

JEAN RENOIR

ANDRE BAZIN

FILMOGRAFIA

com notas criticas de

Claude Beylie

Jean Douchet

Michel Delahaye

Jacques Doniol-Valcroze

Claude de Givray

Jean Kress

Jean-Luc Godard

Louis Marcorelles

Eric Rohmer

Jacques Rivette

François Truffaut

forja

Cinema 2

André Bazin

JEAN RENOIR

FILMOGRAFIA

forja

JEAN RENOIR

FILMOGRAFIA

Tradução Forja

Capa de Isabel Lobinho

© Janine Bazin e Editions Champ Libre

nota do editor

Conforme anunciávamos no volume que iniciou a presente colecção — e para o completar — eis a Filmografia de Jean Renoir.

Trabalho da equipa dos Cahiers du Cinema na versão original, esta tradução portuguesa é, também, um trabalho de equipa. Nem de outro modo poderíamos, em breve prazo, alcançar o objectivo de oferecer a público uma versão portuguesa correcta desta obra. De facto, o trabalho de busca que a presente edição envolvia — num país com tão escassa bibliografia cinematográfica — dificilmente poderia ser entregue a uma única pessoa.

Acreditamos que a equipa de tradução produziu um bom trabalho, que esgotou as possibilidades de busca, que terá evitado quase integralmente infidelidades e incorrecções. Do fundado da nossa convicção julgará o leitor. E convidamo-lo a prestar-nos a sua grata colaboração, dando-nos parte do seu juízo e das omissões ou incorrecções que, porventura, venha a detectar.

introdução

A presente filmografia deve ser a mais completa até hoje elaborada, o que não significa que seja definitiva e isenta de erros. Certos realizadores são menos formais do que outros e, no caso de Jean Renoir, a fronteira entre a noção de amigo e de colaborador não é muito definida. Assim, numa prancha do genérico de Toni, lê-se «Mécanique: Bébert» — ficamos sem saber de que Bébert se tratava (e mesmo de que mecânica!)

Pessoas que assistiram às filmagens de Partie de Campagne (e não Une, nem La Partie) lembram-se de um rapaz italiano chamado Luchino Visconti, que fazia recados, enquanto outros dizem que ele tinha a seu cargo o guarda-roupa; os filmógrafos dão-no como um dos assistentes de realização (Claude Beylie refere-o mesmo como estagiário encarregado dos adereços) e sabe-se também que Renoir simpatizou com ele a ponto de lhe sugerir a leitura do romance de James Cain, O carteiro toca sempre duas vezes, no qual, cinco anos mais tarde, Visconti baseou o seu primeiro filme, Obsessão.

Uma equipa que trabalhe com Renoir não constitui, portanto, um grupo hierarquizado, mas antes um grupo de malta; de resto, o próprio Renoir afirma que prepara um filme «como quem prepara um golpe: rodeando-se de bons cúmplices». Por isso, as fichas técnicas dos seus filmes não podem ter o mesmo carácter oficial que as de um realizador de Hollywood.

A filmografia que aqui publicamos retoma, no essencial, a de Cahiers du Cinéma (n.º 78, Natal de 1957), estabelecida por André Bazin, que a descrevia como «o estado actual de um trabalho, em preparação de um

trabalho sobre Jean Renoir». Sob a direcção de Bazin, os colaboradores dos Cahiers dividiram entre si os filmes, para completar as fichas técnicas com notas críticas: encontram-se, portanto, aqui, os juízos formulados em 1957 por Jacques Doniol-Valcroze, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Louis Marcorelles, Jacques Rivette, Eric Rohmer, eu próprio e, naturalmente, André Bazin. A estas notas juntaram-se certos textos inéditos de Bazin e, para os filmes mais recentes, de Jean Douchet e Michel Delahaye. Todas as fichas técnicas foram revistas, reconsideradas e completadas por Janine Bazin, Claude Beylie e Jean Kress, os quais elaboraram, também, os resumos.

Esta filmografia colectiva não pretende ser definitiva, antes ficando em aberto, o que é, provavelmente, a vocação de todas as obras deste género.

François Truffaut

1. filmes mudos

1924. CATHERINE ou UNE VIE SANS JOIE

Argumento: Jean Renoir; *adaptação:* Jean Renoir e Pierre Lestringuez; *realização:* Albert Dieudonné; *operadores:* Jean Bachelet e Gibory; *filmagens:* de Março a Maio de 1924; *estúdio:* Gaumont; *exteriores:* Cagnes-sur-Mer, St-Paul de Vence; *produção:* Jean Renoir; *distribuidores:* Films Jean Renoir e, depois, Pierre Braunberger, a partir de 1927; *comprimento original:* 1800 metros; *1.ª projecção pública:* 9 de Novembro de 1927, no Max Linder.

Intérpretes: Catherine Hessling (Catherine Ferrand); Albert Dieudonné (senhor Mallet); Pierre Philippe, pseudónimo de Pierre Lestringuez (Adolphe, o chulo); Pierre Champagne (Mallet filho); Eugénie Naud (senhora Laisné); Oléo (uma prostituta); Jean Renoir (subprefeito); Georges Terof (Gédéon Grané); Louis Gauthier (Georges Mallet).

Catherine Ferrand, uma criadita que vive em Nice, apaixona-se pelo filho dos patrões, tuberculoso. Os patrões são boas pessoas. O pai é deputado em Saint-Paul-de-Vence. Aproveitando-se do idílio entre o filho do deputado e a criada, os rivais políticos do patrão entregam-se a uma odiosa chantagem que provoca a fuga de Catherine, que se refugia num vagão na linha férrea de Saint-Paul. O vagão encontra-se numa linha de desvio, mas, por erro de agulha, começa a rodar em direcção a um precipício. O filho do patrão consegue parar o vagão a tempo e leva Catherine para casa. Uma segunda campanha política do campo adverso obriga a rapariga

a fugir novamente. Parte para Nice, onde cai nas garras de um chulo infame. Após inúmeras peripécias, reencontra o filho do patrão, a cujo amor se entrega.

Foi Jean Renoir quem subvencionou este filme, destinado a estreiar no écran a sua jovem mulher (Catherine Hessling), mas assistiu às filmagens, dirigidas por Albert Dieudonné, com a esperança de se juntar ao trabalho e de se iniciar na profissão. Parece, no entanto, que o comanditário não achou o seu encenador tão compreensivo como esperava, a julgar pelo diferendo que opôs num processo o marido de Catherine Hessling ao futuro Bonaparte, o qual, muito imperialmente, escrevia, a 5 de Janeiro de 1926, em *Cinéa-Ciné*: «Sou o único realizador de um argumento que compus a partir de uma ideia que o sr. Jean Renoir imaginou (...) com a minha colaboração. Além disso, o sr. Jean Renoir foi meu comanditário e meu aluno. Verei, pelas suas futuras produções, se tenho motivos para estar satisfeito».

Pierre Lestringuez, argumentista dos primeiros filmes de Jean Renoir, sob o nome de Pierre Philippe, desempenha o papel de chulo. Surgirá muitas vezes nos filmes de Jean Renoir, interpretando vários personagens em *Nana* e mascarado de cura em *Une Partie de Campagne*. André Bazin.

1924. LA FILLE DE L'EAU

Argumento: Pierre Lestringuez; *realização*: Jean Renoir; *assistente*: Pierre Champagne; *cenários*: concebidos por Jean Renoir; *operadores principais*: Jean Bachelet e Gibory; *filmagens*: Verão de 1924; *estúdio*: G. M. Films; *exteriores*: Marlotte, «La Nicoitière» (propriedade de Cézanne), café «Le Bon Coin»; *produção*: Jean Renoir; *distribuidores*: França, Maurice Rouhier, estrangeiro, Films Renoir, depois Studios Films; *comprimento original*: 1700 metros, reduzido para 1600 metros quando da saída comercial; *duração actual*: 1 h 10; *1.ª projecção pública*: Abril de 1925,

no Ciné Opéra; *1.ª projecção corporativa*: 12 de Dezembro de 1924, no Artistic.

Intérpretes: Catherine Hessling (Virginia Rosaert); Pierre Philippe, pseudónimo de Pierre Lestringuez (Jef); Pierre Champagne (Justin Crépoix); Maurice Touzé (Bouche ou La Fouine, o vagabundo); Georges Terof (senhor Raynal); Madame Fockenberghé (senhora Raynal); Harold Lewingston (Georges Raynal); Henriette Moret (La Roussette, uma velha cigana); Charlotte Clasis (senhora Naubien, a moleira); Pierre Renoir (um campônês); André Derain (dono do «Bon Coin»); Van Doren (o galã).

Virgínia prepara a comida, numa barcaça. O tio dela, Jef, guia o cavalo. O pai azafama-se na barcaça. Da margem, o sr. Raynal e o filho observam-na divertidos e deslumbrados. Tiram-lhe uma fotografia, ela faz-lhes uma careta.

O pai escorrega ao tirar água e cai pela borda. Quando Virgínia dá por isso, é demasiado tarde. À noite procuram ainda o corpo, à luz de candeeiros. Plano da descoberta do corpo (bastante horrível).

Mais tarde, o tio estoirou com a herança. A barcaça vai ser vendida. Virgínia previne-o. Como única resposta, ele tenta violá-la. (A imagem de Virgínia sob as tábuas da cama — impressionante — faz pensar na mesma cena em *Toni*). Virgínia foge, com o cão. Encontra um jovem cigano que a leva para o carro onde vive com a mãe.

O cigano vive sobretudo da pilhagem e da pesca no defeso. Um dia faz troça de um matulão que jura vingar-se e lhe parte as nassas. O cigano, por seu lado, vinga-se lançando fogo a uma meda. Os bombeiros vêm apagar o incêndio e o matulão convence a povoação a castigar os ciganos lançando fogo ao carro. A mãe e o filho, que previram o golpe, fogem, deixando Virgínia, aterrorizada com a horda de camponeses ferozes e excitados (Pierre Renoir é um deles) que lançam fogo ao carro.

Eis novamente Virgínia abandonada e aterrorizada, vivendo como um animal selvagem. O sr. Raynal filho traz-lhe comida. Numa noite de trovada, Virgínia

dorme à chuva e tem um pesadelo: vestida com um véu branco, vê-se junto de uma árvore onde o tio está enforcado. O enforcado desce para junto dela e regressa à vida. Ela nota que a corda que ele traz ao pescoço se transformou numa serpente. Virgínia foge a refugiar-se numa árvore onde, de repente, aparecem o tio e o matulão. Ei-la agora no meio de uma galeria de colunas, onde aparecem, em sobre-impressão, os rostos do tio e do camponês. Depois, a colonata é atravessada por um monstro (efeito obtido com um camaleão caracterizado e com asas). Ao fundo da galeria abre-se finalmente uma porta por onde Virgínia pode fugir. É aí acolhida por Raynal filho, montado num cavalo branco, que a agarra e a leva. (Esta sequência, filmada ao retardador, comporta numerosos efeitos especiais, como, por exemplo, um cavalo atravessando as nuvens, e anuncia o sonho de *La Petite Marchande d'Allumettes*.)

Por fim, o sr. Raynal, de manhã, descobre Virgínia e leva-a para o moinho, onde os caseiros a tratam. Depressa se restabelece. Passeio sentimental com Raynal filho, demasiado tímido para se declarar.

Um dia, Virgínia, tendo saído a fazer compras à aldeia, é abordada pelo tio, agora ferroviário. O tio obriga-a a dar-lhe o dinheiro que tem no porta-moedas e diz-lhe que fica à espera que ela lhe traga mais. Precisamente nessa tarde, o sr. Raynal manda Virgínia à aldeia pagar ao correeiro. Virgínia entrega o dinheiro ao tio.

Acontece o inevitável: o sr. Raynal descobre que o dinheiro não foi entregue e, naturalmente, desconfia de Virgínia. Desesperada, esta decide ir ao castelo contar tudo ao sr. Raynal, mas, à porta da propriedade, está o tio que a aterroriza de novo. Virgínia manifesta-lhe o seu ódio e o seu desespero, por ele tê-la feito perder o único amigo, fazendo-a passar por ladra. Felizmente, o sr. Raynal está nesse preciso momento do outro lado do muro. Ouve tudo e salta para desancar o abominável personagem. Luta à beira da água. O sr. Raynal acaba por fazer cair o seu adversário no rio. Este nada e foge. Tudo vai bem, quando acaba bem.

Desde este primeiro filme, distingue-se o tema de Orvet, primeiro com a presença da água, naturalmente, e depois com a importância dada à pesca furtiva. Notei um plano, curto, de um cigano, dentro de água, com um peixe na mão que lembra uma imagem semelhante de Zachary Scott, em *L'Homme du Sud*.

Em *La Fille de l'Eau*, o «realismo» de Renoir encontra-se já muito desenvolvido, realismo material (a natureza, o cenário real) e realismo humano: as cabeças dos habitantes de Marlotte recortadas com grandes planos. A sequência do incêndio recorda já Stroheim: por exemplo, o extraordinário plano demoníaco de Pierre Renoir, com a cabeça na forquilha do feno.

O argumento é, evidentemente, muito melodramático, tendo, contudo, elementos muito cruéis. Os únicos personagens bons são os Raynal. Os próprios ciganos não são simpáticos. *André Bazin*.

1926. NANA — NANÁ

Argumento: Pierre Lestringuez; *assunto:* extraído do romance de Emílio Zola; *adaptação:* Jean Renoir; *subtítulos:* Madame Leblond-Zola; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* André Cerf, Pierre Lestringuez (?); *cenários:* Claude Autant-Lara, executados por Robert-Jules Garnier; *guarda-roupa:* Claude Autant-Lara; *operadores principais:* Edmund Corwin e Jean Bachelet; *cameramen:* Ralleigh e Gibory; *assistentes de operador:* Holski, Asselin, Perle; *director de cena:* R. Turgy; *montagem:* Jean Renoir; *filmagens:* finais de Outubro de 1925 a Fevereiro de 1926; *exteriores:* região parisiense (sequência do hipódromo) e, sem dúvida, Montigny; *estúdio:* Paris, Gaumont; Berlim, Grunewald; *produção:* Films Jean Renoir; *distribuidores:* Aubert-Pierre Braunberger; *comprimento original:* 2700 metros; *1.ª projecção pública:* Aubert Palace; *1.ª projecção corporativa:* 27 de Abril de 1926, no Moulin-Rouge.

Intérpretes: Catherine Hessling (Naná); Jean Angelo (conde de Vandeuves); Werner Krauss (conde Muffat); Raymond Guérin-Catelain (Georges Hugon); Jacqueline Forzane (condessa Sabine Muffat); Valeska Gert (Zoé, criada de quarto de Naná); Harbacher (Francis, cabeleireiro de Naná); Pierre Philippe (Bordenave); Claude Moore, pseudónimo de Autant-Lara (Fau-chery); Nita Romani (Satin); Jacqueline Ford (Rose Mignon); Pierre Champagne (La Faloise); René Koval (Fontan); Marie Prévost (Gaga); André Cerf (Le Tigre, pacote de Naná); Pierre Braunberger e R. Turgy (espectadores do Théâtre des Variétés).

Naná, actriz modesta, tem ambições. Após alguns êxitos em papéis truculentos, experimenta um insucesso total ao interpretar o papel de uma mulher distinta. Decide, então, ser apenas pega, por conta de vários amantes que leva mais ou menos ao suicídio. Morre de bexigas doidas. Para Renoir, *Nana* é o primeiro dos seus filmes «de que vale a pena falar». Custou exactamente um milhão e, embora tenha sido projectado com um certo êxito, foi um desastre financeiro. Tinha, na altura da estreia, 2700 metros. É a primeira vez em que, com Renoir, o «jogo» se sobrepõe à acção e à «plástica». *Nana* foi realizado sob a influência directa de *Folies de Femmes*¹; provavelmente por isso, é a cupidez da heroína tão realçada. É também, pela mesma razão, o único filme de Renoir onde o dinheiro tem tanta importância. Mas o que neste filme há de novo e de muito pessoal é o constante paralelismo entre os criados e os patrões: Renoir lembrar-se-á de *Nana* ao filmar *La Règle du Jeu* e, depois, *Le Journal d'une Femme de Chambre*.

Por reacção, provavelmente, à «ênfase» do seu filme precedente, Renoir aproxima-se aqui dos personagens, filmados constantemente em planos americanos, encostados a tal ponto às paredes que é necessário um dos quatro longos travellings, efectuados sobre o chassis de um velho Ford de pneus vazios, para nos darmos conta

¹ *Foolish Wives*, de Eric von Stroheim. N. T.

do luxo e da amplidão dos cenários, por vezes trucados, concebidos por Claude Autant-Lara. Encontra-se em *Nana* o que virá a ser a temática de Renoir: o amor do espectáculo, a mulher que se engana na sua vocação, a comediante que se procura, o apaixonado que morre vítima da sua sinceridade, o politiquero desesperado, o homem criador de espectáculos. Em suma, *Nana* rima com *Elena*. François Truffaut.

Nana não obtém êxito «comercial» e Jean Renoir, que era o seu próprio financiador, fica completamente arruinado. Executa, então, um «trabalho de encomenda» (Marquitta), continuando, no entanto, a filmar para seu próprio prazer (Charleston).

1926. CHARLESTON ou SUR UN AIR DE CHARLESTON

Outro título: *Charleston-Parade*. Argumento: Pierre Lestringuez, segundo uma ideia de André Cerf; realização: Jean Renoir; assistente: André Cerf; operador principal: Jean Bachelet; música: Clément Doucet; filmagens: Outono de 1926 (alguns dias); estúdio: Epinay; distribuidores: Néo-Film; comprimento original: 600 metros; duração actual: 29 minutos; 1.ª projecção pública: 19 de Março de 1927: Artistic ou Pavillon (futuro Palácio Berlitz).

Intérpretes: Catherine Hessling (a bailarina); Johnny Huggins (o explorador negro); Pierre Braunberger e Pierre Lestringuez (dois anjos). (Johnny Huggins era um célebre dançarino de sapateado de «La Revue Nègre», dos Campos Elísios.)

A Europa, invadida pelos gelos, está descomposta. Um sábio negro, partido em exploração, descobre uma selvagem branca que o inicia nas danças bárbaras da época, logo, no Charleston. Como é óbvio, a selvagem branca em questão, que sai de uma coluna Morris sobre a qual

aterrara o sputnik a bordo do qual viaja o sábio negro, é Catherine Hessling, mais dengosa do que nunca.

No final do filme, o negro elegante convida a branca desnudada a partir com ele. Um casaco de peles e um guarda-chuva surgem de uma sarjeta. Munida destes acessórios, Catherine Hessling sobe com Johnny Huggins para o sputnik e deixam a França, Terrae Incognitae.

Dado o seu carácter puramente burlesco, *Charleston* não obteve êxito, mas o que resta dos seus 1200 metros é bastante divertido, pela sua espontaneidade e loucura desenfreada. Aproveitando a liberdade que lhes oferece este contexto delirante, Catherine Hessling e Johnny Huggins divertem-se à grande, exagerando o mais que podem. A utilização erótica de Catherine Hessling — antevista nas primeiras cenas de *Nana* — é intensificada, sistematizada, e compreende-se que a orgia de coxas e de nádegas de uma bailarina em cuecas e corpete generoso tenha escandalizado. Conhecemos este filme apenas na sua versão muda, mas parece que Doucet, para o acompanhar, tinha escrito uma música admirável. *François Truffaut*.

1927. MARQUITTA

Título inicial: *Marcheta*, nome da canção de Saint-Granier. *Argumento*: Pierre Lestringuez; *adaptação*: Jean Renoir; *realização*: Jean Renoir; *cenários*: Robert-Jules Garnier; *operadores principais*: Jean Bachelet e Raymond Agnel; *filmagens*: Inverno de 1926-27; *estúdios*: Gaumont (Buttes Chaumont); *exteriores*: Nice (Moyenne Corniche); *produção*: Artistes Réunis (Marie-Louise Iribe)²; *administrador*: M. Gargour; *distribuidor*: Jean de

² Artistes Réunis era uma empresa fundada, segundo o modelo de Artistes Associés, por Marie-Louise Iribe, cunhada de Pierre Lestringuez e, na altura, mulher de Pierre Renoir.

Merly; *comprimento original*: 2400 metros, reduzido para 2200 metros; *1.ª projecção pública*: 13 de Setembro de 1927, no Aubert Palace; *1.ª projecção corporativa*: 18 de Agosto de 1927, no Empire.

Intérpretes: Marie-Louise Iribe (Marquitta); Jean Angelo (príncipe Vlasco); Henri Debain (o camareiro, conde Dimitrieff); Lucien Mancini (o pai adoptivo); Pierre Philippe, pseudónimo de Pierre Lestringuez (director do Casino); Pierre Champagne (um motorista de táxi).

«Um príncipe russo, acompanhado de uma amante particularmente maçadora. Um dia, em que ele está chateado, passa com ela próximo da estação de metro de Barbés e aponta-lhe uma cantora realista das ruas, estilo Piaf, dizendo: «Tu não és insubstituível; aposto que, em menos de um ano, faço daquela mendiga uma vedeta». Realiza o seu projecto, mas a cantora das ruas, que entretanto se torna sua amante, revela-se dez vezes mais insuportável que a anterior favorita. Obriga-o a sair dos restaurantes a meio das refeições e avilta-o constantemente, de tal maneira que, por fim, o príncipe russo deixa-a e volta para a sua antiga amante, que o recebe generosamente».

Este resumo da história de *Marquitta* foi-me ditado em 1949 por Pierre Lestringuez. Nos arquivos de André Bazin, uma ficha consagrada ao mesmo filme resume o argumento de maneira diferente.

«Uma cantora das ruas chama a atenção de um príncipe, que a promove a favorita. Não é sem dificuldades que a cantadeira faz a sua iniciação nas boas maneiras e nos locais selectos, mas o seu pai adoptivo, que por sua vez se fizera adoptar pelo príncipe, rouba ao seu benfeitor uma enorme safira. E o príncipe manda perseguir a inocente Marquitta. A cantadeira torna-se célebre, cantando nos dancings de luxo os refrãos da rua. Um dia, no seu grupo de dançarinos russos, volta a encontrar o seu príncipe, expulso por uma revolução. A safira roubada vai salvar o príncipe da misé-

ria e assegurar a felicidade dos dois.» *Ficha de André Bazin.*

No seu *Jean Renoir*, da colecção «Albums diapositives», Claude Beylie conta a história de *Marquitta* ainda doutra maneira!

«O príncipe herdeiro Décarlie, em viagem de recreio a Paris, apaixonou-se por uma pequena cantora das ruas, chamada Marquitta. Apesar das tímidas admoestações do seu camareiro, parte com ela para a Riviera, para uma vida de prazer. Em Cannes, dão escândalo. A entrada em cena do pai da cantora (na realidade, um aventureiro sem escrúpulos), a herança dinástica da coroa da Eslavónia, que constitui um isco apetecível, o regresso do príncipe à pátria, farto dos caprichos da amante, o seu exílio a seguir a uma revolução de palácio, contrastando com a ascensão social da amante, o reencontro em Nice, uma perseguição de carro na Moyenne Corniche, eis o turbilhão de peripécias a que assistimos.»

