresentado em maio desse ano, sendo que o filme de Alice-Guy, feito com a Gaumont, só foi apresentado no mês de setembro), **Le Matelas de la mariée** (1906, da Pathé) e, mais tardio, **Le Avventure di un Monello** (1912, Italia Film).

Feita esta “genealogia”, o que distingue a versão de Alice Guy é, em primeiro lugar, a sua opção por filmagens em exteriores naturais (o filme de Méliès é integralmente rodado em estúdio) e, em segundo lugar (e em diálogo com o primeiro), o trabalho muito mais desenvolvido sobre a profundidade de campo (quase sempre a ação constrói-se numa lógica de aproximação, com as personagens a seguirem caminho

em direção à câmara). A isso junta-se a preponderância da figura da mulher-lavadeira suficientemente forte para carregar – às costas – um colchão “cheio”. Ou, como o pôs a curadora Kim Tomadjoglou, “o toque especial de Guy foi a sua capacidade única de combinar situações cómicas e de apresentar pontos de vista frequentemente controversos sobre os papéis tradicionais do género e da sexualidade.” Eis um divertido e discreto exemplo disso.

Ricardo Vieira Lisboa

IL PORTIERE DI NOTTE

Quando estreou, **Il Portiere di Notte** não teve aquilo a que normalmente se chama “boa crítica”. Bem pelo contrário. E falou-se muito – mesmo os críticos-homens – em nome das mulheres, manifestando repúdio pela forma – nada “feminista”, pelo menos no entender da época – como a protagonista feminina se submetia voluntariamente ao seu antigo torturador num campo nazi. A essa luz não deixa de ser curioso reparar que vieram de mulheres alguns interessantes esboços de defesa do filme, nos anos 70, assim como, mais tarde, algumas tentativas de “recuperação” de **Il Portiere di Notte** – ainda o mais célebre filme de Liliana Cavani, mesmo que mergulhado no limbo dos filmes malditos, mais mal-afamados do que vistos. Verdade que o filme se presta lindamente a discussões de “sex politics”, agravadas pelo contexto narrativo que traz à liça a memória dos campos nazis. E talvez, por uma certa inabilidade de Cavani, os temas do filme se atropelem uns aos outros, como se se tapassem mutuamente e impedissem que uma luz clara viesse iluminar **Il Portiere di Notte** permitindo dizer, com exacta certeza, que se trata de um filme sobre “isto” ou sobre “aquilo”.

Nesse sentido, e justamente deslocando a questão da “sex politics” para outras alíneas, há uma passagem de um artigo de Molly Haskell num *Village Voice* de 1975 (por altura da estreia americana do filme) que nos parece apanhar bem o âmago do que está em causa. Escrevia ela, sobre algumas das mais discutidas cenas do filme (os “flash-backs” dos campos de concentração, nomeadamente a sequência em que Charlotte Rampling, envergando um uniforme nazi reduzido a trajes menoríssimos, canta e dança para os seus torcionários, numa cena que permite pensar tanto no mito de Dietrich como no mito de Salomé): “mais do que oferecerem um arrepio perversamente erótico, as cenas dos campos de concentração têm uma viscosidade fria, são como tentáculos vindos do passado para apertarem estas duas personagens como um torno”.

Haverá de facto explicações psicológicas, mais ou menos convincentes, que justifiquem a propensão das personagens para a repetição, anos mais tarde, dos comportamentos e das relações que conheceram durante o tempo de cativo (para além da personagem de Rampling há aquela outra personagem masculina, que também dançou para as SS e agora continua a dançar para Dirk Bogarde). Que essas explicações atrapalhem mais do que iluminem, lancem a confusão mais do que refinem o filme, eis o que nos parece ser, neste caso, não uma virtude, mas um falhanço. Porque por baixo da superfície um pouco tosca de **Il Portiere di Notte**, e para além do ritualismo, não muito conseguido e totalmente permeável a leituras sensacionalistas, da relação Bogarde/Rampling, aquilo em que Cavani parece realmente querer tocar é nos “tentáculos”, segundo a citada expressão de Haskell. Num sentido muito prático, primeiro: a “persistência” do nazismo, através daquela rede de ex-nazis que se ajuda mutuamente a escapar à perseguição da justiça enquanto espera pelo dia em que voltem a estar na ribalta e não precisem de se esconder; mas também num sentido mais indefinível, como se, independentemente da quantidade de criminosos de guerra em fuga, fosse impossível dar o nazismo por terminado em 1945, pelo simples facto de que ele persistiu na memória da humanidade, transformado em tentáculo, frio e viscoso, que mancha tudo.

Como mancha que é, só à noite pode passar despercebida. Cavani oferece alguma consciência à personagem de Dirk Bogarde – aquela passagem em que explica que preferiu trabalhar no turno da noite porque durante o dia “sente vergonha”. Não lhe oferece muito mais. Porque não quer, e porque não pode.

Luís Miguel Oliveira