

Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Paul Vecchiali, fazer cinema na diagonal | Paul Vecchiali

6 e 26 de Fevereiro de 2025

La Machine / 1977

um filme de PAUL VECCHIALI

Realização: Paul Vecchiali *Argumento:* Paul Vecchiali, Jean-Christophe Bouvet *Estrutura:* Jean-Christophe Bouvet (actor), Jean-Michel Guillery (psicanalista), Paul Vecchiali (realizador) *Textos e diálogos:* Paul Vecchiali, Jean-Christophe Bouvet, actores e figurantes *Fotografia:* Georges Strouvé *Som:* Antoine Bonfanti, Jean-François Chevalier *Montagem:* Franck Mathieu, Françoise Merville, Paul Vecchiali *Música:* Roland Vincent *Assistentes de realização:* Jean Cazes, Gérard Frot-Coutaz, Jean-François Gaté *Interpretação:* Jean-Christophe Bouvet (Pierre Lentier), Sonia Saviange (Jeanne Dumont, a mãe de Pierre), Monique Mélinand (Juiz de instrução), Maurice Gautier (Comissário de polícia), Danièle Gain (Suzy), Frédéric Norbert (Fred), Michel Delahaye (Platon), Jean-Claude Guiguet (Mistigri), Marie-Claude Treilhou (Mimine), Gérard Blain (o jornalista), Louis Lyonnet (um psiquiatra), Paulette Bouvet (Lina), Hélène Surgère (uma psiquiatra), Paul Vecchiali (Altiani, o advogado), Philippe Nahoun (o médico legista), Jean-Claude Biette, Noël Simsolo, etc.

Produção: Diagonale (França, 1977) *Produtor:* Paul Vecchiali *Cópia:* Cine-Mag Bodard, ficheiro digital (a partir do original 35 mm), cor, legendada electronicamente em português, 100 minutos *Estreia em França:* 14 de Setembro de 1977 *Título da edição vídeo francesa:* EN ROUTE VERS LA MORT *Inédito comercialmente em Portugal, Primeira exibição na Cinemateca:* 6 de Maio de 2017 (“A Cinemateca com o IndieLisboa: Paul Vecchiali”).

NOTA

Originalmente filmado em 35 mm, *La Machine* só está disponível para circulação no formato do ficheiro digital em que vamos apresentá-lo e cuja matriz é um vídeo betacam digital. A qualidade de projecção ressentem-se necessariamente, mas a perda de materiais em película deste título não permite alternativa e a importância do filme no programa justifica a opção de o mostrar nestas condições. Fica a advertência.

***La Machine* é antecedido de *Maladie*, 1978, 11 minutos (em 35 mm; “folha” distribuída em separado)**

Foi um filme que deu especial brado, é um filme especialmente perturbador. De olhar clínico, de proposta reflexiva em torno de “assuntos” para os quais é difícil olhar, nos anos 70 como agora: a pedofilia, o homicídio, o poder manipulador dos media, a sexualidade infantil, a pena de morte. *A máquina* é a das instituições, a policial, a mediática, a da justiça. *A máquina* é a do funcionamento social. Na vibrante filmografia da década de 70 de Paul Vecchiali, *LA MACHINE* é contíguo a *FEMMES FEMMES* (retrato de solidões num teatro da vida) e *CHANGE PAS DE MAIN* (um face a face entre o romanesco e o pornográfico), os filmes que vieram antes, e *CORPS À COEUR*, o título que, no ano seguinte, lhe sucedeu em variação *amour fou*, ao compasso da melomania e ao arrepio das convenções. Prova provada da heterogeneidade da obra, e da sua simultânea solidez, composta no risco da reinvenção permanente.