Decidimos reproduzir estas três versões de *Marquitta* por se tratar de um filme hoje impossível de ver. Sabe-se que, para rodar este filme, Renoir teve de mandar construir uma maquete da estação de metro de Barbés que, reflectida num espelho, dava a ilusão de tamanho natural. Os actores representavam respeitando «marcas» que correspondiam aos interstícios da maquete que tinham diante de si. É uma variante do «pictógrafo» de Abel Gance. *François Truffaut.*

1927. LA P'TITE LILI

Tema: Canção 1900 (pouco conhecida) de Louis Benech; *adaptação:* Alberto Cavalcanti; *realização:* Alberto Cavalcanti; *cenários:* Eric Aes; *operador principal:* Rogers; *montagem:* Marguerite Renoir; *música:* partitura de Max de la Casinière (para

a versão muda)³; *filmagens:* 1927; *estúdios:* Boulogne-Billancourt; *produção:* Néo-Film (Braunberger), Albatros (?), Armor (?); *comprimento original:* cerca de 300 metros; *1.ª projecção pública:* 1 de Outubro de 1927, no Ursulines, em complemento de *NJU* de Paul Czinner (seis semanas).

Intérpretes: Catherine Hessling (La p'tite Lili); Jean Renoir (o chulo); Guy Ferrand (o cantor); Roland Caillaux (a porteira, travesti); Eric Aes, Rogers, Dido Freire (figuras).

No início deste curto filme, teria havido, para a equipa, a possibilidade de utilizar um cenário de rua de Paris, construído no exterior, em Billancourt, mas que o mau tempo inutilizou. Catherine Hessling cantava frequentemente canções populares, donde a escolha desta canção esquecida, na época já com vinte anos.

La P'tite Lili foi filmado em três dias, com tempo cinzento e a ideia de filmar tudo através de uma tela espessa, tipo saco de batatas, constituiria um alibi artístico para o tom cinzento da imagem...

Entre os actores, Jean Renoir, Guy Ferrand, Roland Caillaux, Eric Aes, Rogers, Dido Freire (sobrinha de Cavalcanti e futura Madame Jean Renoir).

A partitura, destinada a ser tocada nas salas como música de acompanhamento, foi escrita por Max de la Casinière e talvez tocada e orquestrada por Darius Milhaud para o festival de Baden-Baden, mas esta versão «sonorizada» nunca terá sido montada em França.

O filme custou 7100 francos. Foi projectado no cinema das Ursulines, em dois programas sucessivos e, depois de sonorizado, distribuído no mundo inteiro pela Tobis.

Na primeira projecção, Cocteau teria saído furioso, declarando que era lamentável que se troçasse de uma canção popular tão bela. *André Bazin.*

³ Em 1930, Darius Milhaud compôs uma sonorização para a Tobis, por ocasião do festival de Baden-Baden. Milhaud cantava. Esta versão sonorizada obteve grande êxito na Alemanha.

Refeito do desastre de Nana, Jean Renoir associa-se a Jean Tedesco, director do Vieux Colombier, e equipa um minúsculo estúdio no sótão do teatro. E nessas condições artesanais que vai filmar La Petite Marchande d'Allumettes.

1928. LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES — A VENDEDEIRA DE FÓSFOROS

Título inicial: *La Petite Fille aux Allumettes*, para evitar confusões com um filme americano, interpretado por Mary Carr e intitulado *La Marchande d'Allumettes*, projectado em Paris em fins de 1926. *Argumento*: Jean Renoir; *tema*: segundo o conto de Hans Christian Andersen; *realização*: Jean Renoir e Jean Tedesco; *assistentes de realização*: Claude Heymann e Simone Hamiguet; *cenários*: Eric Aes; *operador principal*: Jean Bachelet; *música*: versão de 1930, pot-pourri de Felix Mendelssohn, Johann Strauss, Richard Wagner (*Cavalgada das Valquírias*), etc.; *arranjos*: Manuel Rosenthal; *sincronização*: processo G. I. Kraemer; *filmagens*: Agosto de 1927 a Janeiro de 1928; *estúdios*: teatro do Vieux Colombier; *exteriores*: deserto de Marly; *produção*: Jean Renoir e Jean Tedesco; *distribuidor*: S. O. F. A. R.; *comprimento original*: 2200 metros (?), muito reduzido no relançamento; *duração actual*: 29 minutos (887 metros); *1.ª projecção corporativa*: Maio de 1928, no Empire, Paris; *1.ª projecções públicas*: 31 de Março de 1928, no Alhambra, de Genebra, e Junho de 1928, no Vieux Colombier, Paris.

A primeira apresentação parisiense foi interrompida pelo facto de o filme ter sido apreendido a pedido de Madame Rosemonde Gérard, viúva de Edmond Rostand, que intentara um processo por plágio. A segunda apresentação sonorizada teve lugar no Colisée, em Fevereiro de 1930.

Intérpretes: Catherine Hessling (Karen, a vendedeira de fósforos); Manuel Raabi (o polícia e o hussardo da morte); Jean Storm (o jovem rico e o cavaleiro); Any Xells, ou Amy Wells (a boneca mecânica).

Com os meios disponíveis, a equipa do filme engendrou uma maquinaria complexa, segundo as indicações de Bachelet e com a colaboração do suíço Mercier. Tratava-se essencialmente de melhorar a técnica de iluminação, em função da utilização em estúdio da película pancromática.

A revelação da película foi efectuada por Ralleigh em sua própria casa. Ralleigh, antigo operador principal americano, revelara os primeiros filmes de Mary Pickford e de Chaplin. Foi apresentado a Renoir por Corwin.

sinopse

Uma cidade do Norte, numa noite glacial de São Silvestre. Uma rapariguita esfarrapada oferece, em vão, fósforos aos transeuntes que caminham apressados para o conforto do calor e da boa mesa. Empurrada, desdenhada pela multidão elegante, um agente da polícia a vigiá-la pelo canto do olho, sem conseguir vender nada, não se atreve a voltar para a sua pobre cabana e adormece junto de um tapume, no chão coberto de neve.

Sonha... Vê-se a entrar num armazém de brinquedos, onde encontra um dos transeuntes, sob o aspecto de um belo tenente, comandando soldados de madeira, e, bem assim, o agente da polícia, surgindo como um diabo da sua caixa, sob a máscara de «hussardo da morte». Perseguidos por este, os dois jovens refugiam-se nas nuvens. Mas a morte tem a última palavra. Karen regressa lentamente à realidade... Outros transeuntes apinham-se em redor do seu corpo inerte e enregelado. *Claude Beylie.*

análise

La Petite Marchande d'Allumettes figura um pouco à parte no mundo de Jean Renoir. A sua magia trágica, os seus efeitos especiais aparentam-no, pelo menos superficialmente, com a vanguarda francesa do final do mudo. Com efeito, é hoje necessário rever a ideia fala-

ciosa de um Renoir essencialmente realista. Mas a escolha deste tema parece não ter sido determinada tanto pela influência estética de um expressionismo de vanguarda, como pela admiração de Renoir por Andersen e, sobretudo, pelo gosto que ele manifestava, nessa época, pela construção técnica (recorde-se o metro de *Marquitta*).

La Petite Marchande d'Allumettes constituiu a oportunidade de realizar pela primeira vez um filme de interiores com película pancromática. Para o conseguir, Renoir e Bachelet, de acordo com os conselhos da Philips, utilizaram lâmpadas de maior voltagem, reforçadas por reflectores improvisados de chapa metálica. O processo — origem dos holofotes — ia ter futuro. A rodagem do filme, no sótão do Vieux-Colombier, como estúdio, e na floresta de Fontainebleau para os exteriores, deu ocasião a múltiplas proezas técnicas e a efeitos especiais variadíssimos.

La Petite Marchande d'Allumettes aparece-nos hoje, com *Nana* e *Tire au Flanc*, como os mais interessantes e mais instrutivos filmes mudos de Renoir. Mas, apesar do seu vanguardismo técnico, não pertence, com efeito, ao onirismo expressionista de um certo cinema de então: se a técnica é expressionista, o estilo é impressionista. Mais exactamente, o que diverte Renoir é fazer impressionismo sobre o expressionismo. Os efeitos especiais não o são pela ilusão feérica, mas pela realização mecânica ou pela matéria óptica. São joguetes em segundo grau.

Quanto ao estilo da interpretação, e mesmo quanto à sentimentalidade do filme, procedem, evidentemente e muito directamente, de Chaplin, cuja influência se sente nomeadamente no desempenho de Catherine Hessling e em todas as cenas de rua antes do sonho de Karen. *André Bazin*.

O «processo ridículo» intentado contra o filme interdita a sua exploração; mas Renoir mantém a confiança dos produtores, aceitando filmar vaudevilles militares e filmes pseudo-históricos, ao

gosto da época (*Tire au Flanc*, *Le Tournoi* e *Le Bled*). Um pouco mais tarde, interpreta um novo filme do seu amigo Cavalcanti, *Le Petit Chaperon rouge*.

1929. TIRE AU FLANC — O ESPERTALHÃO DO REGIMENTO

Assunto: o da comédia musical de A. Mouézy-Eon e A. Sylvane; *adaptação:* Jean Renoir, Claude Heymann, André Cerf; *subtítulos e desenhos:* André Rigaud; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* André Cerf e Lola Markovitch; *cenários:* Eric Aes; *operador principal:* Jean Bachelet; *director de cena:* Pascal; *estúdio:* Billancourt; *exteriores:* Quartel dos «Cent Gardes», em St-Cloud, e bosque de St-Cloud; *produção:* Néo-Film — Pierre Braunberger; *distribuidor:* Armor; *comprimento original:* 2200 metros; *1.ª projecção pública:* Electric, Dezembro de 1928; *1.ª projecção corporativa:* Empire, 18 de Agosto de 1928.

Intérpretes: Georges Pomiès (Jean Dubois d'Ombelles); Michel Simon (Joseph Turlot, o criado); Fridette Fatton (Georgette, a criada); Félix Oudart (o coronel Brochard); Jeanne Helbling (Solange Blandin); Jean Storm (tenente Daumel); Paul Velsa (cabo Bourrache); Manuel Raabi (o sargento-ajudante); Maryanne (senhora Blandin); Esther Kiss (senhora Flechais); Catherine Hessling (a professora?); André Cerf (um soldado); Max Dalban (um soldado); Zellas (Mufлот); Kinny Dorlay (Lill, irmã de Solange).

sinopse

Jean Dubois d'Ombelles é poeta de profissão, e a iminência da incorporação militar não lhe agrada nada. A tia, a senhora Blandin, esforça-se por lhe facilitar a adaptação à servidão militar, recomendando-o junto do criado Joseph, um compincha amigo de saias. Jean torna-se em breve o alvo das farsas clássicas da caserna, enquanto Joseph se aclimata rapidamente. As respectivas noivas dos dois jovens entram na dança: a de Jean,

volúvel, namorisa um tenente galante, a de Joseph, que se torna cantineira insinuante, é a alegria do regimento. As excentricidades involuntárias de Jean conduzem-no, entre outras coisas, à esquadra. Mas enfrenta heroicamente a adversidade e, no baile de máscaras organizado por ocasião da festa do regimento, faz alegremente rebentar, com a ajuda do seu companheiro Joseph, os últimos preconceitos civis e militares docemente observados por uma assistência siderada. *Claude Beylie*.

análise

Este vaudeville de Mouézy-Eon e de Sylvane foi filmado três vezes no cinema francês e podemos notar que o operador principal Jean Bachelet é responsável pela fotografia das três versões! (Uma quarta versão foi filmada em 1961 por Claude de Givray. Operador: Raoul Coutard).

Se acreditarmos nos historiadores de cinema, o *Tire au Flanc* de Renoir não passa de uma comédia mesquinha, desordenada e desprovida de interesse. Se julgarmos pelas reacções entusiásticas do público da Cinemateca, trata-se de um dos filmes mais cómicos filmados em França, uma das melhores fitas mudas do cineasta.

Que *Tire au Flanc* é, dos filmes de Renoir, aquele em que se sente mais a influência de Chaplin não pode haver dúvida; uma possibilidade é que Vigo tenha atentado em *Tire au Flanc*, antes de filmar *Zéro de Conduite*; o filme de Renoir é para a vida de quartel aquilo que o de Vigo é para a vida de colégio. É a mesma construção em sketches muito curtos, de oito ou dez planos; a chegada ao regimento, a injeção, os exercícios com máscaras de gás na floresta de Fontainebleau são outros tantos apontamentos desopilantes.

Tire au Flanc, manifestamente filmado na alegria e na improvisação absolutas, mantém-se, ainda hoje, uma obra-prima do cinema vivo, um parente de *Charlot Soldat* e de *Charlot au music-hall*.

Os movimentos de câmara em *Tire au Flanc* são alucinantes de heroísmo. Triunfante sobre a falta de meios,

a câmara gira, roda em panorâmicas, faz reviravoltas, força-se, rebuscando os planos gerais para deles extrair grandes planos a todo o custo; os planos só terminam quando os companheiros-recrutados, esgotados, caem no chão, vazios de inventiva, ou quando Pomiès se vai abaixo, a dançar. Um subtítulo bem achado faz renascer o riso e começa um novo sketch que Renoir, em quatro ou cinco planos, conduz ao paroxismo. É um dos poucos filmes em que nos apercebemos da luta travada por um cineasta, ávido de movimento, com uma aparelhagem propensa à imobilidade, um dos poucos filmes em que a vitória do realizador sobre as contingências é a tal ponto evidente. Os trejeitos infantis de Michel Simon anunciam e prometem as caretas mais admiráveis do cinema francês, as de Bruel, de Caussat, de Colin, de Boudu e do Père Jules. *François Truffaut*.

Notar a extraordinária liberdade com que Renoir, em *Tire au Flanc*, chega ao exagero, majestosamente indiferente à verosimilhança. Recordar, sobretudo, a sublime sequência à Stroheim: Pomiès preso, agarrado à fresta, o corpo esticado contra a parede como uma espécie de enorme pássaro pregado. A graça desta atitude burlesca é fantástica. Entretanto, cá fora, o tenente e a noiva de Pomiès beijam-se no meio de calças de homem estendidas a secar.

Do ponto de vista dos temas, notar também o final «citerano» de *Tire au Flanc* que anuncia o triunfo do amor no final de *Elena et les Hommes*. *André Bazin*.

1928. LE TOURNOI ou LE TOURNOI DANS LA CITÉ — TORNEIO NA CIDADE

Argumento: Henry Dupuy-Mazuel e André Jaeger-Schmidt; *adaptação:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *assistente:* André Cerf; *conselheiro técnico* (para a cavalaria): coronel We-

maere; *cenários*: Robert Mallet-Stevens; *guarda-roupa*: Georges Barbier; *operadores principais*: Marcel Lucien e Maurice Desfassiaux; *cameraman*: J.-L. Mundwiller; *director de cena*: Pierre Belmonde; *montagem*: André Cerf; *filmagens*: Verão-Outono de 1928; *estúdios*: St-Maurice; *exteriores*: Cidade de Carcassona; *produção*: Sociedade dos filmes históricos; *administradores*: M. de Maroussem e François Harispuru; *distribuidores*: Jean de Merly e Fernand Weil; *comprimento original*: 2400 metros; *duração actual*: 2000 metros; *1.ª projecção pública*: fins de Dezembro de 1928, Agora, de Bruxelas, e 9 de Fevereiro de 1929, Marivaux, Paris.

Intérpretes: Aldo Nadi (François de Baynes); Jackie Monnier (Isabelle Ginori); Enrique Rivero (Henri de Rogier); Blanche Bernis (Catarina de Médicis); Suzane Desprès (condessa de Baynes); Manuel Raabi (conde Ginori); Gérard Mock (Carlos IX); Viviane Clarens (Lucrece Pazzi, a Florentina); Janvier (o oficial da guarda); William Aguet (o estribeiro-mor); o anão Narval (António, o bobo); Max Dalban (capitão da guarda); participação do Esquadrão Negro de Saumur.

A acção passa-se no Sul, onde a rainha Catarina de Médicis e Carlos IX estão de visita, para apaziguar as guerras religiosas. Em honra da rainha foi organizado um torneio, apesar do édito real que proíbe os duelos.

A nobreza protestante é representada pela condessa de Baynes, que perdeu o marido e os dois filhos na guerra. O único filho sobrevivente, François de Baynes, é um rapaz corajoso, mas corrompido de vícios; está apaixonado por Isabelle Ginori, cujo pai desafia em duelo, matando-o, a despeito dos éditos reais.

Entretanto, Isabelle, por seu lado, está secretamente noiva de Henri de Rogier.

A rainha Catarina, contudo, «dá» Isabelle em casamento a François de Baynes, como garantia de paz com os protestantes. François organiza no seu castelo os esponsais à «florentina». Durante o banquete de cortesãs, Henri de Rogier surge para salvar Isabelle — é ferido no braço esquerdo, quando intervêm o estribeiro-mor e os homens da guarda que conduzem os dois esgrimistas

junto da rainha. Fica decidido dirimir o diferendo segundo a vontade de Deus, durante o Torneio a realizar no dia seguinte. De Baynes volta ao castelo, onde encontra Isabelle, a qual foge para os aposentos da condessa de Baynes, que a coloca sob a sua protecção.

No dia seguinte é o Torneio (Esquadrão Negro de Saumur). De Rogier encontra-se diminuído, com o braço esquerdo ferido. Combate com as cores de Isabelle. Quebram-se as lanças ao terceiro ou quarto embate. Rogier é sacudido do cavalo. O combate prossegue à espada. Rogier recupera. Entretanto, Lucrece Pazzi (amante de François de Baynes), dominada pelos ciúmes, denuncia o amante como o responsável pela morte do conde Ginori. Os soldados invadem o recinto para prender François de Baynes que se defende até à morte com a sua acha de armas. Por fim, ferido de morte por uma espada introduzida num interstício da couraça, fica só no campo, onde a mãe vem recolher o derradeiro suspiro do derradeiro filho. A última palavra deste é para lhe pedir perdão.

Haveria que verificar e completar a história, devido ao estado desastrosos da cópia existente.

Este filme é um pouco fastidioso, mais pelo género do que pela realização, aliás bem sucedida. A reconstituição da época não é de forma alguma carnavalesca. Nota-se mesmo a honestidade da investigação histórica, nomeadamente nos trajes. Os duelos e o torneio são tecnicamente notáveis.

Quanto ao estilo, revela um desejo de realismo e de aprofundamento psicológico muito pouco comum ao género. O personagem ambíguo de François de Baynes é notavelmente trabalhado. A mistura do vício, da perfídia e das virtudes da nobreza é vincada de forma muito interessante e, no momento da sua morte, estamos moralmente com ele.

Mas, sobretudo, descobrimos em inúmeros pormenores uma vontade de assinalar com realismo a violência e a crueldade da época e dos homens — o duelo, o sangue da espada limpa nos cabelos de Lucrece, o erotismo e a

morte. Há em todo este filme uma selvajaria inquietante, como pano de fundo de uma intriga bastante convencional. De notar, também, as veleidades de realismo social, esforçando-se por revelar a vida popular sob o cerimonial militar: almotacés encarregados de estabelecer a ordem, burgueses equipados de armadura. No final do filme, quando Lucrece denuncia François ao capitão da guarda, este encontra-se de barrete de dormir. *André Bazin*.

1929. LE BLED — REGIÃO SELVAGEM

Argumento: Henry Dupuy-Mazel e André Jaeger-Schmidt; *adaptação:* Jean Renoir; *subtítulos:* André Rigaud; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* André Cerf e René Arcy-Hennery; *director técnico:* G. L. Mundwiler; *cenários:* William Aguet; *operadores principais:* Marcel Lucien e Morizet; *operadores assistentes:* Boissey e André Bac; *montagem:* Marguerite Renoir; *filmagens:* Fevereiro-Março de 1929; *estúdio:* Joinville; *exteriores:* Argélia: Alger, Sidi Ferruch, Biskra, Bou Farik, Staouéli; *produção:* Sociedade dos filmes históricos, com a contribuição do governo francês; *distribuidor:* Mappemonde-Film; *comprimento original:* 2400 metros; *1.ª projecção pública:* 11 de Maio de 1929, Marivaux (três semanas); *mestre falcoeiro:* M. Martin.

Intérpretes: Jackie Monnier (Claudie Duvernet); Diana Hart (Diane Duvernet, sua prima); Enrique Rivero (Pierre Hoffer, o sobrinho); Alexandre Arquillère (Christian Hoffer); Manuel Raabi (Manuel Duvernet); Berardi Aïssa (o argelino Zoubir, amigo de Pierre); Jacques Becker (um operário agrícola); Hadj Ben Yasmina (o motorista); M. Martin (o falcoeiro Ahmed); Mme Rozier (Marie Jeanne).

sinopse

Como preâmbulo, uma pequena montagem de documentário sobre a Argélia.

Um jovem (Pierre Hoffer) e uma rapariga (Claudie Duvernet) travam conhecimento no barco de Alger. O primeiro está arruinado e vai tentar aliciar o tio, Christian Hoffer. A rapariga vai à Argélia para assistir à abertura do testamento do tio. No cais, Pierre encontra um argelino árabe, antigo camarada de regimento. A rapariga encontra os primos e as primas, seus concorrentes na herança.

No notário, faz-se a abertura do testamento. Claudie é herdeira universal. Manuel Duvernet e a irmã partem. Pierre Hoffer chega, carregado de bagagem, a casa do tio, que ele considera um camponês. À noite, ao jantar, aparece de smoking, para gáudio geral, pois toda a gente se encontra em traje de campo. (Entre os comensais, está Jacques Becker.)

No dia seguinte, o tio leva o sobrinho a visitar a propriedade. Caminham sobre a terra conquistada ao pântano pelos antepassados. O tio, que já compreendeu, pergunta a Pierre «quanto». Pierre sugere cem mil francos. O tio não diz que não, mas conduz o sobrinho à beira-mar. Foi ali que as tropas francesas desembarcaram em 1830. Vê-se o desembarque, evocado por eles. Os dois homens avançam à frente das tropas, galvanizados pela recordação histórica. Depois chegam os tractores: lembramo-nos de *La Ligne Générale*⁴. Por fim, o tio anuncia ao sobrinho que lhe dará o dinheiro, com uma condição: tem de trabalhar seis meses na quinta para aprender o valor do dinheiro.

Dias mais tarde, Claudie, passeando a cavalo, pede a um camponês que lhe ensine o caminho. O camponês é Pierre. Desencadeia-se uma trovoada. Abrigam-se os dois. Declaração de amor no meio dos carneiros e dos pastores. Pierre corre imediatamente a anunciar a boa nova ao tio que a recebe muito mal e afirma: «*Irás para Paris com essa rapariga depois dela ter vendido as suas propriedades.*» O amigo árabe chega e anuncia a Pierre

⁴ *Storoe i Novae* — O velho e o novo ou A linha geral, filme de Eisenstein. N. T.

que parte para o Sul. Acontece precisamente que Claudie tem de ir a essa região visitar a propriedade que herdou. Pierre convence o tio a deixá-lo acompanhar o amigo com o pretexto de comprar carneiros. Encontram-se, pois, todos juntos no Sul.

O argelino organiza uma caçada à gazela, para a qual convida Claudie e os primos desta. A prima decide desembaraçar-se de Claudie e convence o irmão a preparar uma cilada com a cumplicidade do motorista. Enquanto perseguem um bando de gazelas, o motorista arrasta Claudie para longe do grupo, atrás de um animal que acabam por abater. Claudie chora, lamentando a crueldade da caçada. O motorista propõe-lhe irem repousar no oásis. Aí os espera Manuel, o traidor, que veio directamente de carro. Expõe a situação a Claudie, sem rodeios: esta tem de casar com ele ou morrer. Claudie recusa e Manuel leva-a no carro.

Entretanto, a prima dá uma queda do cavalo. O seu estado é grave e sente a necessidade de apaziguar a consciência, revelando a Pierre Hoffer a cilada que havia preparado. Este e vários cavaleiros partem em perseguição do raptor.

Manuel, o traidor, teve de abandonar o carro que se avariou, ao atravessar um vau. Continuam o caminho montados num camelo e embrenham-se no deserto, onde será difícil para os cavalos segui-los na areia. Pierre, então ordena aos falcoeiros que lancem os falcões contra o dromedário. Os falcões atacam o animal, cegando-o. Manuel é obrigado a render-se. Pierre Hoffer leva a rapariga. Epílogo: banquete de sponsais na quinta. Desta vez, toda a gente está de smoking e é Pierre quem chega vestido de cultivador! *André Bazin.*

análise

Depois de *Le Tournoi*, eis outra encomenda, aceite alegremente. É uma vez que a simplicidade do argumento a isso o convida, Renoir dá-se ao prazer de rodar um filme de aventuras ao gosto do cinema americano

da sua juventude; *Le Bled*, seguindo a salutar tradição dos Fairbanks da «Triangle», começa em comédia e acaba em cavalgada, com desfecho sentimental. É Douglas que Rivero evoca, cidadão embaraçado que dois belos olhos em perigo exaltam no desenlace. Tudo em allegretto, não sem que se introduzam, sem romper a harmonia, algumas notas mais graves; a tradicional *love-scene*, debaixo de chuva, no meio dos carneiros, irisa-se já da cor do *Fleuve*; e o castigo do vilão, cegado por um falcão, permite a Renoir fazer correr um líquido mais espesso, esse «sangue precioso» que nunca deixou de obcecá-lo. *Jacques Rivette.*

1929. LE PETIT CHAPERON ROUGE

Assunto: extraído do conto de Charles Perrault; *adaptação:* Alberto Cavalcanti e Jean Renoir; *realização:* Alberto Cavalcanti; *operador principal:* Marcel Lucien (ou René Ribaud?); *camera-man:* Rogers; *operador assistente:* Eli Lotar; *montagem:* Marguerite Renoir; *música:* sonorização posterior de Maurice Jaubert, sendo a letra da canção, *La Java du Loup*, de Claude André Puget; *filmagens:* Verão de 1929; *estúdio:* Billancourt; *exteriores:* Bourbon Marlotte (propriedade de Renoir) e floresta de Fontainebleau; *produção:* Jean Renoir; *administrador:* M. Guillaume; *1.ª projecção pública:* 14 de Maio de 1930, na Tribune libre du Cinéma.

Interpretes: Catherine Hessling (Capuchinho Vermelho); Jean Renoir (o lobo); André Cerf (o notário); Pierre Prévert (uma menina); Pablo Quevedo (o galã); La Montagne (um lavrador); William Aguet (uma velha inglesa); Viviane Clarens, Pola Illery, Madame Nekrassof, Raymond Guérin (figurantes).

Um divertimento de domingo, na linha de *Charleston*: quer dizer que os domingos de Renoir arriscavam-se a exasperar os pintores que viessem colocar nos seus

domínios o cavalete hebdomadário. Mais que do conto da carochinha, a estética é a da bacanal: a perseguição à Mack Sennett encontra aqui a sua dimensão fâunica. Renoir ou Cavalcanti? A pergunta é ociosa e, com tais postulados, responde por si mesma: digamos que um segurava a câmara enquanto o outro corria atrás de Catherine Hessling; é um alegre primo-irmão do belo hussardo de *La Petite Marchande* que, por fim, a salva, em balão, formado pelo fundo das calças. *Jacques Rivette*.

1930. LA CHASSE À LA FORTUNE (DIE JAGD NACH DEM GLUCK)

Argumento: Lotte Reiniger e Carl Koch; *assunto:* extraído de uma ideia de Alex Trasser; *realização:* Rochus Gliese, cenógrafo de *L'Aurore*, de Murnau; *efeitos especiais:* Teatro de Sombras e Bonecas de Panóptico de Lotte Reiniger; *operador principal:* Fritz Arno Wagner; *música:* Theo Mackeben; *filmagens:* fins de 1929 - início de 1930; *exteriores:* Alemanha, Toulon e arredores; *produção:* Comenius films; *1.ª projecção pública:* Berlim, Marmorhaus, 25 de Maio de 1930; *1.ª projecção corporativa:* 3 de Maio de 1930.

Intérpretes: Jean Renoir (o homem de negócios); Bertold Bartosch (o forasteiro); Catherine Hessling (fortuna?); Madame Jean Tedesco, Alexander Murski, Anny Xells (ou Amy Wells?).

La Chasse à la fortune, ou *La chasse au bonheur*, é, provavelmente, um filme que coloca frente a frente personagens reais e figuras de sombras chinesas. Lotte Reiniger, animadora do Teatro de Sombras, colaborará mais tarde em *La Marseillaise*, na sequência do Teatro, em que o cançonetista apresenta a família real com sombras chinesas.

Um jornal de Francfort, datado de 30 de Maio de 1930, publica uma crítica da qual extraímos esta passagem: «A estreia do filme *La chasse au bonheur* foi montada com todos os meios de propaganda no cinema Marmorhaus. Um desfile de nomes brilhantes: Lotte Reiniger ocupou-se do argumento e da realização, com Carl Koch e Rochus Gliese. Os actores principais são os franceses Jean Renoir e Catherine Hessling, o russo Alexandre Murski e a americana Amy Wells. Uma assembleia internacional e, como tema, algo da última moda: um conjunto de filme sonoro e de filme de figuras». *Jean Kress*.

Jean Renoir está dois anos sem filmar. É o aparecimento do cinema sonoro. On Purge Bébé vai ser uma espécie de exame.

Graças ao êxito de On Purge Bébé, Renoir obtém o que reivindicava há um ano: a possibilidade de filmar La Chienne.

Durante toda a filmagem foi «impiedoso e insuportável» e teve várias disputas com os produtores.

2. filmes sonoros do primeiro período francês

1931. ON PURGE BÉBÉ — A PURGA DO MENINO

Assunto: comédia de Georges Feydeau; *adaptação:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* Claude Heymann e Pierre Schwob; *cenários:* Gabriel Scognamillo; *operadores principais:* Theodore Sparkuhl e Roger Hubert; *fotógrafo:* Roger Forster; *técnico de som:* D. F. Scanlon; *prancha:* Bugnon; *registo de som:* Western Electric; *director de cena:* Gaillard; *montagem:* Jean Mamy; *filmagem:* muito rápida, fins de Março de 1931; *estúdio:* Billancourt; *produção:* Pierre Braunberger e Roger Richebé; *director de produção:* Charles David; *administrador:* Roger Woog; *comprimento original:* 1700 metros; *1.ª projecção pública:* final de Junho de 1931, no Roxy.

Intérpretes: Marguerite Pierry (Julie Follavoine); Louvigny (Follavoine); Michel Simon (Chouilloux); Olga Valery (senhora Chouilloux); Nicole Fernandez (Rose); Fernandel (Truchet); o pequeno Sacha Tarride (Toto).

sinopse

Drama doméstico em casa dos Follavoine: Toto recusa-se a tomar a purga, para grande desespero da mãe e, precisamente, quando o pai se prepara para receber uma visita importante, Chouilloux, cuja intervenção lhe permitirá vender ao exército bacios inquebráveis. Recebido com pouca atenção pela mãe atarefada, ofendido pela incorrigível criança, verificando que os bacios apre-goados inquebráveis afinal se quebram, escarnecido pela

esposa coquete, que veio trazer o seu grão de sal em companhia de um primo atrevido, Chouilloux parte furioso. *Claude Beylie*.

1931. LA CHIENNE

Assunto: extraído do romance de Georges de la Fouchardière; *adaptação:* Jean Renoir e André Girard; *diálogos:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* Pierre Prévert, Pierre Schwob, Jacques Becker (?), Claude Heymann (?); *anotadora:* Suzanne de Troye; *cenários:* Gabriel Scognamillo; *operador principal:* Théodore Sparkuhl; *cameraman:* Roger Hubert; *conselheiros (som):* Hotchkiss e Bell; *técnicos de som:* Joseph de Bretagne e Courme; *sistema sonoro:* Western Electric; *director de cena:* Gaillard; *1.ª montagem:* Denise Batcheff-Tual, sob a direcção de Paul Fejos; *montagem definitiva:* Marguerite Renoir e Jean Renoir; *música:* canção de Eugénie Buffet, *Sois bonne, ô ma belle inconnue*, serenata de Toselli (piano) e *Malbrough s'en va-t-en guerre*, cantada por M. Simon; *filmagens:* Verão de 1931; *estúdio:* Billancourt; *exteriores:* Montmartre, Nogent (?), Avenue Matignon; *produção:* Films Jean Renoir, no início das filmagens, depois Braunberger-Richebé; *comanditário:* Monteux; *director de produção:* Charles David; *administrador:* Roger Woog; *director artístico:* Courme; *distribuidores:* Braunberger-Richebé, depois Europa-Films; *comprimento original:* 3000 metros; *duração actual:* 1 h 40 m; *1.ª projecção pública:* 19 de Novembro de 1931, Colisée (ante-estreia em Nancy); *1.ª projecção corporativa:* 17 de Setembro de 1931, Palais Rochechouart.

Intérpretes: Michel Simon (Maurice Legrand); Janie Marèze (Lulu Pelletier); Georges Flament (André Jauguin, o Dédé); Magdeleine Berubet (senhora Adèle Legrand); Gaillard (sargento Alexis Godard); Jean Gehret (senhor Dagodet); Alexandre Rignault (Langelard, crítico de arte); Lucien Mancini (Walstein, comerciante de quadros); Courme (o coronel); Max Dalban (Bonnard, colega do senhor Legrand); Romain Bouquet (senhor Henriot); Henri Guisol (Amédée, empregado do café); Pierre Destys (Gustave, companheiro de Dédé); Jane Pierson (a por-

teira); Argentin (juiz instrutor); Mlle Doyans (Yvonne); Sylvain Itkine (advogado de Dédé); Colette Borelli (Lily, a amiga de Lulu).

Tal como *Elena* era uma homenagem a Vénus-Ingrid Bergman, *Le Carrosse* uma homenagem a Colombine-Magnani, *Orvet* à jovem-Leslie Caron, *La Chienne* é uma homenagem a Michel Simon. Jean Renoir que é o melhor a pintar as minorias excepcionais, capazes de sacrificar o conforto em benefício da liberdade, dedicou-se, desta vez, a mostrar-nos um francês do mais mediano, caixa num banco e, para cúmulo, titular da medalha dos empregados fiéis. Nesta existência rotineira e exemplar, uma única possibilidade de evasão: a pintura. Quando descobre a aventura, na pessoa de Janie Marèze, é mais o modelo ideal a que o seduz do que propriamente a companheira e o pequeno apartamento, alugado com o dinheiro roubado, será o abrigo, simultaneamente, dos seus amores pecaminosos e das queridas telas tão desprezadas pela esposa. Artista sem o saber e assassino sem querer, segue o exemplo do primeiro marido da mulher e torna-se um vagabundo. É certo que a independência de um simpático patife é preferível às sujeições de um homem honesto. De notar que, vinte anos mais tarde, o mito *Simon-Boudu-La Chienne* virá a conhecer um final condigno com *La Vie d'un Honnête Homme*, de Sacha Guitry. *Claude de Givray*.

Depois de La Chienne, Renoir adquiriu uma fama de pessoa intratável, mas, mesmo assim, faz «raros e pobres filmes», no dizer dele... o que é injusto, e não apenas em relação a Madame Bovary.

1932. LA NUIT DU CARREFOUR — A NOITE DA ENCRUZILHADA

Assunto: extraído do romance de Georges Simenon; *adaptação:* Jean Renoir e Georges Simenon; *diálogos:* Jean Renoir; *rea-*

lização: Jean Renoir; assistentes: Jacques Becker e Maurice Blondeau; anotadora: Mimi Champagne; cenários: William Aguet, com a colaboração de Jean Castanier; operadores principais: Marcel Lucien e Asselin; assistente de operador: Fabian; técnicos de som: Bugnon, Joseph de Bretagne; registo de som: Western Electric; director de cena: Gaillard; montagem: Marguerite Renoir, com a colaboração de Suzanne de Troye e a participação de Walter Ruttmann; filmagens: Janeiro-Março de 1932 ou Inverno de 31-32; estúdio: Billancourt; exteriores: La Croix Verte, em Bouffemont (cruzamento das estradas N.º 1 e N.º 309); produção: Europa-Films; director de produção: Jacques Becker; distribuidores: C.F.C.; comprimento original: 2000 metros; 1.ª projecção pública: 21 de Abril de 1932, Teatro Pigalle; 1.ª projecção corporativa: 18 de Março de 1932, Palais Rochechouart.

Intérpretes: Pierre Renoir (comissário Maigret); Georges Terof (Lucas, seu adjunto); Winna Winfried (Else Andersen); Georges Koudria (Carl Andersen, seu irmão, joalheiro); Dignimont (Oscar); G. A. Martin (Grandjean); Jean Gehret (Emile Michonnet); Jane Pierson (senhora Michonnet); Michel Duran (Jojo, empregado da garagem); Jean Mitry (Arsène); Max Dalban (o médico); Gaillard (o homem do talho); Boulicot (um polícia); Manuel Raabi (Guido); Lucie Vallat (senhora Oscar).

sinopse

Três casas no cruzamento de Avrainville: a vivenda banal do agente de seguros Michonnet, a garagem do sr. Oscar, uma velha habitação ao fundo de um parque, pertencente a dois estrangeiros ricos, de origem dinamarquesa, Carl Andersen e sua irmã, Else.

O comissário Maigret, investigando o roubo do carro de Michonnet, descobre o dito carro na garagem de Andersen e, ao volante, um homem assassinado: Goldberg, negociante de diamantes. Carl Andersen, que nega toda e qualquer participação no crime, é ilibado por falta de provas. O cruzamento fica sob vigilância. Alta noite, pára um carro, donde sai uma mulher; outro tiro: desta vez é assassinada a sr.ª Goldberg. E, na noite seguinte, é Carl Andersen quem o misterioso assassino atinge gravemente, enquanto o comissário Maigret inter-

roga Else, a bela rapariga, enigmática e inquietante. Maigret, aliás, não é totalmente insensível aos encantos dela quando, de repente, a rapariga lhe cai nos braços, vítima de um envenenamento do qual a grande custo a salvam. Mas, ao tratar dela, Maigret descobriu uma pequena cicatriz, no seio esquerdo, bastante surpreendente para uma família cuja existência, segundo ela dizia, decorrera calmamente num castelo dinamarquês.

A pouco e pouco tudo se torna claro para o inspector, que surge, no momento oportuno, no meio de uma luta em que Else tentara matar Michonnet, tipo enfezado, mas rude que, para se defender, quase a estrangulara. Maigret vem a saber que, filha de um assassino executado em Hamburgo, ela, que se fazia passar por uma herdeira rica, era uma prostituta procurada pela polícia dinamarquesa, por participação em vários assaltos à mão armada. Carl Andersen não é irmão dela, mas um gentleman que se apaixonou por ela e que, abrigando-a, tentava regenerá-la. Não contava, porém, com os baixos instintos da rapariga, que se sentia mais à vontade entre os malandros da encruzilhada do que junto do marido rico. Fora ela que pusera a cabeça à roda a todos, que atraíra Goldberg à cilada, que armara o braço do assassino, um mecânico italiano da garagem Oscar. *Jean Kress.*

análise

É o seu filme mais misterioso. Mistério talvez involuntário, uma vez que Jean Mitry extraviou três bobinas no fim das filmagens e a montagem houve de fazer-se sem elas. Contudo, isto não impede aquilo. A saber: personagens de Dostoievsky no cenário de *Une Ténébreuse Affaire*⁵. Porque Simenon = Dostoievsky + Balzac, vão exclamar sem falsa modéstia os fanáticos do comissário Maigret. E eu respondo: sim, mas *La Nuit du Carrefour* prova que aquela equação só é verdadeira quando e por-

⁵ Nm *negócio tenebroso*, de Honoré du Balzac. N. T.

que Renoir a *estabelece*. Transpondo para o écran *La Nuit du Carrefour*, o autor de *Orvet* soube fazer do romancista de *Suicidés* e de *Touristes de Bananes* o de *Mouchette* e de *Un Crime*.

Temos medo, perante este filme estranho e poético. Um medo que não chega a ser medo e que é, no entanto, já a sua explicação. Do mesmo modo, encontra Pierre Renoir-Maigret a solução do problema, antes mesmo deste exposto. E compreendemos, então, a exclamação que Simenon coloca na boca de Maigret no final de cada inquérito: «Infantil, como é que não pensei logo nisso!» No «claro-escuro», há «claro». Graças a Renoir, entramos nessa evidência resolutamente.

Os tiros que rompem a noite, o roucar de um Bugatti lançado em perseguição dos traficantes (sublime travelling subjectivo através das ruelas da povoação adordecida!), o ar pasmado, maniaco ou devasso dos habitantes do lugarejo perdido na estrada nacional, o sotaque inglês de Winna Winfried, o seu erotismo fora de moda de morfinómana filosofante, o olhar de falcão preguiçoso de Pierre Renoir, o cheiro da chuva e dos campos mergulhados na bruma, cada pormenor, cada segundo de cada um dos seus planos faz de *La Nuit du Carrefour* o único grande filme policial francês, direi mesmo o maior filme francês de aventuras. Jean-Luc Godard.

1932. CHOTARD ET CIE

Assunto: extraído da peça de Roger Ferdinand; *adaptação*: Jean Renoir; *diálogos*: Roger Ferdinand; *realização*: Jean Renoir; *assistente*: Jacques Becker; *anotadora*: Suzanne de Troye; *director técnico*: Ralleigh; *cenários*: Jean Castanier; *operador principal*: J. L. Mundwiller; *assistente de operador*: Claude Renoir; *cameraman*: R. Ribault; *técnico de som*: Kalinowski; *registo de som*: Tobis Klangfilm; *montagem*: Marguerite Renoir e Suzanne de Troye; *filmagens*: Novembro-Dezembro de 1932 (23 dias);

estúdio: Joinville; *produção*: Films Roger Ferdinand; *distribuidor*: Universal; *comprimento original*: 2125 metros; *duração actual*: 1 h 23 m ou 1 h 13 m; *1.ª projecção pública*: Março de 1933; *1.ª projecção corporativa*: 13 de Fevereiro de 1933, Apollo.

Intérpretes: Ferdinand Charpin (François Chotard); Jeanne Lory (Marie Chotard, sua mulher); Georges Pomiès (Julien Collinet); Jeanne Boitel (Reine Chotard, mulher de Collinet); Madame Treki (Augustine, a criada); Max Dalban (um empregado da mercearia Chotard); Luis Tunc ou Tunk (governador civil); Louis Seigner (capitão da polícia); Dignimont (companheiro de Julien); Robert Seller (comandante); Fabien Doris (um convidado do baile de máscaras).

O baile do Comércio, com os travestis reveladores e as deliciosas perseguições amorosas, a «resistível ascensão» do capitão da polícia (Louis Seigner), as piruetas narcisistas do poeta-dançarino Pomiès, enclausurado no seu quarto, a mutação previsível de Chotard — mascarara-se de burguês e, depois, vem a sê-lo na realidade: o mesmo é dizer que ninguém foge ao seu destino, isto é, ao papel que tem de assumir — uma espécie de crítica do poujadismo e da contestação, dir-se-ia hoje, tudo isto contribui para fazer de *Chotard et Cie* uma obra curiosamente de duplo sentido, sem, contudo, cair no teatro filmado, e onde se encontra intacta a verve de *Tire au Flanc* e de *Boudu*, todo o conjunto correspondendo perfeitamente ao desejo de Renoir, quando afirma ter querido «fazer uma coisa comparável a uma boa comédia americana». Claude Beylie.

1932. BOUDU SAUVÉ DES EAUX — BOUDU QUERIDO

Assunto: extraído da peça de René Fauchois; *adaptação*: Jean Renoir; *realização*: Jean Renoir; *assistentes*: Jacques Becker e Georges Darnoux; *anotadora*: Suzanne de Troye; *cenários*: Jean

Castanier e Laurent; *operador principal*: Marcel Lucien; *assistente de operador*: Jean-Paul Alphen; *cameraman*: Asselin; *técnico de som*: Kalinowski; *registo de som*: Tobis Klangfilm; *montagem*: Marguerite Renoir e Suzanne de Troye; *música*: Raphael e Johann Strauss; flauta, Jean Boulze, orfeão, Edouard Dumoulin, canção *Sur les Bords de la Riviera*, Léo Daniderff ou Danidoff; *filmagens*: Verão de 1932; *estúdios*: Epinay; *exteriores*: Chennevières, cais do Sena, Pont des Arts; *produção*: Société Sirius; *director de produção*: Jean Gehret e Le Pelletier; *distribuidor*: Jacques Haik; *duração actual*: 1 h 23 m; *1.ª projecção pública*: meados de Novembro de 1932, Colisée.

Intérpretes: Michel Simon (Boudu); Charles Granval (Lestingois); Marcel Hainia (senhora Lestingois); Severine Lerczinska (Anne-Marie); Jean Dasté (o estudante); Max Dalban (Godin); Jean Gehret (Vigour); Jacques Becker (o poeta do banco); Jane Pierson (Rose, a criada dos vizinhos); Georges Darnoux (um convidado do casamento).

sinopse

Decepcionado pela sociedade, Boudu, simpático vagabundo parisiense, lança-se ao Sena na ponte des Arts. Lestingois, livreiro de ideias liberais, salva-o de morrer afogado e quer recuperá-lo socialmente. Boudu, porém, que se aborrece, vai passar a maior parte do seu tempo de ressuscitado a semear perturbação nos lares, a escandalizar os clientes com deficiências em cultura clássica e, sobretudo, a acalmar descaradamente os ardores recalçados da sra. Lestingois, no momento preciso em que o seu salvador é condecorado pelo orfeão do bairro pelo seu acto heróico...