Louis Sckorecki disse-o num texto publicado no *Libération*, anos 2000. Logo de chofre: “Precioso Paul Vecchiali. Devíamos dizer mais vezes que gostamos dele. Para que o não esqueçamos. Para que ele o não esqueça.” E adiante: “Com Moullet e Brisseau, Vecchiali é um dos últimos cineastas que fazem filmes. Fazer filmes, lembraste do que é? Um artesanato feérico, uma arte de feira...” Vêm as considerações a propósito de *LA MACHINE*: “Maravilha languiana habitada por um actor que não sabe fazer senão isso mesmo, habitar os filmes, Jean-Christophe Bouvet. Uma espécie de anti-M mais languiano que o de Lang. O caminho em direcção à morte. A verdadeira morte.” Numa outra “peça”, Sckorecki apõe a *LA MACHINE* o epíteto de obra-

prima, e explica-se dizendo que o filme é uma ilustração do carácter mecânico e irremediável da vida. No argumento seguinte, volta à cinefilia: “É BEYOND A REASONABLE DOUBT, versão cómica. — Ah, sim? — Vecchiali retoma o cinema no ponto em que Lang o deixou. LA MACHINE é menos fulgurante do que M e BEYOND A REASONABLE DOUBT, dois filmes que são o seu modelo impossível, mas, como dizê-lo, LA MACHINE é mais languiano.” Parêntesis: também devíamos dizer a Louis Skorecki que gostamos dele.

LA MACHINE foi das mais arrepiantes surpresas da retrospectiva dedicada, em 2017, à obra de Paul Vecchiali, cheia de boas surpresas e arrepios. Não há muitos filmes aproximáveis, não é certo que haja outro. É a partir da encenação do tenebroso caso de pedofilia e assassinato de uma criança de oito anos por um homem de trinta, julgado e condenado à morte (a personagem de Pierre Lentier interpretada por Jean-Christophe Bouvet), ou seja, é a partir de um crime horrendo, que Vecchiali filma a *máquina*, compondo um filme de assinalável modernidade, trabalhando um rigor formal que se distancia do motivo e em que, mais do que mostrada, a violência é surda. Não há sangue, não há sentimentalismo, faz-se uma radiografia, a frio, integrando múltiplas vozes, discursos díspares, mostrando os dispositivos sociais em funcionamento, o poder instituído, o contrapoder, a “tomada do poder” pela opinião pública, a imbricação de todos estes planos. Não há pedagogia, mas há uma poderosa declaração contra a pena de morte (permitida em França por guilhotina até 1981), tanto mais forte quanto assumida pela voz do realizador: no papel da personagem do advogado Altiani, Paul Vecchiali acompanha Lentier/Bouvet até ao fim e antes da execução testemunha os seus argumentos a um jornalista, para a televisão. Uma frase do seu discurso resume-os, “As mortes não se anulam, adicionam-se.” Depois das imagens da reportagem televisiva, o plano da bandeira francesa ao vento sobre um céu azul.

No genérico de início, uma chapa radiográfica do cérebro do homicida introduz a acção, pejada dos sons dos seus vários cenários (uma constante nos filmes de Vecchiali) e, de começo, batida pelo martelar das teclas de uma máquina de escrever. O crime não é visto, é dado na elipse seca que se sobrepõe ao plano em que Lentier (o irónico nome do protagonista, a guilhotinar, sugere “entier”/“inteiro”), dentro do seu automóvel cor-de-laranja, convida para um passeio a miúda que será a sua vítima, a da primeira página do jornal em que o crime é anunciado. O modo como as coisas se passaram, na fábrica em que o assassinato ocorre, o acidente nas palavras do assassino, é mostrado numa demorada sequência de reconstituição que reúne agentes judiciais, médicos, polícias, um boneco no lugar da vítima, o protagonista. É uma representação, posta em marcha para servir o apuramento da verdade factual. As entrevistas aos pais da criança assassinada, às testemunhas, ao círculo de relações de Lentier, aos populares que manifestam as suas reacções, são recolhidas por repórteres de televisão e enquadradas nos monitores televisivos que as emitem.