Para «satisfazer a moral da época», respeitando «as leis da divina natureza», casam Boudu com a criada de quarto, a maliciosa e complacente Anne-Marie. É demasiado para aquele anarquista congénito: foge no próprio dia do casamento, durante um passeio de barco, e

deixa-se levar pela corrente. A sociedade, momentaneamente abalada, pode finalmente respirar. *Claude Beylie*.

análise

Boudu é o vagabundo completo, o arquétipo absoluto ao qual aspiram os noventa e nove por cento dos vagabundos, verdadeiros loucos que se crêem vagabundos. Se o vagabundo não existisse, Boudu tê-lo-ia inventado. Boudu é um ser perfeito dentro da sua espécie. Ao descobri-lo, temos de soltar o mesmo grito de admiração do livreiro Lestingois, ao vê-lo aparecer no campo do seu óculo. Este ser absolutamente natural é absolutamente comediante — já que a comédia é coisa natural — e só podia ser assumido por um grande comediante. Renoir dá rédea solta a Michel Simon: livre e feliz no que respeita ao actor, ele coloca e movimenta a câmara com uma segurança infalível, quer se trate dos enquadramentos em profundidade do apartamento do cais de Conti, quer do passeio de barco no Marne. E o refinamento das ligações (o trompete), se bem que pertença ao género de coisas que passaram há muito de moda, não perdeu nada da sua forma cómica. Se Renoir deixa Boudu e Simon vagabundarem em liberdade, é porque só espera deles boas surpresas. Repugna-lhe tyrannizar tanto o actor como o personagem. E, além disso, descobre em Boudu bastante da sua própria filosofia para se entregar ao prazer de se ouvir, falar pela boca de outro. Se é exagero falar de filosofia, convenhamos, pelo menos, que o vagabundo comete todos os pecados encantadores e capitais mencionados no *Album de Famille*: luxúria, gula, hipocrisia e, sobretudo, preguiça, a famosa preguiça cantada, noutras cordas, em *Le Fleuve* ou em *Elena*. Apenas se vêem excluídas a inveja e a avareza, reservadas para o *Journal d'une Femme de Chambre*.

Com *Boudu*, Renoir revelou-nos uma boa parte de si próprio, com um traço nítido, directo, definitivo. A outra parte, tímida e subterrânea, vai ter mais dificuldade e vai levar mais tempo a surgir. *Eric Rohmer*.

1933. MADAME BOVARY

Assunto: extraído do romance de Gustave Flaubert; *adaptação:* Jean Renoir; *diálogos:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* Pierre Desouches e Jacques Becker; *cenários:* Robert Gys e G. Wakewitch (?); *guarda-roupa:* Medgyes (vestido de Valentine Tessier executado por Madame Cassegrain); *operador principal:* Jean Bachelet; *cameraman:* Gibory; *assistente de operador:* Claude Renoir; *técnicos de som:* Courme e Joseph de Bretagne; *música:* Darius Milhaud, *Le Printemps dans la plaine* (realejo), *Lucie de Lammermoor* (Donizetti); *filmagens:* Outono de 1933; *estúdios:* Billancourt; *exteriores:* Normandia (Rouen, Rys, Lyons-la-Fôret e arredores); *produção:* N. S. F. (Gaston Gallimard); *director de produção:* Jaspard ou Jaspard; *administrador:* Robert Aron; *distribuidor:* C. I. D. (Cie. Indépendante de Distribution); *comprimento original:* 3200 metros; *duração actual:* 3 h 30 m⁶; *1.ª projecção pública:* 4 de Janeiro de 1934, Ciné Opéra.

Intérpretes: Pierre Renoir (Charles Bovary); Alice Tissot (Madame Bovary, sua mãe); Valentine Tessier (Emma Bovary); Helena Manson (primeira Madame Bovary); Max Dearly (sr. Homais, o farmacêutico); Daniel Lecourtois (Léon); Fernand Fabre (Rodolphe); Léon Larive (governador civil de Comices); Pierre Larquey (Hipolyte); Florencie (abade Bournisien); Le Vigan (Lheureux, vendedor de tecidos); Romain Bouquet (mestre Guillaume, notário); Georges Cahuzac (Père Rouault); Alain Dhurtal (o grande cirurgião); André Fouché (Justin, o boticário); Georges de Neubourg (marquês de Vaubyessard); Edmond Beauchamp (Binet); Robert Moor (porteiro); Henri Vilbert (Canivet); Monette Dinay (Félicité); Marthe Mellot (a velha Nicaise); Maryanne (Madame Homais); René Bloch (o cocheiro de fiacre) e Pierre Bost, Max Trejean, Albert Lambert, Christiane Dor, Odette Dynès e Paulette Elambert.

Um dos cinco ou seis romances do mundo mais honestamente adaptados. Renoir, sem se afastar da mais rigorosa fidelidade à letra dos diálogos e das cenas (a ver-

⁶ Cerca de 30 metros por minuto. N. T.

são original, que nunca foi projectada, durava três horas!), não se deixa intimidar pela pena dourada de Flaubert. Decidido a ignorar a arte laboriosa das equivalências, agrupa com autoridade os personagens, tal como a posteridade os modificou, preocupado apenas em ajudar esses seres anti-romanescos, em conformidade com o desejo meio decepcionado do seu inventor, a escaparem para sempre da literatura.

Um único e constante preconceito de estilo, contrariando a objectividade de princípio do romancista: o *recuo* no sentido material do termo. Não se trata, propriamente falando, de «profundidade de campo», como anteriormente em *La Chienne* ou em *Boudou*, pois os primeiros planos são, em geral, compostos de engodos (móveis e, sobretudo, alizares de portas e de janelas), desenrolando-se à distância o essencial da cena. Estes «quadros dentro do quadro», estes jogos de caixa afirmam claramente — a ópera de Rouen pondo os pontos nos is — que os heróis desta história representam, representando-se a si próprios, uma comédia ininterrupta, mesmo na agonia da morte. Os dois batentes da porta do camarote que se fecha anunciam a cortina final do *Carrosse*.

Para Renoir, o bovarysismo é uma das formas da incerteza que Camila mais tarde formulará: «Onde começa a comédia? Onde acaba a vida?»

Madame Bovary é verdadeira mesmo no maior dos artificios, é artificial em cada momento de verdade. Nela tudo é composto, compassado, salvo aquilo que, por natureza, ignora a composição, sendo em si mesmo um elemento simples: a qualidade da carne ou do olhar, com os quais não se pode fazer batota — pelo menos, perante a câmara. Com uma segurança admirável, o desempenho de Valentine Tessier só exhibe «truques» cuja paternidade possa imputar ao personagem. A uma distância respeitosa, Pierre Renoir e Max Dearly seguem-na.

O natural de 1850 não é o natural do século xx. Tudo, aqui, se aplica escrupulosamente em reconstituí-lo: o texto, as entoações, o andar, os gestos. Dir-se-ia que,

nos seus outros filmes de «época», de *Bas-Fonds* a *Elena*, o encenador adopta o método inverso, optando decididamente pelo anacronismo. Mas, no fim de contas, os caminhos que conduzem à Verdade ou à Arte são diversos e, sobretudo, no ponto de impacto entre uma e outra, pelo qual descobrimos Renoir constantemente fascinado. Cada uma destas duas ópticas é verdadeira, e cada uma delas é falsa. Sustentam-se mutuamente. Se uma câmara e um microfone não tivessem gravado um dia a dicção de Max Dearly anterior ao gramofone e as poses pré-nadarianas de Valentine Tessier⁷, o vice-rei do Peru não teria, tão prontamente, tirado a peruca⁷. *Eric Rohmer*.

Madame Bovary, um filme incompreendido, foi igualmente um fracasso comercial. Contudo, Renoir, descobre, graças, entre outros, a Marcel Pagnol, a possibilidade de realizar um projecto que acalentava: Toni, que surge hoje como o glorioso precursor do neo-realismo italiano. É justo acrescentar que os cineastas neo-realistas italianos referem a influência tanto de Pagnol como de Renoir. Aliás, Renoir declarará, em *Pour Vous*: «É necessário mostrar o que se reconhece bem. (...) É pelas razões que acabo de vos apontar que considero Marcel Pagnol o maior autor cinematográfico dos nossos dias.»

1934. TONI

Argumento: Jean Renoir e Carl Einstein, com base numa colecção de crónicas do dia a dia, reunida por Jacques Mortier; *diálogos*: Jean Renoir e Carl Einstein; *realização*: Jean Renoir; *assistentes*: Georges Darnoux e António Canor; *estagiário*: Luchino Visconti; *anotadora*: Suzanne de Troye; *director técnico*: Albert Ausouad; *cenários*: Léon Bourelly e Marius Brauquier;

⁷ Referências a *Le Carrosse d'Or* (A comédia e a vida). N. T.

operador principal: Claude Renoir; *assistente de operador*: Roger Ledru; *técnico de som*: Barbishanian, assistido por Sarrazin; *registo de som*: R. C. A.; *maquinista*: Bébert; *montagem*: Marguerite Renoir e Suzanne de Troye; *música*: viola e cantos populares de Jacques Bozzi; *filmagens*: Verão de 1934; *estúdios*: Ets. Marcel Pagnol (Marselha), para certos raccords; *exteriores*: Martigues; *produção*: Films d'Aujourd'hui; *director de produção*: Pierre Gault; *administrador*: E. Boyer; *distribuidor*: Les Films Marcel Pagnol; *comprimento original*: 2600 metros; *duração actual*: 1 h 40⁸; *1.ª projecção pública*: 22 de Fevereiro de 1935, Ciné Opéra e Bonaparte.

Intérpretes: Charles Blavette (António Canova, conhecido por Toni); Jenny Helia (Marie); Celia Montalvan (Josepha); Edouard Delmont (Fernand); Andrex (Gaby); André Kovachevitch (Sébastien); Max Dalban (Albert); Paul Bozzi (Jacques Bozzi, o violista).

Prólogo do filme: «A acção situa-se no Sul da França, onde a natureza, destruindo o espírito de Babel, sabe tão bem operar a fusão das raças.»

Toni, operário estrangeiro, chega a Martigues e em breve se torna o amante de Marie, a jovem dona da casa onde habita. Alguns meses mais tarde, apaixona-se por uma bela espanhola, Josepha, que vive com o pai, Sébastian, em casa de um primo, Gaby.

O contramestre da pedreira onde trabalha Toni, Albert, um belga cúpido, ébrio, brutal e machista, viola Josepha num fosso, precisamente na altura em que Toni pede Josepha em casamento ao velho Sébastian. É, pois, Albert que casa com Josepha e faz-lhe um filho de quem Toni vem a ser o padrinho. Depois da morte de Sébastian, Toni deixa Marie com a esperança de vencer Josepha a partirem e a refazerem a vida noutra sítio. Josepha, surpreendida pelo marido a roubar, aconselhada por Gaby, o dinheiro da quinta, mata Albert. Gaby foge. Toni, descoberto por um polícia quando en-

⁸ Ver nota 6, p. 44. N. T.

terrava o cadáver, deixa-se acusar, foge e é abatido por um burguês, enquanto Josepha se vai entregar à polícia.

Jean Renoir gosta de referir que, filmado inteiramente em interiores e exteriores reais, com uma maioria de actores não profissionais, *Toni* constitui o primeiro filme neo-realista. De facto, o que impressiona em *Toni* é o carácter onírico da crónica, o tom feérico de um drama quase quotidiano.

A realização, completamente «inventada», particularmente desconcertante, é muito primitiva, se a compararmos com a de *La Chienne*, por exemplo. Adivinha-se uma filmagem absolutamente improvisada e até desordenada. O que nela há de mais notável é a descrição, não de dois caracteres de mulheres, mas sim de duas etapas da vida de uma mulher, pois, após o seu casamento com Albert, Josepha, a moça excitante e irresistível, torna-se, tal como Marie, uma vítima, uma pobre mulher como as outras. Não esqueceremos a cena da vespa e das uvas, quando Josepha, picada nas costas, pede a Toni que chupe o veneno, o veneno todo.

Em cada gesto de Dalban no papel de Albert é fácil reconhecer Renoir, um Renoir que faz a sua caricatura ao dirigir um sócia amigo. *Toni* é um dos cinco ou seis mais belos filmes de Renoir, uma tragédia em que o Sol é a fatalidade. *François Truffaut*.

No ano seguinte, terá lugar a primeira e única colaboração Jacques Prévert-Jean Renoir, que se revelará extremamente frutuosa. Le Crime de M. Lange marca uma inflexão na obra de Renoir e anuncia um período em que as preocupações sociais vão imprimir — embora em primeiro grau — uma certa coloração aos seus filmes, até a La Règle du Jeu, excluindo Une Partie de Campagne. Estamos na altura do triunfo da Frente Popular e Renoir «compromete-se». La Vie est à Nous é uma encomenda do Partido Comunista, La Marseillaise uma encomenda da C.G.T. É nesta época que Renoir se torna «célebre» para o grande público e que a sua fama se torna internacional com Les Bas-Fonds, La Grande Illusion e La Bête Humaine.

1935. LE CRIME DE MONSIEUR LANGE — O CRIME DO SENHOR LANGE

Títulos primitivos: *L'Ascension de M. Lange, Sur la Cour ou Dans la cour, Un homme se sauve*. Assunto: Jean Castanier e Jean Renoir; argumento: Jacques Prévert e Jean Renoir; adaptação: Jacques Prévert; diálogos: Jacques Prévert e Jean Renoir; realização: Jean Renoir; assistentes: Georges Darnoux e Jean Castanier; anotadora: Marguerite Renoir; cenários: Jean Castanier e Robert Gys, assistidos por Roger Blin; operador principal: Jean Bachelet; assistente de operador: Champion; técnicos de som: Moreau, Louis Bogé, Loisel e Robert Teisseire (raccords); registo de som: primeiro camião de som Marconi, pertencente a Vaison e Moreau; montagem: Marguerite Renoir; música: Jean Wiener e uma canção de Kosma, *Au jour, le jour, à la nuit, la nuit*; filmagens: Outubro-Novembro de 1935; estúdio: Billancourt; exteriores: Paris, Le Tréport; produção: Obéron; produtor: André Halley des Fontaines; directora de produção: Geneviève Blondeau; director artístico: Marcel Blondeau; distribuidor: Minerva; duração actual: 2200 metros; 1.ª projecção pública: 24 de Janeiro de 1936, Aubert Palace.

Intérpretes: Jules Berry (Batala); René Lefèvre (Amédée Lange); Florelle (Valentine); Nadia Sibirskaïa (Estelle); Sylvia Bataille (Edith); Henri Guisol (Meunier, filho); Marcel Levesque (porteiro); Odette Talazac (porteira); Maurice Baquet (Charles, filho destes); Jacques Brunius (sr. Baigneur); Marcel Duhamel (um operário); Jean Dasté (um operário); Paul Grimault (um tipógrafo); Guy Decomble (um operário); Claire Gérard (a puta); Edmond Beauchamp (o cura no comboio); René Génin (um cliente da estalagem); Paul Demange (um credor); Sylvain Itkine (o primo de Batala) e Fabien Loris, Janine Loris, Bremaud, Henri Saint-Isles, Lupovici.

O senhor Amédée Lange, empregado na casa editora «Batala» escreve com afinco romances de aventuras que Batala, à beira da falência, publica. Um belo dia, Batala foge para escapar aos credores. Após um acidente de

comboio, julgam-no morto e a editora, gerida em cooperativa pelos empregados, prospera rapidamente. Lange prende-se de amores por Valentine que tem uma lavandaria no pátio e que foi amante de Batala. Charles, filho do porteiro, vai casar com uma das empregadas da lavandaria, grávida de Batala e que dá à luz uma criança morta. É nesta altura que o ignóbil Batala, disfarçado de cura — «com isto passa-se em toda a parte» — regressa com a intenção de recuperar o negócio e dissolver a cooperativa. Lange abate-o com um tiro de revólver e foge para a Bélgica, com Valentine. Reconhecidos pelos habitantes da fronteira, não são denunciados graças ao relato dos acontecimentos que lhes faz Valentine. (O filme inscreve-se num único flashback constituído pelo relato de Valentine.)

Sendo *Le Crime de Monsieur Lange* um filme «unânime», este resumo é incompleto. A secretária de Batala (Sylvia Bataille), o porteiro (Marcel Levesque), a empregada da lavandaria (Nadia Sibirskaïa), o filho do sr. Meunier (Henri Guisol), os tipógrafos (Grimault, Dasté e Duhamel), intervêm frequentemente na acção.

A força poética do *Crime de Monsieur Lange* não decorre apenas dos talentos de Renoir e Prévert, mas também, segundo parece, da confusa diversidade das intenções.

«*Quem pagou o parto de Estelle — A cooperativa. — Quem pagou a convalescença de Charles? — A cooperativa!*» Este excerto de diálogo no meio do filme faz-nos recordar as intenções sociais dos autores, as quais, apesar da perfeição de um argumento em que o próprio amor é social, ficam em segundo plano, muito simplesmente porque os personagens do *Crime de Monsieur Lange* são cheios de vida e de saúde. Eis — o caso é frequente com Renoir — um filme que, à força de verdade humana, depressa se torna puramente feérico: Jules Berry interpreta um Batala ignóbil, mas com o qual Prévert e Renoir se divertem e se esmeram de tal forma que se torna barroco e, digamos, simpático. Este editor vendedor de detergente assemelha-se muito a um produ-

tor, como aquele que obrigou Renoir a filmar *On Purge Bébé* em quatro dias.

Monsieur Lange é de todos os filmes de Renoir o mais espontâneo, o mais denso em «milagres» de desempenho e de câmara, o mais carregado de verdade e de beleza puras, um filme, diríamos, tocado pela graça. *François Truffaut*.

1936. LA VIE EST À NOUS

Argumento: Jean Renoir, Paul Vaillant-Couturier, Jean-Paul Le Chanois, Zwoboda, etc.; *realização:* Jean Renoir, André Zwoboda, Jean-Paul Le Chanois; *assistentes:* Jacques Becker, Marc Maurette, Cartier-Bresson, Maurice Lime, Jacques B. Brunius, Pierre Unik; *anotadora:* Renée Vavasseur, a Ritou; *operadores principais:* Louis Page, Jean Isnard, Jean-Serge Bourgoïn, A. Douarinou, Claude Renoir, Hayer; *montagem:* Marguerite Renoir (em Aubervilliers); *música:* *A Internacional*, Ronde des Saints-Simoniens e cantos da Frente Popular interpretados pelo grupo coral de Paris, canções de Komsomols, de Chostakovitch, *Auprès de ma Blonde*, *La Cucaracha*, trauteada; *coros:* sob a direcção de Suzanne Conte; *estúdio:* Francoeur; *exteriores:* Porte de Montreuil, Marlotte; *distribuidor:* Cinémas Associés; *duração actual:* 1 h 6 m; *1.ª projecção pública:* 12 de Novembro de 1969.

Intérpretes: Jean Dasté (o professor primário); Jacques B. Brunius (presidente do conselho de administração); Simone Guisin (uma senhora no casino); Teddy Michaux (um fascista que se exalta); Pierre Unik (secretário de Marcel Cachin); Max Dalban (Brochard); Madeleine Sologne (uma operária da fábrica); Fabien Loris (um operário); Emile Drain (o velho Gustave Bertin); Charles Blavette (Tonin); Jean Renoir (o dono do café); Madeleine Dax (uma secretária de assembleia); Roger Blin (um operário metalúrgico); Sylvain Itkine (o guarda-livros); Georges Spanelly (director da fábrica); Fernand Bercher (secretário); Eddy Debray (contínuo); Henri Pons (sr. Lecocq); Gabrielle Fontan (sra. Lecocq); Gaston Modot (Philippe); Léon

Larive (um cliente no leilão); Pierre Ferval (segundo cliente); Julien Bertheau (René, o engenheiro desempregado); Nadia Sibirskaja (Ninette); Marcel Lesieur (o dono da garagem); O'brady (Mohammed, o lavador); Marcel Duhamel (sr. Moutet); Tristan Severe (um desempregado na sopa dos pobres); Guy Favières (o velho desempregado); Muse d'Albret (?) (uma desempregada); Jacques Becker (o jovem desempregado); Claire Gérard (uma burguesa na rua); Jean-Paul Le Chanois (P'tit Louis); Charles Charras (um cantor no restaurante); Francis Lemarque (outro cantor).

No cortejo final: Vladimir Sokoloff, François Viguier, Yolande Oliviero, Madeleine Sylvain e, nos próprios papéis, Marcel Cachin, André Marty, Paul Vaillant-Couturier, Renaud Jean, Martha Desrumeaux, Marcel Gitton, Jacques Duclos, Maurice Thorez e, ainda, a participação involuntária do coronel de la Rocque.

Não tendo obtido a aprovação de censura, o filme foi, contudo, projectado antes da guerra, com grande êxito, em salas de bairros e de subúrbios. Os espectadores não pagavam à entrada, mas subscreviam assinaturas de um jornal, o *Ciné Liberté*, cuja existência foi efêmera e que fora criado especialmente para a circunstância. A verdadeira carreira comercial do filme começou em fins de 1969 — provavelmente graças aos acontecimentos de Maio de 1968 — no Studio Git-le-Coeur.

A máquina enquadra em grande plano os rostos de um homem e de uma mulher: depois, um travelling para trás descobre-nos a sua habitação miserável. A esta primeira sequência sucedem-se discursos políticos pronunciados por Thorez, Cachin e Duclos. Mesmo que se veja *La Vie est à nous* sem saber que é um filme de Jean Renoir, é fácil reconhecer o seu cunho no menor movimento de câmara. Os discursos políticos, por exemplo, são filmados como o início dos *Bas-Fonds* (a tirada do ministro que admoesta Jouvet), com a câmara girando muito lentamente em redor de Thorez, sobre uma via curva: a mesma operação é repetida em redor de Duclos e de Cachin.

La Vie est à nous termina exactamente como *Boudu*: a câmara está num fosso, filmando em contre-plongée

um desfile de militantes cantando não *Sur les bords de la Riviera*, mas abertamente a *Internacional*. Entre os «camaradas» é possível reconhecer os amigos Julien Bertheau, Itkine, Roger Blin, Gaston Modot, Brunius, Fabien Loris, Jacques Becker e, pela primeira vez no écran, Madeleine Sologne, nessa época mulher de Douairinou, operador do filme.

La Vie est à nous, escrita por Renoir em colaboração com Vaillant-Couturier, proibida pela censura até 1969, foi projectada só em sessões privadas e gratuitas. É útil sublinhar que *La Vie est à nous* é um filme muito bom. *François Truffaut*.

1936. UNE ' PARTIE DE CAMPAGNE — PAS-SEIO AO CAMPO

Assunto: extraído da novela de Guy de Maupassant; *adaptação*: Jean Renoir; *diálogos*: Jean Renoir; *realização*: Jean Renoir; *assistentes*: Jacques Becker, Claude Heymann, Jacques B. Brunius, Yves Allégret, Henri Cartier-Bresson, Luchino Visconti (estagiário aderecista); *cenários*: Robert Gys; *operador principal*: Claude Renoir; *cameraman*: Jean-Serge Bourgoïn; *assistentes de operador*: A. Viguier e Eli Lotar; *técnicos de som*: Courme (?) e Joseph de Bretagne; *caracterização*: Gaidaroff; *montagem*: Marguerite Renoir (definitiva: Marinette Cadix, sob a direcção de Marguerite Renoir, com a colaboração de Marcel Cravenne); *música*: Joseph Kosma e canção com a boca fechada de Germaine Montero; *orquestra*: sob a direcção de Roger Désormières; *fil-magens*: Julho-Agosto de 1936; *exteriores*: margens do Loing perto de Montigny e de Marlotte; *produção*: Pierre Braunberger — «Les Films du Panthéon»; *director de produção*: Roger Woog; *administrador*: Jacques B. Brunius; *distribuidores*: Panthéon

* O artigo não figura no genérico actual. O título exacto seria, portanto, *Partie de Campagne*.

(1946); *comprimento original*: 1232 metros; *duração actual*: 1100 metros; *1.ª projecção pública*: 8 de Maio de 1946, Raimu.

Intérpretes: Jeanne Marken (sra. Juliette Dufour); Gabriello (sr. Cyprien Dufour); Sylvia Bataille (Henriette Dufour); Georges Darnoux (Henri); Jacques Borel, pseudónimo de Jacques B. Brunius (Rodolphe); Paul Temps (Anatole); Gabrielle Fontan (a avó); Jean Renoir (Poulain); Marguerite Renoir (a criada); Pierre Lestringuez (um velho cura).

Em *Une Partie de Campagne* a comédia dissolve-se sem cessar na emoção: emoção perante a natureza, emoção dos sentidos, emoção sentimental. É falso considerar o filme como uma curta-metragem ou como um filme «pictural» (ainda que três quadros de Auguste Renoir, pelo menos, se reconstituam diante dos nossos olhos: *La Grenouillère*, *La Balançoire* e *Le Déjeuner des Canotiers*), é falso também dizer que não está terminado. Os problemas que levantou em diversas fases, as hesitações perante a sua metragem definitiva, o longo período decorrido entre a sua filmagem e a sua saída comercial, a perda da primeira montagem de Renoir, roubada pelos alemães, a ausência do autor aquando da segunda montagem, o plano de exterior não filmado substituído por um slide, a não filmagem total das cenas em estúdio (a loja) — tudo isso não tem significado: sem que o seu realizador, nem o seu produtor o saibam na altura, *Une Partie de Campagne* estava terminado no dia da última volta involuntária da manivela. Não lhe falta um único metro.

É um diálogo amoroso entre Jean Renoir e a natureza, uma conversa ora divertida, ora séria, da qual Maupassant é apenas espectador. A natureza recompensa bem Jean Renoir pelo amor que este lhe dedica: durante uma longa cena entre a mãe e a filha, em que estas falam da Primavera («... uma espécie de desejo vago»), uma borboleta esvoaça sem cessar de uma a outra, sai do campo para logo nele reentrar. *Jacques Doniol-Valcroze*.

1936. LES BAS-FONDS — O MUNDO DO VÍCIO

Argumento: Eugène Zamiatine e Jacques Companeez; *assunto*: extraído da peça de Maximo Gorki; *adaptação*: Charles Spaak e Jean Renoir; *diálogos*: Charles Spaak e Jean Renoir; *realização*: Jean Renoir; *assistentes*: Jacques Becker e Joseph Soiffer; *cenários*: Eugène Lourié e Hugues Laurent; *operadores principais*: Fedote Bourgassoff (?) e Jean Bachelet; *cameraman*: Jacques Mercanton; *técnico de som*: Robert Ivonnet; *director de cena*: Koura; *montagem*: Marguerite Renoir; *música*: Jean Wiener, canção (letra de Charles Spaak) cantada por Irène Joachim; *filmagens*: Agosto-Outubro de 1936; *estúdio*: Eclair, em Epinay; *exteriores*: margens do Sena (entre Epinay e St. Denis); *produção*: Albatros-Alexandre Kamenka; *director de produção*: Vladimir Zederbaum; *director artístico*: Alexandre Kamenka; *distribuidores*: Les Distributeurs Français S.A.; *duração actual*: 1 h 30; *1.ª projecção pública*: Dezembro de 1936, Max Linder; Prémio Louis Delluc 1936.

Intérpretes: Louis Jouvet (o barão); Jean Gabin (Pepel); Suzy Prim (Vasilissa); Vladimir Sokoloff (Kostileff); Junie Astor (Natacha, irmã de Vasilissa); Robert Le Vigan (o actor); Camille Bert (o conde); Léon Larive (Félix, criado do barão); Gabriello (o comissário); René Génin (o velhote); Maurice Baquet (o acordeonista); Lucien Mancini (o dono da taberna); Paul Temps, Henry Saint Isles, René Stern, Sylvain, Robert Ozenne, Alex Allin, Fernand Bercher, Annie Ceres, Nathalie Alexeieff; Jacques Becker (silhueta).

Os dois mestres do cinema mudo que mais impressionaram Jean Renoir e que estão, de alguma forma, na origem da sua vocação cinematográfica são Eric Stroheim e Charlie Chaplin. Tal como *Nana* comportava uma saudação amigável ao autor de *Foolish Wives*, *Les Bas-Fonds* comportam acenos cúmplices a Charlot. Não só a última sequência dos *Bas-Fonds* se refere directamente a *Tempos Modernos*, como todo o desempenho de Junie Astor é inspirado em Paulette Godard que, de

resto, Renoir irá ter o prazer de dirigir em *Le Journal d'une Femme de Chambre*. Por outro lado, vê-se perfeitamente o que seduziu Jean Renoir na peça de Gorki e que encontramos um pouco por toda a parte na obra do cineasta: uma notável galeria de personagens, desconcentes, marginais e gentilmente revolucionários, mais sociáveis do que sociais, e a quem a situação extraordinária de individualistas impenitentes coloca em posição de suportar, de julgar a condição humana. Porque os personagens de Jean Renoir vivem como pensam, e recriam, no seio da sua dissidência, uma colectividade mais pura do que a nossa. *Claude de Givray*.

1937. LA GRANDE ILLUSION — A GRANDE ILUSÃO

Argumento: Charles Spaak e Jean Renoir; *diálogos:* Charles Spaak e Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *assistente:* Jacques Becker; *anotadora:* Gourdj (Françoise Giroud); *conselheiro técnico:* Carl Koch; *cenários:* Eugène Lourié; *guarda-roupa:* Decrais; *costureira:* Suzy; *operador principal:* Christian Matras; *cameraman:* Claude Renoir; *assistentes de operador:* Ernest Bourreaud e Jean-Serge Bourgoïn; *fotógrafo de plateau:* Sam Levin; *técnico de som:* Joseph de Bretagne; *caracterização:* Raphael; *aderecistas:* Alexandre e Pillon; *director de cena:* Pierre Blondy; *direcção de exteriores:* Barnathan; *montagem:* Marguerite Renoir, com a assistência de Marthe Huguet (1958: Renée Lichtig¹⁰); *música:* Joseph Kosma e canção de Vincent Telly e A. Valsien, *Si tu veux, Marguerite* (repertório Fragon); *orquestra:* sob a di-

¹⁰ Tendo o filme sido mutilado durante a sua exploração, depois da guerra, em 1958, foi feita nova montagem, conforme à cópia de montagem, por René Lichtig, sob a direcção de Jean Renoir. Nessa altura, foi produzido um novo trailer, cujo comentário foi escrito e dito por Jean Renoir.

recção de Emile Vuillermoz; *filmagens:* Inverno de 1936-1937; *estúdio:* Billancourt-Eclair; *exteriores:* na Alsácia, arredores de Neuf-Brisach no Haut Koenigsburg e quartel de Colmar; *produção:* R. A. C. (Réalisation d'Art Cinématographique) Frank Rollmer, Albert Pinkovich e Alexandre; *director de produção:* Raymond Blondy; *distribuidores:* R. A. C. (1937), depois Cinedis, Filmsonor Gaumont; *comprimento original:* 3542 metros; *duração actual:* 3542 metros; *1.ª projecção pública:* Junho de 1937, Mari-vaux; Bienal de Veneza (1937): prémio do melhor conjunto artístico¹¹; Nova Iorque (1938): prémio do melhor filme estrangeiro.

Intérpretes: Eric von Stroheim (Von Rauffenstein); Jean Gabin (Maréchal); Pierre Fresnay (de Boieldieu); Marcel Dalio (Rosenthal); Julien Carette (o actor); Gaston Modot (o engenheiro); Jean Dasté (o professor); Georges Pecllet (um soldado francês); Jacques Becker (um oficial inglês); Sylvain Itkine (Demolder); Dita Parlo (Elsa, a camponesa); Werner Florian, Claude Sainval, Michel Salina.

Não seremos arrastados pelo gosto do paradoxo a desacreditar o único filme de Renoir que foi compreendido e admirado desde início, por todos os públicos e em todos os países do mundo. Na verdade, pensamos que *La Grande Illusion* é um filme tão bom como *Toni*, *Les Bas-Fonds* ou *L'Homme du Sud*, mas que o seu enorme êxito resulta, se não de um mal-entendido, pelo menos das aparências. Tudo aquilo de que gostamos em Renoir e que geralmente lhe censuram, as mudanças de tom, a desenvoltura, o despropósito, as digressões, a crueza e o irmão desta, o preciosismo, aqui se encontra, mas ao serviço de um contexto patriótico e sabemos como os filmes de guerra, de resistência e de evasão agradam à priori, quer sejam barrocos (*Roma, cidade*

¹¹ Foi proibido pela censura fascista em Itália e designado por Goebbels como «o inimigo cinematográfico número 1».

aberta¹²), líricos (*Acuso*¹³), pseudo-poéticos (*Algures na Europa*¹⁴), literários (*A batalha do rail*¹⁵), românticos (*Kanal*¹⁶), cómicos (*Um inferno na Terra*¹⁷), inteligentes (*L'Espoir*¹⁸), demagógicos (*Viver em paz*¹⁹), abstractos (*Fugiu um condenado à morte*²⁰) ou despidos de qualquer interesse (*A última esperança*²¹).

Em resumo, todos os exageros, todos os paroxismos são autorizados dentro do género, e *La Grande Illusion* não escapa à regra. Aclamada por Roosevelt, por Céline e pelo marechal Goering, proibida na Bélgica pelo ministro Henri Spaak, irmão do co-argumentista, amputada na Alemanha por Goebbels em todas as cenas em que o judeu é simpático, *La Grande Illusion* foi boicotada no Festival de Veneza por Mussolini, o qual mandou conceder o Grande Prémio a *Um carnet de baile*²². Em França, o crítico Georges Altmann protestou contra o anti-semitismo do filme.

A grande ideia deste filme, que mais tarde animará *La Marseillaise* e, sobretudo, *La Règle du Jeu*, é que o mundo se divide horizontalmente e não verticalmente: Renoir explica claramente que a ideia de classe subsiste mesmo quando certas classes desaparecem por si. Em contrapartida, é necessário abolir a ideia de fronteira, responsável por todos os mal-entendidos.

Há que referir que outra razão do êxito de *La Grande Illusion* é que, nele, a psicologia sobrepõe-se à

¹² *Roma, Città Aperta*, filme de Roberto Rossellini. N. T.

¹³ *J'accuse*, filme de Abel Gance. N. T.

¹⁴ *Valahol Europaban*, filme húngaro de Radványi. N. T.

¹⁵ *La Bataille du Rail*, filme de René Clément. N. T.

¹⁶ Filme de Andrzej Wadja. N. T.

¹⁷ *Stalag 17*, filme de Billy Wilder. N. T.

¹⁸ Filme de André Malraux. N. T.

¹⁹ *Vivere in pace*, filme de Luigi Zampa. N. T.

²⁰ *Un Condamné à Mort s'est échappé*, filme de Robert Bresson. N. T.

²¹ *Die Letzte Chance*, filme de Leopold Lindtberg. N. T.

²² *Carnet de Bal*, filme de Julien Duvivier. N. T.

poesia, o que é raro no autor de *Elena*. É talvez o menos «louco» dos filmes franceses de Renoir. *François Truffaut*.

1937. TERRE D'ESPAGNE

Argumento: Joris Ivens; *comentário original*: escrito e dito por Ernest Hemingway; *comentário francês*: escrito e dito por Jean Renoir; *realização*: Joris Ivens; *operador principal*: J. Ferno; *técnico de som*: Irving Reis; *montagem*: Hélène Van Dongen; *música*: Marc Blitzstein e Virgil Thompson; *produção*: «History to Day», U. S. A., 1937; *comprimento original*: 1500 metros.

1937. LA MARSEILLAISE — A MARSELHESA

Argumento: Jean Renoir, com a colaboração de Carl Koch, N. Martel Dreyfus e Mme Jean-Paul Dreyfus (conselheiros históricos); *diálogos*: Jean Renoir; *realização*: Jean Renoir; *assistentes*: Jacques Becker, Claude Renoir, J.-P. Dreyfus (J.-P. Le Chanois), Demazure, Marc Maurette, Tony Corteggiani; Teatro de Sombras de Lotte Reiniger; *cenários*: Léon Barsacq, Georges Wakhevitch e Jean Périer; *operadores*: Jean-Serge Bourgoïn, Alain Douarinou, Jean-Marie Maillols, Jean-Paul Alphen e J. Louis; *técnicos de som*: Joseph de Bretagne, Jean-Roger Bertrand e J. Demede; *registo de som*: Western Electric; *maquinistas-electricistas*: equipa técnica e operários C. G. T.; *directores de cena*: Edouard Lepage, Raymond Pillon, Barnathan, Veuillard, Henri Lepage, Decrais, Deffras; *montagem*: Marguerite Renoir, assistida de Marthe Huguet; *música*: Lalande, Gretry, Rameau, Mozart, Bach, Rouget de l'Isle, Kosma e Sauveplane; *orquestra*: sob a direcção de Roger Désormières; *filmagens*: Verão-Outono de

1937; *estúdio*: Billancourt; *exteriores*: Fontainebleau — Alsácia — Haute-Provence — Antibes — Praça do Panteão; *produção*: Sociedade de Produção e de Exploração do filme *A Marselhesa*; *directores de produção*: A. Zwoboda e A. Seigneur (no genérico); *administrador*: Louis Joly; *distribuidores*: R. A. C. em 1938, Companhia Jean Renoir depois de 1967; *comprimento original*: 2 h 15 (duração actual); *1.ª projecção pública*: 9 de Fevereiro de 1938, no Olympia.

Intérpretes:

A Corte

Pierre Renoir (Luís XVI); Lise Delamare (Maria-Antonieta); Léon Larive (Picard, criado de quarto do rei); William Aguet (La Rochefoucauld-Liancourt); Elisa Ruis (Madame de Lamballe); G. Lefebure (Madame Elizabeth); Pamela Stirling, Genia Vaury (duas aias).

Autoridades civis e militares

Louis Juvet (Roederer); Jean Aquistapace (presidente da câmara); Georges Spanelly (La Chesnaye); Pierre Nay (Dubouchage); Jacques Catelain (capitão Langlade); Edmond Castel (Leroux).

Os aristocratas

Aimé Clariond (senhor de Saint-Laurent); Maurice Escande (o senhor da vila); Zibral (senhor de Saint-Méry); Jean Ayme (senhor de Fougères); Irène Joachim (senhora de Saint-Laurent).

Os marselheses

Andrex (Honoré Arnaud); Charles Blavette²³, depois Edmond Ardisson (Jean-Joseph Bomier); Paul Dulac (Javel); Jean-Louis Allibert (Moissan); Fernand Flament (Ardisson); Alex Truchy (Cuculière); Georges Pelet (tenente Pignatel); Geo-Dorlys (um chefe marselhês); Jo Lastry (capitão Massugue); Adolphe Au-tran (o tambor); Edouard Delmont (o camponês Cabri).

O povo

Nadia Sibirskaïa (Louison); Jenny Helia (a interpeladora); Gaston Modot (um voluntário); Carette (um voluntário); Severine Lerczinska (uma camponesa); Marthe Marthy (a mãe

²³ Substituído já durante a filmagem.

Baumier); Edmond Beauchamp (o cura); Roger Pregor, Pierre Ferval, Fernand Bellon, Jean Boissemond, Blanche Destournelles e Lucy Kieffer.

Luís XVI é um bom homem a quem a tomada da Bastilha não comove por aí além. Maria-Antonieta é uma bela mulher bastante rabugenta. Nas montanhas, camponeses sublevados contra os nobres cozem o «comer» numa fogueira. Em Marselha, cria-se um batalhão de voluntários que vai marchar sobre Paris. Luís XVI está interessado na cultura do tomate, essa «iguaria nova»; não gosta do «estilo» do senhor Brunswick, mas Maria-Antonieta fá-lo mudar de opinião. O Batalhão dos Marselheses adopta o canto do Exército do Reno: «Allons enfants de la Patrie...» (música conhecida). Luís XVI, ao contrário de Maria-Antonieta, aprova o hábito higiénico que consiste em escovar os dentes: «Era capaz de experimentar uma escovadela.» Os emigrados de Coblentz são tristes. Os Marselheses chegam a Paris e têm de atacar as Tulherias, têm de esmagar os Suíços. Amanhã, Valmy...

Renoir, fiel ao velho princípio dos «equilíbrios», com a preocupação, aqui, de evitar a falsidade e o estilo enfático, inerentes aos filmes de indumentária com personagens históricos, consegue humanizar os trinta personagens principais deste fresco, neo-realista à força de verdade quotidiana. *A Marselhesa* é o filme de Renoir cujo diálogo é o mais rico em vocabulário de culinária. A verdadeira cozinha mistura-se com a cozinha política, e comovemo-nos tanto com os Marselheses como com os Suíços, com os camponeses maltratados como com os cortesãos emigrados. Muita nobreza nos revolucionários, muita ingenuidade e pureza nos nobres, Renoir abarca toda a gente, defendendo todas as causas com a objectividade, a generosidade, o domínio inteligente que nunca ninguém lhe contestou.

Ele está acima do conflito, fazendo a sua crónica, e *A Marselhesa* aparece-nos, afinal, como uma montagem de actualidades da Revolução Francesa. Só Jean Renoir

seria capaz de fazer sobre os homens das cavernas um filme que nos desse a sensação de um documentário autêntico! *François Truffaut*.

1938. LA BÊTE HUMAINE — A FERA HUMANA

Assunto: extraído do romance de Emile Zola; *adaptação:* Jean Renoir; *diálogos:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* Claude Renoir (o mais velho) e Suzanne de Troye; *cenários:* Eugène Lourié; *operador principal:* Curt Courant; *cameraman:* Claude Renoir (o mais novo) e Jacques Natteau; *assistentes de operador:* Maurice Pecqueux, Guy Ferrier e Alain Renoir (estagiário); *fotógrafo de cena:* Sam Levin; *técnico de som:* Robert Teisseire; *registo de som:* R. C. A.; *montagem:* Marguerite Renoir (sequências na via férrea: Suzanne de Troye); *música:* Joseph Kosma e *Le p'tit cœur de Ninon*, canção italiana que fez sucesso em 1920; *filmagens:* Agosto-Setembro de 1938; *estúdio:* Billancourt; *exteriores:* Gare St-Lazare, Le Havre e arredores; *produção:* Paris Film Production — Robert Hakim; *director de produção:* Roland Tual; *distribuidores:* Paris Film; *comprimento original:* 2400 metros (cópia da Cinemateca Francesa); *duração actual:* 1 h 45; *1.ª projecção pública:* 23 de Dezembro de 1938, no Madeleine (13 semanas de exclusivo).

Intérpretes: Jean Gabin (Jacques Lantier); Simone Simon (Séverine); Fernand Ledoux (Roubaud); Julien Carette (Pecqueux); Jenny Helia (Philomène); Colette Régis (Victoire); Gérard Landry (Dauvergne, filho); Jacques Berlioz (Grand-Morin); Léon Larive (o criado de quarto); Georges Spanelly (Camy-Lamothe, o secretário); Jean Renoir (Cabûche, o caçador furtivo); Emile Genevois e Jacques B. Brunius (dois moços de quinta); Marcel Perez (um factor); Blanchette Brunoy (Flore); Claire Gérard (uma viajante); Tony Corteggiani (o chefe de secção); Guy Decomble (o guarda das cancelas); Georges Pecket (um ferroviário); Charlotte Clasis (tia Phasie); Marceau (um maquinista).

sinopse

Maquinista da «Lison», a sua locomotiva, Jacques Lantier, epilético hereditário, apaixona-se por Séverine, a mulher bastante jovem do subchefe da estação, Roubaud. Este, muito ciumento, matara, durante uma viagem entre Paris e Le Havre, o castelão Grand-Morin, outrora sedutor de Séverine e com o qual ela reatara relações, por ocasião de uma diligência efectuada a pedido do marido. O crime, que não teve testemunhas, é imputado a um caçador furtivo. Lantier, porém, viajava na mesma carruagem do casal, no dia do crime, e suspeita de Roubaud. Mantém-se calado por amor de Séverine, a qual não tarda a aceder-lhe, sugerindo-lhe, mesmo, que elimine o estorvo que o marido é. Mas é ela que Lantier, numa crise de loucura, vem a matar, suicidando-se em seguida, saltando da locomotiva a grande velocidade.

análise

O filme é precedido de um texto extraído da obra de Zola e que recorda a hereditariedade alcoólica de Jacques Lantier. Este texto é seguido de um retrato do romancista.

Há o filme-triângulo (*Le Carrosse d'Or*) e o filme-círculo (*The River*): *La Bête Humaine* é um filme-linha-recta, quer dizer que é uma tragédia.

Entre o genérico e a admirável sequência sem diálogo de Gabin e Carette conduzindo a locomotiva, uma fotografia com dedicatória de Emile Zola e uma citação do romance: «*Por vezes tinha a sensação de pagar pelos pais, pelas mães, pelas gerações de alcoólicos que lhe haviam adulterado o sangue.*» A Jacques Lantier, herói deste drama, liga-se uma fatalidade materialista, fisiológica, poderíamos dizer. Os deuses antigos fulminavam sucessivamente os diversos ramos de uma árvore genealógica. Os deuses modernos reservaram uma sorte mais terrível aos Rougon-Macquart: verteram ve-

nenos na sua seiva alimentadora. As leis da hereditariedade substituíram a vingança divina, mas as forças do destino permanecem as mesmas.

«*Jacques Lantier interessa-me tanto como Édipo Rei*», escreveu Jean Renoir em *Cinémonde* (1938). «*Este maquinista de locomotiva arrasta atrás de si uma atmosfera tão pesada como a dos membros da família dos Atridas.*»

Gabin em *La Bête Humaine*, tal como Claude Laydu no *Pároco de Aldeia*²⁴, tal como Humphrey Bogart em *O último refúgio*²⁵, traz em si o seu próprio drama, o seu próprio «suspense»? O seu problema é-nos posto desde os primeiros minutos da acção: o organismo minado de Lantier resistirá à prova? A partir de então, cada um dos seus gestos choca-nos como um açoite: a sua maneira de comer, de trabalhar, de falar, o seu modo de fazer e desfazer amor. O amor é Simone Simon, a mais encantadora vampe de província que pode existir. Exprime-se por pesados lugares comuns: «Vivi mais neste momento do que em toda a minha existência.» Lugares comuns a que uma particular afectação da voz imprime preciosismo sem igual. É profundamente má, brinca com os nervos do amante como um gato com um novelo de lã. Aliás, ela é uma gata, na sua primeira aparição vêmo-la com um angorá branco. Na mitologia de Renoir, entre Catherine Hessling e Leslie Caron, Simone Simon tem o seu lugar exacto, mas nunca o perigo da Mulher nos foi tão patente. *Claude de Givray*.

Após *La Bête Humaine*, nova viragem na obra de Renoir — desejo de se evadir do naturalismo para abordar um género mais clássico e mais poético: é a grande experiência de *La Règle du Jeu*, experiência que Renoir nem sonha que vai ser durante muito tempo maldita.

²⁴ Filme de Robert Bresson. *N. T.*

²⁵ *High Sierra*, filme de Raoul Walsh. *N. T.*

1939. LA RÈGLE DU JEU — A REGRA DO JOGO

Titulos primitivos: *Les Caprices de Marianne*, *Fair Play*, *La chasse en Sologne*.