Com uma excepção: parte da entrevista televisiva à mãe de Lentier (Sonia Saviange) que nesse momento afirma toda a sua solidariedade maternal, mas que no monólogo final do filho é a pessoa que se levanta da sala do tribunal para a (o) abandonar, é mostrada em grandes planos, ocupando toda a largura da imagem sem a moldura do pequeno ecrã. Os psiquiatras juntam-se ao coro das vozes escutadas em cenas em que recolhem ou escutam os depoimentos gravados de Lentier. Ou, no caso da personagem de Héléne Surgère, interagindo com ele para lhe ouvir, “Aqui o sádico sou eu, não é a senhora”. A brutal cena da execução não elide o momento da decapitação e suspende-se no instante seguinte ao do corte da cabeça de Lentier: depois de filmar pormenorizadamente o percurso do condenado da cela ao pátio da guilhotina e a maneira como é lá posto, a câmara mostra a lâmina pronta a cair sobre o pescoço, a sua queda, o apoio de madeira a ser molhado por um polícia à mangueirada. Negro. O filme não acaba aí. Tem ainda espaço para o trautear da canção infantil que por palavras e em assobio (M) vai pontuando o filme, acompanha o plano azul em que desfilam os créditos finais.

O homem, o assassino, é um operário dos subúrbios parisienses que foi uma criança “calma”, metida consigo e com as canções que foram sendo a sua companhia em miúdo, conta a mãe Sonia Saviange, que também diz não ser “uma mulher moderna” e não ter falado com o filho sobre sexualidade. Como Peter Lorre no filme de Lang, sabe assobiar. O seu rosto, o seu corpo, é o de Jean-Christophe Bouvet, da trupe de Vecchiali (Bouvet tem já um papel em *CHANGE PAS DE MAIN*, *LA MACHINE* é o filme do seu primeiro papel de relevo), também actor de Biette, Guiguet, Chabrol, Godard, Moullet, Chabrol, Ruiz, Léon... Um actor por quem passa uma frieza inquietante. Qualquer coisa de indecifrável. Não vale a pena rodear-lhe a cabeça com os fios de um encefalograma: o plano que se tornou a imagem reconhecível do filme vale para dizer que não é possível entrar na cabeça de um homem. Quase sempre “calma”, a personagem tem um ou outro ataque de riso nervoso durante *LA MACHINE*, uma cena de descontrolo no final da sequência da reconstituição do crime, quando chora e grita que nunca quis matar a pequena, e um dominado e firme monólogo na do julgamento, quando se dirige ao juiz fazendo da sua declaração de defesa uma acusação à sociedade e ao seu cinismo.

LA MACHINE “faz medo”, disse Paul Vecchiali, porque nessa cena o protagonista toca num ponto sensível, falando da sexualidade infantil e da pedofilia (palavra na época inexistente nos dicionários franceses, aí entrada pouco depois), de como os pais não querem admitir a realidade sexual dos filhos. É provavelmente esse o momento em que a mãe se levanta para sair de cena. Também “faz medo” no plano que antecede o julgamento, com a turba na rua a clamar “Morte a Lentier!” *LA MACHINE* encena de facto o debate em torno da pena de morte com a eficácia da distância. E mostra a intolerável imagem da guilhotina (uma guilhotina verdadeira, verdadeiramente descoberta pelo actor no momento em que a personagem a vê) alçada sobre a sua estrutura de morte autorizada.