Argumento: Jean Renoir, com a colaboração de Carl Koch; adaptação: Jean Renoir; diálogos: Jean Renoir; realização: Jean Renoir; assistentes: Carl Koch, André Zwoboda, Henri Cartier-Bresson; anotadora: Dido Freire; conselheiro técnico (para a caçada): Tony Cortegianni; cenários: Eugène Lourié, assistido por Max Douy; guarda-roupa: Coco Chanel; operador principal: Jean Bachelet; cameraman: Jacques Lemare; assistentes-operadores: Jean-Paul Alphen, Alain Renoir; fotógrafo de cena: Sam Levin; técnico de som: Joseph de Bretagne; gravação: Western Electric; maquilhagem: Ralph; director de cena: Raymond Pillion; montagem: Marguerite Renoir, assistida por Marthe Huguet; música: Mozart (*Dança alemã*), Monsigny, Sallabert, Johan Strauss (*O Morcego*), Saint-Saens (*Dança macabra*), Chopin (*Valsa*), com arranjos de Désormières e Joseph Kosma; orquestra: sob a direcção de Roger Désormières; filmagens: Fevereiro-Março de 1939; estúdio: Joinville; exteriores: La Motte-Beuvron, Castelo de la Ferté Saint-Aubin, Aubigny, arredores de Brinon-sur-Sauldre; produção: N. E. F.; director de produção: Claude Renoir (mais velho); administrador: Camille François; relações com a imprensa: Georges Cravenne; distribuição: N. E. F., Gaumont, Les Grands Films Classiques (1965) e Marc Gelbart (para o estrangeiro); comprimento original: 1 h 53; duração actual: 3006 metros — 1 h 52; 1.ª projecção pública: 7 de Julho de 1939, no Aubert-Palace e no Colisée; reposição parisiense da versão mutilada: 26 de Setembro de 1945, no Impérial Cinécran; reposição da versão total: 23 de Abril de 1965, no Studio Médicis.

Intérpretes: Marcel Dalio (marquês Robert de la Chesnaye²⁶); Nora Grégor (Christine); Roland Toutain (André Jurieu); Jean Renoir (Octave); Mila Parely (Geneviève de Marrast); Odette

²⁶ No genérico, o nome tem a seguinte ortografia: La Cheyniest.

Talazac (Charlotte de la Plante); Pierre Magnier (o general); Pierre Nay (M. de Saint-Aubin); Richard Francœur (M. La Bruyère); Claire Gérard (Mme La Bruyère); Anne Mayen (Jackie, sobrinha de Christine); Roger Forster (o convidado efeminado); Nicolas Amato (o sul-americano); Tony Corteggiani (Berthelin); Paulette Dubost (Lisette); Gaston Modot (Schumacher, o coiteiro); Julien Carette (Marceau, caçador furtivo); Eddy Debray (Corneille, o mordomo); Léon Larive (o cozinheiro); Jenny Helia (a criada); Lise Elina (o repórter da rádio); André Zwoboda (o engenheiro da casa Caudron); Camille François (o locutor); Henri Cartier-Bresson (o criado inglês).

sinopse

O aviador André Jurieu acaba de realizar uma proeza espantosa: atravessou o Atlântico em vinte e três horas. Após isto, espera conquistar o amor de uma mulher da alta burguesia, Christine de La Chesnaye. Mas esta nem sequer está em Le Bourget a aguardá-lo. Puerilmente, proclama o seu desespero pela rádio.

Tendo Jurieu tentado matar-se de carro, Octave, um amigo comum, na esperança de resolver a situação, obtém dos La Chesnaye um convite para Jurieu assistir à caçada que eles oferecem na sua propriedade de La Colinière, em Sologne. Entretanto, Robert de La Chesnaye, numa ronda pelas suas terras, admite ao seu serviço o caçador furtivo Marceau, apesar da viva oposição do coiteiro Schumacher. Durante a caçada, Christine descobre casualmente a ligação do marido com uma das suas amigas, Geneviève de Marrast, precisamente na altura em que o marido se prepara para a romper. Desenganada, permite que Jurieu e um outro pretendente, M. de Saint-Aubin, lhe confessem o seu amor. É no decorrer de uma festa mascarada que as máscaras vão cair. Jurieu bate-se com Saint-Aubin e La Chesnaye com Jurieu, enquanto entre os convidados, o coiteiro Schumacher, armado com um revólver, persegue Marceau que surpreendeu a cortejar Lisette, sua mulher.

Segue-se uma breve acalmia. Jurieu e Robert, reconciliados, falam do futuro de Christine, Marceau consola Schumacher que foi despedido do castelo, enquanto Octave, há muito apaixonado por Christine, sente chegada a sua hora e declara-lhe o seu amor, convencendo-a a fugir com ele. Schumacher, porém, iludido por uma dupla troca de máscaras e incitado por Marceau, mata Jurieu. Perante os convidados aturdidos e cépticos, La Chesnaye e a mulher voltam para casa, salvando as aparências. *Claude Beylie*.

análise

Na estreia, o maior insucesso da carreira de Renoir. Com a distância no tempo, a sua obra-prima! Renoir visara demasiado alto, pois, se muitos dos seus filmes só encontraram a audiência do público passados anos, este, durante muito tempo, só foi apreciado pelos cinéfilos. Duas reedições de *La Règle du Jeu*, em 1945 e em 1948, foram sancionadas pelo desaire comercial puro e simples, antes do grande êxito da exploração da versão integral em 1965.

Após *La Grande Illusion* e *La Bête Humaine*, Renoir estava farto de psicologia no écran; sentiu, sem dúvida, a necessidade de mostrar em vez de analisar, de agitar em vez de comover. Como explicou numa entrevista, a «regra do jogo» é a que é necessário observar na vida em sociedade para evitar ser-se esmagado. O problema é o da sinceridade no amor. «*A mentira é uma indumentária muito pesada...*» «*São aborrecidas, as pessoas sinceras...*» «*Desejaria desaparecer, meu velho, não ver mais nada; (...) isso permitir-me-ia não mais procurar saber o que é o bem e o que é o mal, pois há uma coisa terrível neste mundo: é que cada um tem as suas razões...*» «*Sofro e isso é horrível.*» Estes excertos de diálogo dão o tom e mostram que se trata de uma questão de moral.

Os nove personagens principais de *La Règle du Jeu* têm um problema sentimental a resolver e, como o

filme os agarra na véspera de uma «crise», vemos cada um comportar-se da forma mais inadequada. O único personagem sincero — André Jurieu, o aviador — ao meter a pata na poça, desencadeia um «drama alegre» do qual vai ser a única vítima, por não ter respeitado a «regra do jogo».

Esqueletos irrisórios, os personagens de *La Règle du Jeu*, apanhados num momento crucial da sua decadência, abandonam a farândola «É bonito, mas um pouco antiquado» — em proveito da dança macabra que exacerba os cinco sentidos. Graças a uma festa, serão levados a mascararem-se, isto é, a tirar as máscaras. Aqui, os conflitos de classe deixam de existir, os senhores e os criados confundem-se em sombra nas paredes da vida do castelo que não vai durar: o homem é imperfeito, nasce mentiroso e, além do mais, «Se o amor tem asas, não é para esvoaçar?»

La Règle du Jeu é um filme profundamente pessimista, um amargo e profético jogo de massacre, onde o próprio mito da amizade apanha o que merece: «Não acredito em muita coisa, mas vou começar a acreditar na amizade», confia La Chesnaye a Jurieu falando de Octave, amigo comum que, precisamente, se prepara para lhes roubar a mulher que amam.

Graças a um «óculo de ver ao longe», Christine de La Chesnaye, após a célebre caçada, pode seguir as evoluções de um pequeno esquilo empoleirado num ramo de árvore; surge, então, um elogio do óculo que, queremos crer, constitui também uma definição da câmara e uma homenagem ao cinematógrafo: «A sua óptica é tão fina e a sua disposição tal que, servindo de telelupa a pequena distância, podemos observar o animal sem ele saber e surpreender toda a sua vida íntima.

Pessoalmente, sinto-me incapaz de citar um outro cineasta que tenha posto tanto de si próprio — e o melhor de si próprio — num filme, como Jean Renoir em *La Règle du Jeu*. François Truffaut.

Como todos sabem, *La Règle du Jeu* foi um desastre comercial total. Após alguns dias de exclusividade, Renoir aceitou fazer

uma dúzia de cortes importantes que afectavam principalmente o papel de Octave, por ele próprio interpretado. Pouco depois, o filme foi retirado do cartaz porque era anticomercial e «desmoralizador» para os espectadores franceses. Renoir partiu para Itália, onde ia filmar *La Tosca*, mas a entrada da Itália na guerra impediu-o de ir além dos cinco primeiros planos.

1940. LA TOSCA

Argumento: Luchino Visconti, Jean Renoir, Carl Koch; *tema:* segundo a peça de Victorien Sardou; *realização:* Carl Koch (Jean Renoir: 5 planos); *operador principal:* Ubaldo Arata; *montagem:* Gino Bretone; *música:* Giacomo Puccini; *orquestra:* sob a direcção de Fernando Previtali; *arranjo musical:* Umberto Mancini; *cantos:* Mafalda Favero e Ferruccio Tagliavini; *filmagens:* iniciadas em fins de 1939; *estúdio:* Scalera, Roma; *exteriores:* Roma, Palácio Farnèse, Castelo San Angelo; *produção:* Scalera-Films; *comprimento original:* 2500 metros; *1.ª projecção pública:* 30 de Setembro de 1942, em França, no Lord Byron (versão dobrada); *distribuição (em França):* Scalera Films.

Intérpretes: Imperio Argentina (*Tosca*); Michel Simon (*Scarpia*); Rossano Brazzi (*Mario Cavaradossi*); Massimo Girotti (*Angeloti*) e Clara Candiani, Adriano Rimaldi, Juan Calvo e Nicolas Perchicot.

La Tosca ou a obra-prima falhada. Não, não se trata, longe disso, de menosprezar Carl Koch, cuja realização, quer siga ou não uma planificação de Renoir, sempre elegante, tem por vezes até bons momentos: são de Koch, com efeito, os movimentos amplos na capela, bem como a cena final da execução, em que um breve travelling para diante, seguindo *Tosca* que acaba de se lançar no espaço, nos deixa frente a frente com Roma. Nada há neste trabalho de bom operário que seja indigno da abertura, mas tão-pouco nada há que atinja

o encantamento dos cinco ou seis planos de galopadas nocturnas, onde, de repente, a grande magia barroca retoma vida: através da vivacidade da câmara, a pedra palpita e integra-se ao movimento do drama. *La Tosca* deixa de ser uma ópera realista, é a realidade posta em ópera. *Jacques Rivette*.

Jean Renoir volta a Paris e, após alguns trabalhos para o Serviço Cinematográfico do Exército, parte para o Midi. Uma longa carta de Robert Flaherty incita-o a ir para a América. No Outono de 1940, embarca para os Estados Unidos, levando consigo Dido Freire, sobrinha de Cavalcanti, anotadora de La Règle du Jeu, com quem casará em breve, sem saber que o seu divórcio de Catherine Hessling, reconhecido na América, não o é noutros países, tornando-se assim, involuntariamente, bigamo. (Tem-se muitas vezes, sem razão, atribuído a Renoir uma terceira mulher: Marguerite Mathieu, uma das melhores montadoras francesas, conhecida sob o nome de Marguerite Renoir, que viveu com ele de 1935 a 1940). Jean Renoir divide o seu período americano em dois: «algumas experiências nos grandes estúdios e outras com independentes». Contratado pela Fox, escolhe um argumento de Dudley Nichols e filma Swamp Water.

3. período de hollywood

1941. SWAMP WATER (L'ÉTANG TRAGIQUE) — ÁGUAS SOMBRIAS

Argumento: Dudley Nichols; *tema:* segundo uma novela de Vereen Bell; *realização:* Jean Renoir; *cenários:* Thomas Little; *guarda-roupa:* Gwen Wakeling; *operador principal:* Peverell Marley e Lucien Ballard; *maquilhagem:* Guy Pearce; *direcção artística:* Richard Day; *montagem:* Walter Thompson; *música:* David Rudolph; *estúdio:* (?); *exteriores:* Geórgia; *produção:* 20th Century Fox; *produtor:* Irving Pichel; *produtor associado:* Len Hammond; *distribuição:* 20th Century Fox; *duração actual:* 1 h 26 — 2535 metros; *1.ª projecções,* nos Estados Unidos: corporativa, 20 de Outubro de 1941, pública, 5 de Dezembro de 1941; e em França: Paris, 23 de Abril de 1948.

Intérpretes: Dana Andrews (Ben Ragan); Walter Huston (Thursday Ragan); John Carradine (Jesse Wick); Eugene Pallette (xerife Jeb Mac Kane); Ward Bond (Tim Dorson); Guinn Williams (Bud Dorson); Virginia Gilmore (Mabel Mac Kenzie); Walter Brennan (Tom Keeler); Ann Baxter (Julie); Mary Howard (Hannah); Russell Simpson, Joseph Sawyer, Paul Burns, Dave Morris, Frank Austin e Matt Williams.

sinopse

As vastidões pantanosas da Geórgia atraíram com frequência aventureiros e caçadores, dos quais muitos nunca mais voltaram. Um grupo de homens, composto por Ben Ragan (Dana Andrews), seu pai Thursday

(Walter Huston), Jesse Wick (John Carradine), xerife Jeb Mac Kane (Eugene Palette), bem como Tim e Bud Dorson (Ward Bond e Guinn Williams), parte em busca de dois caçadores perdidos nos pântanos e, após longas horas de esforço, convencem-se da morte dos camaradas. O cão de Ben, Trouble, lança-se em perseguição de um ganso e, apesar dos conselhos do pai e das súplicas da namorada Mabel (Virginia Gilmore), Ben salta para o seu barco e dirige-se para os pântanos.

Sempre atento aos crocodilos, Ben penetra cada vez mais profundamente na floresta pantanosa. Abandonando o barco, põe-se a caminhar; quando a noite vem, acende uma fogueira e instala um acampamento provisório. Enquanto dorme, vibram-lhe um golpe de matraca na cabeça.

Ao voltar a si, encontra-se, com o cão Trouble, prisioneiro de um criminoso evadido, Tom Keefer (Walter Brennan). Tom recusa deixá-lo partir, temendo que ele indique o seu refúgio ao regressar, mas Ben trata-o de uma mordedura de serpente e Tom deixa-o partir, com a condição de lhe prometer ocupar-se da filha, Julie (Ann Baxter), que vive na aldeia de Ben.

Ao voltar, Ben encontra Jesse Wick fazendo a corte à madrasta, na ausência do pai. Depois, Ben discute com o pai e deixa a casa paterna para ir viver só.

Mabel está furiosa com a prolongada ausência de Ben e quando este, em conversa, deixa escapar que não estava só nos pântanos, fica desconfiada.

Jesse continua a fazer a corte a Hannah (Mary Howard) quando Thursday Ragan parte para a caça. Se bem que ela resista, Jesse não desiste e, um dia, vê-se obrigado a escapar precipitadamente, pois Thursday aparece sem ser esperado. Hannah recusa indicar o nome do visitante, por recear que o marido o mate, e surge a desconfiança entre ambos.

Ao ver Ben levar Julie ao baile, Mabel zanga-se e, porque ele recusa vê-la, ela adivinha que alguém se esconde nos pântanos e que se trata de Tom Keefer.

Ben descobre que Tom está na verdade inocente do assassinio que lhe atribuem, ameaça Jesse de dizer tudo

ao pai e Jesse confessa que são os Dorson os verdadeiros assassinos.

Ben parte para os pântanos à procura de Tom, mas os Dorson preparam-lhe uma emboscada no regresso. O golpe falha e vão em perseguição de Ben e de Tom. Tom atrai-os a um pântano particularmente perigoso: Bud Dorson desaparece nas areias movediças e o irmão Tim recupera a liberdade, com a condição de partir para os pântanos mortalmente perigosos.

Thursday e Hannah reconciliam-se. Tom reabilita-se aos olhos de todos. Ben e Julie podem, enfim, ser felizes. *Jean Kress.*

análise

Segundo filme americano de Renoir projectado após a libertação. É aqui que começa o equívoco. Equívoco que ia fazer do mais admirado dos cineastas franceses o mais maldito. Supremo paradoxo, foram os mais acérrimos adeptos de Renoir que resolutamente lhe lançaram a primeira pedra. A mesma pedra lançada a uma *Règle du Jeu* que cinco anos de devastação mundial não bastaram para fazer compreender e aceitar.

Swamp Water pode igualmente lisonjear-se de ter, a longo prazo, revolucionado Hollywood. Pela primeira vez, um grande estúdio aceitou a ideia, no fundo criteriosa, de não filmar os exteriores em interiores. *Swamp Water* é o princípio de *Toni*, com vinte anos de experiência atrás de si. Não é o prazer do risco, mas a certeza na audácia.

Assobiado no Biarritz aquando da estreia parisiense, *Swamp Water* é uma das sete ou oito viragens decisivas na obra de Renoir. O desconcertante é que não se trata de um início de viragem, mas do seu fim. E sabemos como, ao sair de uma curva, o campeão acelera a fundo e segue a todo o gás. É o que Renoir faz no plano estético.

O génio, escreveu Malraux em qualquer parte, nasce como o incêndio: *daquilo que queima*. Se *La Règle du Jeu* foi incompreendido no seu tempo, era porque quei-

mava, destruía *Le Crime de Monsieur Lange*. E *Swamp Water*, por sua vez, porque queimava *La Règle du Jeu*. Do mesmo modo, *Elena* seria desprezada a peito pelos homens que aplaudiam *French Cancan*. Sem razão, pois Renoir prova-nos continuamente que o único meio de não ficar atrasado é estar sempre à frente. Ele destrói já, quando ainda admiramos a temeridade da estrutura. *Jean Luc Godard*.

Após Swamp Water, que conheceu um certo êxito nos Estados Unidos, separa-se amigavelmente de Darryl Zanuck.

A Universal propõe-lhe um filme com Deanna Durbin que começa, mas não termina. Considera a filmagem de Terre des Hommes, de Saint-Exupéry, mas o projecto não se realiza. Faz em seguida dois filmes de propaganda, This Land is mine e Salute to France. Depois, Robert Hakim permite-lhe filmar The Southerner, produção independente distribuída pela United Artists.

1943. THIS LAND IS MINE (VIVRE LIBRE) — ESTA TERRA É MINHA

Argumento: Dudley Nichols e Jean Renoir; *diálogos:* Dudley Nichols; *«dialog director»:* Leo Bulgakov; *realização:* Jean Renoir; *assistente:* Edward Donohue; *efeitos especiais:* Vernon L. Walker; *cenaristas:* Eugène Lourié, Albert d'Agostino e Walter F. Keeler; *cenários («set decorations»):* Darrell Silvera e Al Fields; *operador principal:* Frank Redman; *montagem:* Frederic Knudtsen; *som:* Terry Kellum, James Stewart; *música:* Lothar Perl; *orquestra:* sob a direcção de Constantin Bakaleinikoff; *produção:* R. K. O.; *produtores:* Jean Renoir e Dudley Nichols; *distribuição:* R. K. O.; *comprimento original:* 2847 metros; *1.ª projecção corporativa:* 17 de Março de 1943, nos Estados Unidos; *1.ª projecção pública:* 10 de Julho de 1946, em França.

Intérpretes: Charles Laughton (Albert Lory); Kent Smith (Paul Martin); Maureen O'Hara (Louise Martin, sua irmã);

George Sanders (Georges Lambert); Walter Slezack (major von Keller); Una O'Connor (sra. Lory, mãe); Philip Merivale (professor Sorel); Thurston Hall (o maire); Nancy Gates (Julie Grant); Ivan Simpson (o juiz); Wheaton Chambers (sr. Lorraine); John Donnat (Edmund Lorraine); Franck Alten (tenente Schwartz); Leo Bulgakov (Little Man); Cecile Weston (sra. Lorraine).

sinopse

Albert Lory (Charles Laughton), um professor de meia-idade, homem tímido e covarde, ama em segredo a colega Louise Martin (Maureen O'Hara). Esta está noiva de Georges Lambert (George Sanders), engenheiro mobilizado nos caminhos de ferro, adepto convicto do regime nazi. Em seguida a um atentado, as autoridades alemãs capturam reféns, entre os quais Lory, que serão fuzilados se os verdadeiros culpados não forem denunciados. Mme. Lory, que ama o filho com um amor ferozmente egoísta e que, por outro lado, alimenta contra Louise uma animosidade ciumenta, viu o irmão da jovem, Paul, em circunstâncias suspeitas imediatamente após o atentado. Denuncia Paul Martin a Lambert, o qual, por sua vez, avisa o comandante von Keller.

No último instante, porém, Lambert compreende a monstruosidade do seu acto. Tenta avisar Paul do perigo que o ameaça — o jovem é, contudo, abatido pelos alemães.

Lory é solto, mas, quando sabe a verdade, precipita-se, louco de raiva e de desespero, para se explicar com Lambert. Chega demasiado tarde: com os remorsos, Lambert acaba de se suicidar. Lory, que se encontra no gabinete do engenheiro, é acusado de assassinio.

Durante o processo, von Keller vem ver Lory à prisão. Exaltando o regime nazi, promete-lhe a liberdade. Uma carta de despedida, atribuída a Lambert será apresentada no tribunal e Lory será considerado inocente. O tímido mestre-escola quase se convence, mas quando vê da janela a execução dos outros reféns, compreende

o que escondem as belas palavras de von Keller. O cobarde encontra, então, a coragem moral para denunciar publicamente, durante o processo, o opressor e seus satélites, proclamando o seu amor por Louise e afrontando com bravura a morte, não pelo crime que não cometera, mas por ter defendido a causa da liberdade. *Jean Kress.*

análise

O mais desprezado dos filmes americanos de Jean Renoir. A acção desenrola-se (como a do *Journal d'une Femme de Chambre*) numa pequena cidade de França reconstituída no estúdio, em Hollywood. Este canto de França em estuque é, na realidade, um país imaginário, como o de Verdoux ou de certos Fritz Lang, como em *Os carrascos também morrem.*

«Com *Vivre Libre*, quis mostrar aos americanos um aspecto um pouco menos convencional da França ocupada... Talvez tenha sido inábil, talvez não haja compreendido o estado de espírito que reinava em França após a libertação. O certo é que fui brindado com inúmeras cartas injuriosas provenientes de França e vilipendiado pela imprensa parisiense. Senti-me sinceramente magoado por não ter sido compreendido.» (Jean Renoir: *A minha experiência americana, Cinémondé, 1946.*)

This Land is Mine, apesar da realização clássica, de uma prudência nada habitual em Renoir — tratava-se de convencer, custasse o que custasse, o público americano — é um belo filme, em que se reconhece imediatamente o nosso autor, pelo menos no personagem e na representação de Charles Laughton, o qual se assemelha tanto com o realizador como Pierre Renoir em *La Marseillaise*.

É, além do mais e quer queiramos quer não, um filme tipicamente francês, e não é por acaso que pensamos constantemente em Daudet de *La Dernière Classe*. Bardèche, que fez recuar os limites da desenvoltura crítica ao dar conta, numa das edições da sua *História do Cinema*, de um filme americano de Renoir que nunca

foi filmado (*Terre des Hommes*, extraído de Saint-Exupéry!), resgata-se com uma análise muito honesta de *Vivre Libre*: «Embora cometa o mesmo tipo de erro, o filme de Jean Renoir, *Vivre Libre*, é menos chocante para as cobaias convidadas a contemplar as suas proezas. Laughton desempenha um admirável mestre-escola que tem muito medo dos bombardeamentos, que gosta do bem-estar, da malga de leite, da sua velha mãe, que sente um grande respeito pelo inspector da Academia e pelas autoridades de ocupação e que, por fim, se transforma num carneiro enraivecido: as sessões do tribunal militar são públicas como as audiências do cível; o patriotismo é em estilo flamejante; os professores, lágrimas nos olhos, arrancam as páginas dos manuais de história consagrados a Joana d'Arc, à escola laica e a Jules Ferry; e o filme termina com coros de alunos que cantam como salmos os artigos da Declaração dos Direitos do Homem. Estas evocações altamente republicanas levam-nos a sorrir e o filme foi severamente criticado em França. Foi um acolhimento bastante injusto, pois, com defeitos inevitáveis, tipicamente defeitos de «ausência», Renoir tentava compreender a situação de um país ocupado; o seu filme é o de um homem inteligente que utiliza dados que não se podem imaginar à distância, mas, no fim de contas, há certamente menos disparates e indignidades no seu filme do que noutros posteriormente realizados em França, com temas semelhantes.» Estamos de acordo com as considerações de Maurice Bardèche. *François Truffaut.*

1944. SALUTE TO FRANCE (SALUT À LA FRANCE)

Argumento: Philip Dunne, Jean Renoir, Burgess Meredith; *realização:* Jean Renoir, em colaboração; *operador principal:* Army Pictorial Service; *montagem:* sob a supervisão de Helen

Van Dongen; *música*: Kurt Weil; *produção*: Office of War Information (O. W. I.); *distribuição*: Artistes Associés; *comprimento original*: 540 metros (35 m?); *1.ª projecção pública*: Dezembro de 1944 ou Janeiro de 1945, em Paris (sem genérico).

Intérpretes: Burgess Meredith (Tommy); Garson Kanin (Joe); Claude Dauphin (Jacques, o narrador e papéis múltiplos: o soldado, o camponês, o intelectual, o membro da Resistência, etc.), e anónimos.

Apresentado em França no mais total anonimato, um ano após o fim da guerra, *Salute to France* não teve a honra, tanto quanto eu saiba, do menor comentário da imprensa parisiense. Todavia, *Salute to France* havia conhecido nos Estados Unidos um êxito que, sem igualar o do seu grande filme anterior, *This Land is mine*, prova que Renoir, quando quer exprimir certas verdades elementares, sabe falar directamente ao grande público. No que nos diz respeito, trata-se, segundo as próprias palavras de Renoir, «*de explicar um pouco o que são os franceses aos americanos que vão desembarcar*».

Na ponte de um transporte de tropas com destino ao Continente, um pequeno grupo, no qual um soldado francês, um soldado inglês, um soldado americano, falam de um país que em breve vão descobrir ou redescobrir. Claude Dauphin, evidentemente, é o porta-voz da dorçura do viver francês. Mas, perguntam-se ele e os seus interlocutores, que país irão encontrar após os terríveis anos de ocupação? Renoir, cuja participação nesta obra colectiva não assinada não há que sobrestimar, como tão-pouco subestimar, manifesta, uma vez mais, sem fanfarras, com o bom senso franco de um francês até à raiz dos cabelos, a sua confiança na pátria do «vinho tinto» e do «queijo de brie». O estilo do filme, simples, desordenado, próximo dos filmes sem cerimónia que Renoir gostava de filmar em França antes da guerra, é o oposto do que, em regra, se faz no género propaganda (sobretudo anglo-saxónica). Mesmo nesta obra de circunstância, Renoir volta a patentear a predilecção pela distribuição aparentemente em contra-senso. Assim nos aparece Burgess Meredith, com o sorriso demasiado

subtil de intelectual de Broadway. Contudo, como esquecer o plano em que o vemos na ponte, atarracado, com o seu equipamento de soldado? *Louis Marcorettes*.

1945. THE SOUTHERNER (L'HOMME DU SUD) — A SEMENTE DO ÓDIO

Argumento: Jean Renoir; *tema*: segundo o romance de George Sessions Perry, *Hold Autumn in your Hand*; *adaptação*: Hugo Butler; *diálogos*: Jean Renoir, com a colaboração de William Faulkner; *realização*: Jean Renoir; *assistente*: Robert Aldrich; *cenários*: Eugène Lourié; *operador principal*: Lucien Andriot; *técnico de som*: Frank Webster; *montagem*: Gregg Tallas; *música*: Werner Janssen; *orquestra*: Janssen Symphony Orchestra; *produtores*: David L. Loew e Robert Hakim; *produtor associado*: Samuel Rheiner; *distribuição*: United Artists; *duração actual*: 1 h 32 — 2586 metros; *1.ª projecção pública*: 30 de Abril de 1945, no Four Stars, em Beverly Hills; *estreia parisiense*: 30 de Maio de 1950, no Reflets; Prémio do melhor filme, na Bienal de Veneza de 1946; National Board: melhor realizador.

Intérpretes: Zachary Scott (Sam Tucker); Betty Field (Nana Tucker); J. Carroll Nash (Devers); Benla Bondi (a avó); Percy Kilbride (Harmie); Blanche Yurka (Mama); Charles Kemper (Tim); Norman Lloyd (Finley); Estelle Taylor (Lizzie); Noreen Nash (Becky); Jack Norworth (o médico); Paul Harvey (Ruston); Nestor Paiva (o barman); Jay Gilpin (Jot); Jean Vanderbilt (Daisy, filha de Sam); Paul Burns (o tio Pete); Dorothy Granger (uma jovem); Earl Odgkins (um convidado para a boda); Almira Sessions (uma cliente do armazém); Rex (Zoonie).

Este filme — é Renoir que no-lo afirma — foi filmado com a maior liberdade. Não há nada, neste quase documentário, que tenha a marca dos hábitos de Hollywood. O autor reivindica a plena responsabilidade dos seus actos, sem circunstâncias atenuantes. Se negligencia permanecer fiel a uma certa ideia que fazem dele, é deli-

beradamente. Renoir é sempre Renoir: por isso não precisa de imitar Renoir.

Aliás, para um tema novo, novo estilo. Estes plantadores de algodão conservam da sua origem anglo-saxónica e educação protestante uma austeridade que, como modelo, devia passar à pintura. A solenidade dos seus gestos exige um tratamento que não é exactamente o mesmo que se aplica ao clochard parisiense ou ao operário provençal. Há no seu quotidiano algo de hierático, de teatral, que Renoir acentua, como sempre faz do que lhe é dado contemplar.

Dito isto, reconhecamos que o olhar do realizador não é exactamente o mesmo. Já não se contenta em maravilhar-se: julga. Nesta paisagem rude, neste mundo de pioneiros, a grandeza do homem já não consiste em abandonar-se à natureza (ou ao natural): há que contradizê-la, que dominá-la. Por detrás das aparências — que é lícito achar mais obscuras que de costume — distingue-se a sombra de uma grande ideia moral ou metafísica, de um *deus* explicitamente designado e com o qual a obra de Renoir nunca se havia preocupado.

Esta profissão de fé espiritualista causa admiração: contentemo-nos em registá-la, como registamos a do *Fleuve* ou de *Orvet*, sem pretender resolver uma contradição que Renoir gosta de manter nele bem viva. Digamos simplesmente que ela nos coíbe de interpretar segundo uma linha restrita e cómoda o materialismo não menos ingenuamente patente em *Boudu*, ou em *Elena*. *Eric Rohmer*.

1946. THE DIARY OF A CHAMBERMAID (JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE) — DIÁRIO DE UMA CRIADA DE QUARTO

Argumento: Jean Renoir e Burgess Meredith; *tema:* extraído do romance de Octave Mirbeau e da peça de André Heuse, André de Lorde e Thielly Nores; *realização:* Jean Renoir; *assistente:*

Lamdeu; *efeitos especiais:* Lee Zavitz; *cenários:* Eugène Lourié (executados por J. Héron); *guarda-roupa:* Barbara Karinska; *operador principal:* Lucien Andriot; *montagem:* James Smith; *música:* Michel Michelet; *produção:* Benedict Bogaeus e Burgess Meredith; *distribuição:* United Artists; *duração actual:* 1 h 22 — 2350 metros; *1.ª projecções públicas:* 1948, nos Estados Unidos, 9 de Junho de 1948, em Paris, no Reflets (v. o.) e no Impérial-Cinécran (v. f.).

Intérpretes: Paulette Goddard (Célestine); Burgess Meredith (capitão Mauger); Hurt Hatfield (George); Reginald Owen (sr. Lanlaire); Florence Bates (Rose); Francis Lederer (Joseph); Judith Anderson (sra. Lanlaire); Irène Ryan (Louise); Almira Sessions (Marianne).

A distanciação no tempo permite avaliar melhor, de ano para ano, a qualidade e a importância do penúltimo filme americano de Jean Renoir. Durante muito tempo apenas *L'Homme du Sud* beneficiou de um juízo favorável, em virtude do seu «realismo». O *Southerner* é admirável, mas *Le Journal*, creio, é ainda mais belo e mais puro. Renoir realiza aqui, sem reservas, numa deslumbrante unidade de estilo, um dos projectos fundamentais da sua inspiração: a síntese do cómico e do drama. *La Règle du Jeu* era ainda, apenas, um «drama alegre»: *Le Journal* é uma tragédia burlesca, nos limites da atrocidade e da farsa.

Por outro lado, é também com *Le Journal* que Renoir se liberta, desta vez totalmente, do «realismo» da sua obra francesa. É notável que todo o filme tenha sido rodado em estúdio, numa estranha luz de pesadelo tão longe da de Sologne, ou mesmo da da Geórgia de *Swamp Water*. Tudo, até a extraordinária verdade de pormenor do vestuário, se integra numa espécie de fantástico cruel, tão transposto como um mundo teatral. Do mesmo modo, é talvez neste filme que se enraiza a obsessão do teatro que vai marcar cada vez mais a evolução de Renoir. Até aqui, o repertório dramático só havia fornecido ao realizador de *Boudu* pretextos de argumento. Pela primeira vez, vislumbramos na obra de Renoir, já não o teatro, mas a teatralidade em estado puro. *André Bazin*.

1946. THE WOMAN ON THE BEACH ²⁷ (LA FEMME SUR LA PLAGE)

Argumento: Jean Renoir, Franck Davis e J. R. Michaël Hogan; *tema:* extraído do romance de Mitchell Wilson, *None too blind*; *realização:* Jean Renoir; *assistente:* James Casey; «*dialog director*»: Paula Walling; *efeitos especiais:* Russell A. Cully; *cenários:* Darrell Silvera, John Sturtevant; *operador principal:* Harry Wild; *operador:* Leo Tover; *técnicos de som:* Jean L. Speak e Clem Portman; *directores artísticos:* Albert S. d'Agostino e Walter E. Keller; *conselheiro técnico:* Charles H. Gardiner; *montagem:* Roland Gross e Lyle Boyer, ou, segundo outras fontes, Harold Palmer; *música:* Hanns Eisler; *orquestra:* sob a direcção de C. Bakaleinikoff; *orquestração:* Gil Grau; *produção:* R. K. O.; *produtor:* Jack J. Gross; *produtor associado:* Will Price; *comprimento original:* 1928 metros — 1 h 11; *1.ª projecção corporativa:* 14 de Maio de 1947, nos Estados Unidos; *estreia em França:* 23 de Junho de 1948, no Cinépresse Champs-Élysées e no Radio-Cité Opéra.

Intérpretes: Joan Bennett (Peggy Butler); Robert Ryan (tenente Scott); Charles Bickford (Butler); Nan Leslie (Eve); Walter Sande (Vermecke); Irene Ryan (sra. Vermecke); Glenn Vernon (Kirke); Franck Dorien (Lars); Jay Noris (Jimmy).

O primeiro da trilogia das grandes obras-primas. Embora mutilado, em relação ao filme inicial (*Cahiers*, n.º 34), podemos apreciá-lo do mesmo modo que o *Greed* de Stroheim, por exemplo. E se há um realizador no qual as partes são a imagem do todo, seja qual for a importância que dedique à composição, esse realizador é Renoir.

Este filme, aparentemente o mais próximo de Fritz Lang (que lho retribuirá em breve), só o é efectiva-

²⁷ Sabemos que foi exibido em Portugal. Não conseguimos, porém, apurar sob que título: nem a própria distribuidora no-lo soube informar. N. T.

mente na aparência: a tragédia não nasce do desenrolar implacável de uma fatalidade, antes pelo contrário, nasce da fixação e da imobilidade: cada um dos três personagens condensa-se numa falsa imagem de si próprio e do seu desejo. Rodeados por um cenário fechado face ao movimento factício das vagas, o pintor cego aliena-se nas suas telas como Ryan e Joan Bennett numa pura fascinação sexual. O fogo romperá o encanto e restituirá-os ao tempo que passa. É também o desfecho daquilo que não ousamos designar pela segunda aprendizagem de Renoir: toda a virtuosidade técnica parece abolida, os movimentos da câmara, raros e breves, cedem em definitivo o cimo do écran ao raccord no eixo ou ao clássico campo-contra-campo. Agora, Renoir apresenta factos, uns após outros, e a beleza nasce aqui da intransigência; não há mais nada senão uma sucessão abrupta de actos; cada plano é um acontecimento. Por mais ricos de ornamentos que possam parecer em relação a este traçado, os filmes posteriores tomam-no todos como armadura e levam, aliás, a sua coqueteria ao ponto de o deixar claramente transparecer nos seus momentos altos. Haverá que preferir as grandes *Paixões* ao *Cravo bem temperado*? Talvez, mas se há um cinema no estado puro, é, antes de mais, em *La Femme sur la Plage* que o encontramos. *Jacques Rivette*.

1950. THE RIVER (LE FLEUVE)

Argumento: Rumer Godden e Jean Renoir; *tema:* extraído do romance de Rumer Godden; *adaptação:* Jean Renoir e Rumer Godden; *comentário:* dito por June Hillman; *realização:* Jean Renoir; *assistente:* Forrest Judd; *cenarista principal:* Eugène Lourié; *cenários:* Bansī Chandra Gupta; *operador principal:* Claude Renoir; *cameraman:* Romananda Sen Gupta; *técnicos de som:* Charles Paulton, Charles Knott; *assistentes de som:* Harishadnan Gupta, Sukhano y Sen, Bansī Ashe; *cor:* technicolor; *mon-*

tagem: George Gale; *música gravada na Índia*; *direcção musical*: M. A. Parata Sarathy; *filmagens*: 1949/50; *exteriores*: arredores de Calcutá (nas margens do Ganges); *produção*: Oriental International Film (com a colaboração do Theater Guild); *produtores*: Kenneth McEldowney, Kalyan Gupta, Renoir's Production; *distribuição*: Artistes Associés; *duração actual*: 1 h 39 — 2730 metros; *1.ª projecção pública*: 19 de Dezembro de 1951, no Madeleine e no Biarritz, em Paris; Primeiro Prémio Internacional da Bienal de Veneza de 1951.

Intérpretes: Nora Swinburne (a mãe); Esmond Knight (o pai); Arthur Shields (sr. John); Thomas E. Breen (capitão John); Suprova Mukerjee (Nan); Patricia Walters (Harriet); Radha (Mélanie); Adrienne Corri (Valérie); Richard Foster (Bogey); Penelope Wilkinson (Elisabeth); Jane Harris (Muffie); Jennifer Harris (Mouse); Cecilia Wood (Victoria); Ram Singh (Sahjn Singh); Nimai Barik (Kanu); Trilak Jetley (Anil).

Todo o filme válido é o relato de uma experiência, o que vale a dizer que vai do particular ao geral; em vez de reduzir as contradições a um conflito individual que as enterra gradualmente, não abandona o destino pessoal antes de o levar ao estado agudo de crise: cada figura, logo que aparece, abre os olhos para um mundo novo.

A viagem à Índia substitui agora a tradicional viagem à Grécia. Não é, porém, para uma paisagem exótica que um Renoir ou um Rossellini embarcam, mas sim para o berço das civilizações indo-europeias: pedem à Índia a nota fundamental que parece ter-se perdido por aqui num concerto discordante.

Com *Voyage en Italie*²⁸, e o que seria talvez *Que Viva México*, de Eisenstein, *Le Fleuve* é o exemplo de um filme rigorosamente reflectido sobre si próprio, em que a narrativa, a descrição sociológica e os temas metafísicos não se contentam em corresponder-se, mas são também intermutáveis. «Somos uma porção do mundo»;

²⁸ *Viagem a Itália*, filme de Rossellini. N. T.

três barcos, três raparigas encontram simultaneamente o centro onde todas as contradições se anulam, onde a morte e a vida, a dádiva e a recusa, a posse e o desenlace têm o mesmo valor e o mesmo sentido; quem se esquece encontra-se, quem consente triunfa. A aventura de Harriet é o relato de uma morte que é uma nascerença, o relato de uma metamorfose, de um avatar. Este filme, rico em metáforas, tem, afinal, por único tema a própria metáfora, ou seja o conhecimento absoluto. *Jacques Rivette*.

4. segundo período francês

1952. LE CARROSSE D'OR — A COMÉDIA E A VIDA

Argumento: Jean Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Jack Kirkland e Ginette Doynel; *tema:* inspirado em *Carrosse du Saint-Sacrement*, peça de Prosper Mérimée; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* Marc Maurette e Giulio Macchi; *anotadora:* Ginette Doynel; *cenários:* Mario Chiari e Gianni Polidori; *guarda-roupa:* Mario de Mattei; *operadores principais:* Claude Renoir e H. Ronald; *cameraman:* Rodolfo Lombardi; *assistentes (technicolor):* Ronald Hill, Ernest Tiley e Hubert Salisbury; *fotógrafo de cena:* Studio Dial; *técnicos de som:* Joseph de Bretagne e Ovídio del Grande; *registo de som:* Western Electric; *cor:* technicolor; *maquilhagem:* Romolo de Martino e Alberto de Rossi; *publicidade:* de Boissière; *director de cena:* Franco Palagi; *montagem:* Mario Serandrei e David Hawkins; *música:* Antonio Vivaldi, adaptado por Gino Marinuzzi; *filmagens (início):* 4 de Fevereiro de 1952; *estúdio:* Cinecittà; *produção:* Panaria Films, Hoche Productions; *produtor:* Francesco Allia; *director de produção:* Valentino Brosio e Giuseppe Bardogni; *secretário de produção:* Fulvio Vergari; *administrador:* Giovanni A. Giurgola; *distribuição:* Corona; *duração actual:* 1 h 40; *1.ª projecção pública:* 27 de Fevereiro de 1953, no Olympia e Le Paris.

Intérpretes: Anna Magnani (Camilla); Duncan Lamont (o vice-rei); Odoardo Spadaro (Don Antonio); Riccardo Rioli (Ramón); Paul Campbell (Felipe); Nada Fiorelli (Isabela); Georges Higgins (Martinez); Dante (Arlequim); Rino (o médico); Gisella Mathews (a marquesa Altamirano); Lina Marengo (a velha actriz); Ralph Truman (duque de Castro); Elena Altieri (du-

quesa de Castro); Renato Chiantoni (capitão Fracasse); Giulio Tedeschi (Baldassare); Alfredo Kolner (Florindo); Alfredo Medini (Polichinelo); Irmãos Medini (quatro crianças); John Pasetti (o capitão da guarda); William Tubbs (o estalajadeiro); Cecil Mathews (o barão); Fedo Keeling (o visconde); Jean Debucourt (o bispo).

sinopse

Um crítico americano comparou *Le Carrosse d'Or* às caixas que, quando se abrem, têm no interior uma outra caixa que, quando se abre, tem lá dentro uma outra caixa e assim por diante. E Renoir diz-nos: «*Olhem que esse crítico me encantou ao dizer isso; ele considera que é um defeito e que um filme não deveria ser feito assim: eu, pessoalmente, considero isso muito interessante, isso das caixas*».

Com efeito, o início de *Le Carrosse d'Or* apresenta-nos um pano de boca que sobe sobre um segundo pano que, por sua vez, sobe para mostrar uma escada de três lanços, sendo o patamar o palco do teatro. Nesse momento, somos espectadores de teatro. Um travelling leva-nos da poltrona ao palco, depois ao primeiro andar, aos aposentos reais. Só então, entramos no cinema.

Sendo *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée uma sainete e *La Périhole*, personagem principal da peça uma atriz, era natural que um filme inspirado nesse texto se desenrolasse num clima dramático integrando o teatro e a vida; também aqui as indicações de Jean Renoir são preciosas: «*Sob o ponto de vista da representação dos actores, procurei aqueles que representavam papéis na vida teatral com algum exagero, de forma a dar à vida o aspecto teatral que me permitisse estabelecer a confusão*».

Eis por que *Le Carrosse d'Or* está construído como uma peça em três actos. O primeiro termina na reverência de Camilla ao vice-rei. No fim do segundo acto voltamos de novo à escadaria-encruzilhada que conduz, segundo a vontade da objectiva, à Corte, à cidade ou ao

palco e, subsequentemente, frente ao écran. Camilla, após ter humilhado o seu amante real, vai para a touxada e, dirigindo-se à Corte — lado Corte e lado público — diz: «*Quando termina o segundo acto e Colombina fica só, posta na rua pelos amos, há uma tradição que pareceis ignorar (...) os comediantes põem-se em fila e saúdam*» Neste momento as damas e os cavalheiros da Corte saúdam Camilla-Colombina, atriz, mas eles, os cortesãos, são comediantes do filme e não da *Commedia dell'Arte*, é, pois, Jean Renoir quem se dirige aos cortesãos por intermédio de Anna Magnani. De forma que, através dos cortesãos, é a nós, espectadores do filme, que o autor se dirige, pedindo-nos para aplaudir os comediantes — os verdadeiros e os falsos, pois todos actuaram a contento.

A acção de *Le Carrosse d'Or* encontra o desfecho na célebre escadaria. Após o breve discurso do bispo, o filme inteiro volta-se como uma luva, mas como a luva já se tinha voltado nos primeiros minutos, ei-lo «do direito» e tudo entra na ordem. Um primeiro pano desce perante os comediantes e a Corte. E desce um segundo pano, frente ao qual toma lugar Don Antonio, chefe da trupe da *Commedia dell'Arte*: «*regalo das cabeças coroadas da velha Europa*». Don Antonio vem saudar-nos: «*Damas e cavalheiros, para celebrar a vitória de Camilla sobre as intrigas da Corte, gostaria de vos apresentar um melodrama ao estilo italiano, mas... Camilla atrasou-se... Camilla... Camilla em cena!*» Camilla chega. Don Antonio dirige-se a ela: «*Não nasceste para aquilo a que se chama a vida, o teu lugar é entre nós, entre os actores, os acrobatas, os cómicos, os palhaços, os saltimbancos. A felicidade encontrá-la-ás apenas em cena, todas as noites, durante as duas horas em que desempenhares o teu ofício de atriz: quer dizer, esquecendo-te de ti própria. Através dos personagens que encarnares, talvez descubras a verdadeira Camilla.*»

Quem conhece um pouco Jean Renoir não pode deixar de ficar impressionado com o carácter de «testamento artístico» destas palavras. Antes da guerra, Jean Renoir representou nalguns dos seus filmes. Hoje, renunciou

a isso, mas podemos pensar que, aqui, Don Antonio é ele. *Le Carrosse d'Or* é, sem dúvida, o único filme a tratar do interior o perigoso tema do teatro e, segundo a fórmula mais geral de Jean Renoir, o officio do espectáculo. Descido o último pano, as caixas são encaixadas umas nas outras, «o interessante jogo das caixas» termina e a mensagem de *Le Carrosse d'Or* exprime-a o próprio Renoir: «*Esse desejo de civilização foi o motor que me levou à fabricação do Carrosse*».