O rigor de *LA MACHINE* é também formal. É preciso estar atento aos planos-sequência do filme (há sempre muitos e muito elaborados, nunca ostensivos, nos filmes de Vecchiali). A cena no café, a cena da canção, em que Lentier é mostrado no seu ambiente, a habitá-lo em atitude reservada, é um prodígio em sequência (com um falso *raccord*, não discernível a olho nu; a tomada de vista foi em plano único mas na montagem Vecchiali guardou duas *takes*), e exemplar da distância que marca a *mise-en-scène*. A câmara está do lado de fora, como o mostram os *travellings* no exterior das janelas. É preciso notar como noutras cenas colectivas, as dos psiquiatras, a do tribunal, é igualmente o plano-sequência que impera, com a câmara a seguir as personagens, ou, nas cenas com Lentier, a ficar com o protagonista. Não há corte. Os movimentos panorâmicos são precisos. Salvo na “cerimónia” da execução, que começa com o sobressaltado resgate do prisioneiro à sua cela e termina com a sua morte, um desfecho em plano-sequência, desta vez com o estremecimento ligeiro da câmara à mão. Estremecimento, ligeiro, ou seja, suficientemente dominado para que esteja a milhas do que isso em anos posteriores veio a significar, nos antípodas do cinema de Vecchiali (que em 2003, *À VOT' BON COEUR*, passou à realização de uma série de filmes “Anti-dogma”).

Faz sentido entrar pelos bastidores de *LA MACHINE* para fazer notar a singularidade conceptual que lhe preside. Quando pensou nele, Vecchiali foi ter com Bouvet, cujo papel não se restringe aqui ao de actor e que na época, a da *História da Sexualidade*, era próximo de Michel Foucault. O caso verídico de um jovem de vinte e um anos condenado à morte em França por crime de sangue serviu-lhes de ponto de partida. Bouvet documentou-se em “trabalho de campo”, recorreu a documentos e arquivos, escolheu cenários e escolheu a miúda que no filme interpreta a criança, enquanto Vecchiali fez a sua investigação junto dos advogados que acompanharam o caso e trabalhou com um psiquiatra na estrutura do argumento, de que apresentou uma declaração de intenções para obter o financiamento que garantiu o projecto. É que neste filme, de tanto domínio, Vecchiali propôs-se, e propôs aos seus actores, trabalhar a improvisação. Significa

isto que tirando momentos como o monólogo final de Lentier (escrito por Bouvet) ou a cena entre Bouvet e Surgère (escrita por Vecchiali), as falas correspondem a palavras daqueles que as proferem (as entrevistas televisivas, por exemplo) ou a textos oficiais ditos pelos actores. O exercício da *dialética*, tão caro a Vecchiali, alia-se em LA MACHINE ao propósito de integrar a multiplicidade de vozes. “Queria que as minhas ideias estivessem em igualdade com as das outras personagens”, mas também, afirmação do realizador noutro depoimento a propósito deste filme, “Queria desmascarar as pessoas que se dizem contra a pena de morte” com reticências. “Se somos contra, somos contra, com os riscos que isso representa e que é preciso assumir.”

LA MACHINE é uma produção Diagonale, a primeira completamente Diagonale. A produtora que Vecchiali fundou com Cecile Clairval em 1976, depois da experiência televisiva de ALBERT CAMUS (1973), com base na casa em que se instalara em 1970 em Kremlin-Bicêtre, é uma singularíssima experiência colectiva do cinema francês, especialmente activa até meados dos anos 1980, assente nos pressupostos de partilha de uma equipa técnica, uma trupe de actores, o compromisso inviolável de respeitar o orçamento de cada projecto, de filmar depressa e em liberdade: a casa de produção de Vecchiali tornou-se o lugar em que, além dos seus projectos, produz filmes de Jean-Claude Biette, Jean-Claude Guiguet, Marie-Claude Treilhou, Noël Simsolo, Gérard Frot-Coutaz ou Claudine Bories. O lugar de um colectivo, que à hierarquia prefere a circulação de actores e técnicos, salvaguardando a autonomia estética do autor de cada projecto, mas em que os projectos, como os intervenientes, dialogavam. No início, a Diagonale produz “filmes gémeos”, casos de LA MACHINE e LE THÉÂTRE DES MATIÈRES, de Jean-Claude Biette (financiados e parcialmente rodados em simultâneo), ou de CORPS À COEUR de Vecchiali e LES BELLES MANIÈRES, de Jean-Claude Guiguet. Digamos que foi um poderoso começo.

Maria João Madeira