Tal como André Bazin muitas vezes demonstrou, muito antes que o seu emprego se generalizasse em Hollywood, pelos anos 40, Jean Renoir tinha o hábito de utilizar nos seus filmes toda a profundidade de campo possível. Se existem muitas semelhanças entre *La Règle du Jeu* e *Le Carrosse d'Or* — uma mulher e três homens, uma perseguição, senhores e criados, etc. — a realização é rigorosamente contrária. Em *Le Carrosse*, nada de travellings, ou imperceptíveis, nada de «quarto lado», nada de movimentos giratórios da objectiva. A câmara está centrada frente ao palco do teatro ou face à cena a filmar e regista. *Le Carrosse d'Or* é absolutamente liso. Quero dizer que a realização é plana. É um filme a duas dimensões. Tudo nele se instala e se coloca no lugar em altura — graças à escadaria — e em largura. Esta realização não constitui, contudo, um regresso à velha técnica do «cinema arte da montagem», defendida por Malraux, na sua *Psicologia do cinema*. Em *Le Carrosse d'Or*, pelo contrário, a imagem é rainha, o plano tem a sua autonomia. A cada gesto, a cada atitude, o seu plano. Renoir desliza de um para outro sem ferir. A mensagem de *Le Carrosse d'Or*, está também na sua forma. O «jogo das caixas» não é superficial. Passa-se com *Le Carrosse* o mesmo que com *Paludes*: podemos dar-lhe todas as definições possíveis sem nos enganarmos. Há de tudo em *Le Carrosse d'Or*. É, por exemplo, a história de quatro personagens que procuram o seu significado e o encontram através do sofrimento e do apaziguamento; o vice-rei aprende a suportar o ciúme «*como um homem normal*», Felipe encontra a paz no exílio voluntário, Ramón volta à arena e Camilla compreenderá que o seu

lugar é no palco, pois não foi feita «para aquilo a que chamam a vida». *François Truffaut*.

análise

O «abre-te Sésamo» de toda a obra de Renoir. Os seus dois pólos, a Arte e a Natureza, a Comédia e a Vida funcionam aqui como dois espelhos em face um do outro, reflectindo indefinidamente a imagem até apagar toda a demarcação entre as duas zonas de influência. O problema principal de todos os filmes precedentes e posteriores — o da sinceridade — encontra aqui a sua mais elegante resposta, embora, por sua vez, formulada como uma interrogação. Esta obra *necessária* — era preciso que existisse e cada um dos menores acidentes pode nela ser deduzido da hipótese inicial — é uma obra de encomenda, extraída de uma peça em que nada — a não ser a veia exotérica de Mérimée — parecia prometer tal destino. Esta representação rigorosa não conhece outra regra além de uma improvisação posta como princípio. Este escrínio precioso teve a rara felicidade de conter as ricas jóias que dão pelo nome de Commedia dell'Arte, Vivaldi, Magnani. Nada, pois, de teórico. Se um autor pode, assim, lisonjear-se de fazer passar à forma o que constitui, em regra, a essência do seu propósito, é porque este é, ao mesmo tempo, o propósito privilegiado da arte na qual se exerce.

Tudo o que neste filme é dito e demonstrado diz respeito não só a Renoir, mas ao próprio cinema, os quais têm um único objectivo profundo: o espectáculo, ou, se se preferir, a aparência.

E as aparências, aqui, não eram, à priori, nada favoráveis. Este género de espectáculo, a pantomina, a mascarada, oferece, em geral, a mais extrema repugnância em circunscrever-se num écran. Renoir, porém, soube submetê-lo às regras cinematográficas, utilizando-o, ao mesmo tempo, como punção. A afectação de atitudes está lá para melhor provocar o natural e tornar as suas intervenções mais deslumbrantes: uma vez tirada

a máscara, o rosto humano brilha no seu verdadeiro esplendor, lavado da lama acumulada pela rotina secular da vida e da arte.

Esta contradança da regra e da liberdade encontra o seu eco no plano moral: a bela indecisão de uma mulher é-nos apresentada como a mais sublime das vocações. Se Renoir não talha a direito, não é por prudência. A sua obra é perfeita como o círculo: como o círculo, odeia a quadratura. *Eric Rohmer.*

Le Carrosse d'Or foi um desaire comercial e de critica. Jean Renoir vai ficar dois anos sem filmar. Tem o projecto de filmar na Borgonha, com Danielle Delorme, Les Braconniers, bem como uma adaptação do Primeiro Amor, de Tourgueniev, mas é, afinal, um filme primitivamente destinado a Yves Allégret, French Cancan, que prepara durante o Verão de 1954 e que começa a filmar a 4 de Dezembro, filme que marca o seu regresso aos estúdios parisienses, onde não trabalhava desde 1939. No mês de Julho do mesmo ano, Jean Renoir iniciara-se como encenador no teatro, dirigindo Júlio César, de Shakespeare, nas arenas de Arles.

1954. JÚLIO CÉSAR

Tradução e adaptação da peça de William Shakespeare: Grisha e Mitsou Dabat; encenação: Jean Renoir; direcção geral: Jean Serge.

Distribuição: Jean-Pierre Aumont (Marco António); Loleh Bellon (Pórcia); Yves Robert (Cássio); Françoise Christophe (Calpúrnia); Paul Merisse (Bruto); Henri Vidal (Júlio César); Jean Parédès (Casca); Jean Topart (Octávio); François Vibert (o adivinho); Gaston Modot (Ligário); Henri-Jacques Huet (Fleurius); Jacques Catelain (Décio) e dezasseis outros artistas numa trintena de papéis. No local foram recrutados duzentos figurantes (principalmente guardas da Camarga). Única representação: 10 de Julho de 1954, nas arenas de Arles.

1954. FRENCH CANCAN — FRENCH CANCAN

Argumento: Jean Renoir; tema: segundo uma ideia de André-Paul Antoine; adaptação: Jean Renoir; diálogos: Jean Renoir; realização: Jean Renoir; assistentes: Serge Vallin, Pierre Kast, Jacques Rivette (estagiário); anotadora: Ginette Doynel; coreografia: G. Grandjean; cenários: Max Dorey; tapeçaria: Vigneau; guarda-roupa: Rosine Delamare, executado por Coquatrix e Karinska; costureiras: Paulette Tentave, Elise Servet e Mariette Chabrol; maquilhagem: Yvonne Fortuna, assistida por Georges Klein; cabeleireira: Huguette Lalaurette; operador principal: Michel Kelber; operador: Henri Tiquet; assistentes de operador: Vladimir Lang e Georges Barsky; fotógrafo de cena: Serge Beauvarlet; técnico de som: Antoine Petitjean; perchman: Gaston Ancessi; cor: technicolor; gravação: Western Electric; acessórios: Daniel Lagille e Edouard Duval; direcção de cena: Lucien Lippens; assistente: René Forgeas; direcção de exteriores: Robert Turlure e Charles Chieusse; montagem: Boris Lervin; música: Georges Van Parys (e rapsódia de canções de café-concerto); filmagens: de 4 de Outubro a 20 de Dezembro de 1954; estúdio: St-Maurice-Franccœur; produção: Franco London Films, Jolly Films; director de produção: Louis Wipf; secretário de produção: Simone Clément; administrador: Georges Walon; publicidade: Georges Cravenne; distribuição: Gaumont; duração actual: 1 h 37; 1.ª projecção pública: 27 de Abril de 1955, em Paris, no Berlitz, no Paris e no Gaumont-Palace.

Intérpretes: Jean Gabin (Danglard); Maria Félix (la Belle Abesse); Françoise Arnoul (Nini); Jean-Roger Caussimon (barão Walter); Gianni Esposito (príncipe Alexandre); Philippe Clay (Casimir); Michel Piccoli (Valorgueil); Jean Parédès (Coudrier); Lydia Johnson (Guibole); Max Dalban (o patrão de Reine Blanche); Jacques Jouanneau (Bidon); Jean-Marc Tennberg (Savate); Hubert Deschamps (Isidore, criado de café); Franco Pastorino (Paulo, o padeiro); Valentine Tessier (Mme. Olympe, mãe de Nini); Albert Rémy (Barjolin); Annick Morice (Teresa); Dora Doll (La Génisse); Anna Amendola (Esther Georges); Léo Champion (o comandante); Mme. Paquerette (Mimi Prunelle);

Sylvine Delannoy (Titine); Anne-Marie Mersen (Paquita); Michèle Nadal (Bigoudi); Gaston Gabaroché (Oscar, o pianista); Jaque Catelain (o ministro); Pierre Moncorbier (o oficial de diligências); Jean Mortier (gerente de hotel); Numes Fils (o vizinho); Robert Auboyneau (o rapaz do elevador); Laurence Bataille (la Pygmée); Pierre Olaf (Pierrot); France Roche (Béatrix); Michèle Philippe (Eléonore); R. J. Chauffard (o inspector da polícia); Gaston Modot (o criado de Danglard); Jacques Hilling (o cirurgião); Patachou (Yvette Guilbert); André Claveau (Paul Delmet); Jean Raymond (Paulus); Edith Piaf (Eugénie Buffet); Jedlinska (la Gigolette); Jean Sylvere (o groom); Palmyre Levasseur (uma lavadeira); e ainda André Philip, Bruno Balp, Jacques Marin, H.-R. Herce, René Pascal, Martine Alexis, Corinne Jansen, Maya Jusanova, e as vozes de Cora Vaucaire e de Mario Juillard.

Cenas cortadas:

François Joux (secretário do empresário); Roget Saget (o empresário); Jean-Marie Amato (pintor mundano); Claude Berri (paquete do *Paravent chinois*); Joelle Robin (rapariga que acompanha o oficial de zuavos); Jean Castanier (Bourdoux, gerente do *Paravent chinois*) e Léon Larive (um burguês).

Dentre os filmes recentes de Renoir, o mais apreciado pelos diletantes, o menos estimado pelos puristas. Pergunta-se porquê. Trata-se, é certo, de um filme de transição, desequilibrado por cortes maciços, no qual os actores principais são impostos, a filmagem à pressa... e depois? Renoir já passara por outras e nós também. Se as dificuldades da fábrica de grande produção não são as mesmas da oficina artesanal, se os cenários de luxo obrigou a mais servidões que as mansardas, como os grandes actores em vez dos amigos, todas estas escórias são arrastadas pela mesma corrente generosa de outrora e deviam, a bem ou a mal, funcionar em uníssono.

A grandeza desta ode aos prazeres físicos está, em primeiro lugar, na sua falta de actualidade — mas uma inactualidade activa e combatente. Ficamos admirados por ouvir suceder à música pura de *Le Carrosse d'Or* acordes mais populares; bastaram dois anos para demonstrar que este filme era o elo necessário entre *Le Carrosse* e *Elena*. E depois, da «santa prostituição do teatro», de que falava Baudelaire, à apoteose do bordel, vai apenas um passo, que Renoir transpõe com alegria. Há impudor em todo o filme válido; Renoir toma-o como modelo e absolve tanto a bailarina como a actriz, esta pondo a alma a nu e aquela as suas pernas.

Como ele, como todos, os seus heróis recusam a escolha; desde sempre, a obra de Renoir repete-nos estes versos do Fauno: «Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs / Traîtresses, divisé de tauffe échevelée / De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée... (Tal será também o crime de Elena: como punição envolverá nos braços de Vénus apenas um dengoso cigano.) Em resumo, um pantéismo que nos ensina a não separar o sensual do espiritual, nem *French Cancan* de *Le Carrosse*. Isto não acontece sem angústia, mas o prazer tão-pouco é alegre, é apenas uma metade que, de sua própria natureza, se quer dar a ilusão do Todo.

Não: Pan não dorme. A febre pânica do cancan final aspira após si todo o filme, cujos hiatos deixam, então, de contar. Nesta fúria de raparigas e de roupa branca saibamos ver o mais triunfante hino que o cinema jamais dedicou à sua alma, o movimento que, ao remover as linhas, as cria.

Arte de viver, arte poética, intimamente fundidas, que havia em *Le Fleuve* e *Le Carrosse*, há também em *French Cancan*: as mesmas, aliás, sob máscaras diversas, uma vez que são o teatro íntimo, a comédia suprema que Renoir representa para si próprio. Está tudo, enfim, pronto para a entrada em cena de *Elena*, melodrama ao gosto francês, feito para celebrar a vitória do desejo

sobre as intrigas do coração... E tranquilizemo-nos: Elena não vem atrasada. *Jacques Rivette*.

Antes da estreia de French Cancan, que teve um grande êxito, Jean Renoir leva à cena a sua primeira peça, Orvet, escrita em 1953 para Leslie Caron.

1955. ORVET

Comédia em três actos de Jean Renoir; *encenação*: Jean Renoir; *cenário*: Georges Wakhevitch, pintado por Laverdet; *música*: Joseph Kosma; *colaboração técnica*: Robert Petit; *contra-regra*: Maurice Fraigneau; *costureiros*: Karinska e Givenchy; *electricista*: Albert Richard; *maquinista*: Alex Desbiolles; *1.ª representação pública*: 12 de Março de 1955, no Théâtre de la Renaissance.

Distribuição: Leslie Caron (Orvet); Paul Meurisse (Georges); Michel Herbault (Olivier); Catherine Le Couey (madame Camus); Raymond Bussièrès (Coutant); Jacques Jouanneau (William); Marguerite Cassan (Clotilde); Yorick Royan (Berthe); Suzanne Courtal (mãe Vipère); Pierre Olaf (Philippe, o aleijado); Georges Saillard (o médico); Georges Hubert (primeiro caçador); Henry Charrett (segundo caçador).

«Devemos elevar a voz a propósito de nada e Orvet é mais do que a imagem de um insucesso?» Guy Verdot. *Eis, no sentido próprio do termo, uma infantilidade complicada com pirandellismo, como estamos fartos de ver; seria injusto acusar Pirandello, que nunca viu disto.*» Robert Kemp. «*Uma amálgama complexa de boas intenções, de reminiscências literárias, de temas gastos, de poesia agreste, de filosofia barata, de gentileza, de ingenuidade, de falta de jeito, de astúcia e de ambição.*» Claude Baignères. «*E há mais: uma saúde absolutamente feroz, um gosto pela vida, uma alegria ingénua e bastante cruel, uma bonomia de bom senso que me delicia, uma brejeirice gentil, humilde, uma frescura*

franca, uma vulgaridade sem afectação... Tudo isto não faz uma peça?» De Garambé.

Precisamente, Orvet é uma peça, a primeira de Jean Renoir, defendida essencialmente pelos homens de cinema.

«*Não é teatro literário. É a obra de um encenador que centrou a peça nos actores, que se deixou conduzir, por um lado, pela sinceridade da inspiração e, por outro, pelo instinto mais seguro da eficácia cénica.*» André Bazin. «*Na véspera do ensaio geral, vi Orvet e saí de lá inteiramente conquistado e emocionado.*» Roberto Rossellini.

Deixemos concluir Jean Renoir, através deste excerto duma entrevista radiofónica: «O senhor Stève Passeur tem o direito de achar a minha peça um fracasso, ele é do ofício, mas contesto ao senhor Favallelli o direito de criticar a pessoa de Leslie Caron, pois disso não sabe nada. Posso assegurar-lhe que, se o meu pai tivesse conhecido Leslie, não teria feito dela um retrato, nem cem: teria passado a vida a pintá-la.»

1956. ELENA ET LES HOMMES — HELENA E OS HOMENS

Argumento: Jean Renoir; *adaptação*: Jean Renoir e Jean Serge; *diálogos*: Jean Renoir; *realização*: Jean Renoir; *assistente*: Serge Vallin; *anotadora*: Ginette Doynel; *cenários*: Jean André; *guarda-roupa*: Rosine Delamare e Monique Plotin; *operador*: Claude Renoir; *cor*: Eastmancolor; *técnico de som*: William Sivel; *director de cena*: Lucien Lippens; *montagem*: Boris Lewin; *música*: Joseph Kosma; *canção Méfiez-vous de Paris*, por Léo Marjane, *canção O Nuit*, por Juliette Greco; *arranjos das canções da época*, de Georges Van Parys; *filmagens*: Dezembro de 1955-Março de 1956; *produção*: Franco-London Films, Les Films Gibé, Electra Compania Cinematografica; *director de produção*: Louis

Wipf; *distribuição*: Cinédis; *comprimento original*: 1 h 35; *1.ª projecção pública*: 12 de Setembro de 1956.

Intérpretes: Ingrid Bergman (Elena); Jean Marais (Rollan); Mel Ferrer (Henri de Chevincourt); Jean Richard (Hector, ordenança de Rollan); Magali Noël (Lolotte, criada de Elena); Juliette Greco (Miarka); Pierre Bertin (Martin-Michaud); Jean Castanier (Isnard); Jean Claudio (Lionel); Elina Labourdette (Paulette); Frédéric Duvallès (Godin); Dora Doll (Rosa la Rose); Mirko Ellis (Marbeau); Jacques Hilling (Lisbonne); Jacques Jonanneau (Eugène Godin); Renaud Mary (Fleury); Gaston Modot (o chefe cigano); Jacques Morel (Duchêne); Michèle Nadal (Denise Godin); Albert Rémy (Buche); Olga Valéry (Olga); Léo Marjane (a cantora de rua); Léon Larive (criado de Henri); Gregori Chmara (criado de Elena); Paul Demange (um espectador); Jim Gérald (o dono do café); Robert Le Béal (o médico); Claire Gérard (uma passeante); e os Zavattas, Gérard Buhr, Jean Ozenne, René Berthier, Hubert de Lapparent, Pierre Duverger, Jaque Catelain, Simone Sylvestre, Corinne Jansen, Liliane Ernout, Louise Rousseau, Palmyre Levasseur, Lyne Carrel.

Dizer que Renoir é o mais inteligente dos cineastas equivale a dizer que é francês até à ponta dos cabelos. E se *Elena et les Hommes* é «o» filme francês por excelência, é porque é o filme mais inteligente do mundo. A arte e a teoria da arte. A beleza e o segredo da beleza. O cinema e a explicação do cinema.

A nossa bela Elena é uma simples musa de província. Sem dúvida. Mas em busca do absoluto.

Por isso que, ao filmar *Vénus* entre os homens, Renoir, durante hora e meia, sobrepõe o ponto de vista do Olimpo ao dos mortais. Perante os nossos olhos, a metamorfose dos deuses deixa de ser um slogan de bazar para se transformar num espectáculo cómico pungente. Na verdade, pelo mais belo dos paradoxos, em *Elena*, os imortais aspiram a morrer. Para se ter a certeza de viver, é necessário ter-se a certeza de amar. E para se ter a certeza de amar, é necessário ter-se a certeza de morrer. Eis o que descobre *Elena* nos braços dos homens. Eis a estranha e dura moral deste rimance mo-

dero, sob a capa de ópera-bufa. Trinta anos de improvisação a filmar fizeram de Renoir o primeiro técnico do mundo: diz num plano o que outros diriam em dez. E se lhe bastasse um, Renoir não precisaria dele. Não há filme mais livre que *Elena*; mas, no sentido profundo, liberdade é necessidade. E tão-pouco há um filme mais lógico.

Elena é o filme mais mozartiano do seu autor. Menos pela aparência exterior, como *La Règle du Jeu*, do que pela filosofia. O Renoir que termina *French Cancan* e prepara *Elena* aproxima-se, moralmente, do homem que termina o *Concerto para clarinete* e inicia a *Flauta Mágica*. No fundo, a mesma ironia e o mesmo desdém. Na forma, a mesma audácia genial na simplicidade. À pergunta, o que é o cinema? *Elena* responde: mais do que cinema. *Jean-Luc Godard*.

1956. L'ALBUM DE FAMILLE DE JEAN RENOIR

Argumento: Pierre Desgraupes; *realização*: Roland Gritti; *operador*: Jean Tournier; *produção*: Paris T.V., depois Franco-London-Film; *distribuição*: Cinédis; *comprimento*: 711 metros.

Intérpretes: Jean Renoir e Pierre Desgraupes.

Antes da estreia do filme em Paris, Jean Renoir volta aos Estados Unidos, onde a versão americana de Elena foi um desastre.

Depois disso, Jean Renoir escreveu uma peça de teatro, Carole ou les Cabotins, bem como a adaptação de Le Grand Couteau, de Clifford Odets, representada pela primeira vez no Bouffes-Parisiens, em Outubro de 1957.

Entretanto, Renoir escreve o libreto dum ballet, Le Feu aux Poudres, dançado por Ludmilla Tcherina e estreado com o espectáculo Les Amants de Teruel, de Raymond Rouleau-Ludmilla Tcherina.

1959. LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDE- LIER — O TESTAMENTO DO DR. COR- DELIER

Argumento: Jean Renoir; *tema:* inspirado no romance de R. L. Stevenson, *Doctor Jekyll and Mr. Hyde*; *diálogos:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *assistente:* Maurice Beuchey; *anotadoras:* Andrée Gauthey e Marinette Pasquet; *colaboração técnica:* Yves-André Hubert; *colaboração artística:* Jean Serge; *cenários:* Marcel-Louis Dieulot; *operador principal:* Georges Leclerc; *operadores:* Bernard Giroux, Jean Graglia, Pierre Guéguen, Pierre Lebon, Gilbert Perrot-Minot, Arthur Raymond, Gilbert Sandoz; *técnico de som:* Joseph Richard; *guarda-roupa:* Monique Dunaud; *montagem:* Renée Lichtig; *música:* Joseph Kosma; *filma-gens:* Janeiro de 1959; *estúdios:* R.T.F. (rua Carducci); *exteriores:* Paris (Montmartre e avenida Paul-Doumer), Marnes-la-Coquette; *produção:* R.T.F., Sofirad, Compagnie Jean Renoir; *director de produção:* Albert Hollebecke; *distribuição:* Consortium Pathé; *comprimento original:* 1 h 40; *duração actual:* 1 h 35; *1.ª projecção pública:* 16 de Novembro de 1961, no George V, em Paris.

Intérpretes: Jean-Louis Barrault (doutor Cordelier e Opale); Teddy Billis (maitre Joly); Michel Vitold (doutor Séverin); Jean Topart (Desiré, o mordomo); Micheline Gary (Marguerite); Jacques Dannoville (comissário Lardout); André Certes (inspector Salbris); Jean-Pierre Granval (o dono do hotel); Jacqueline Morane (Alberte); Ghislaine Dumont (Suzy); Madeleine Marion (Juliette); Didier d'Yd (Georges); Primerose Perret (Mary); Gaston Modot (Blaise, o jardineiro); Raymond Jourdan (o doente); Sylvianne Margolle (a rapariga); Jacques Catelain (o embaixador); Régine Blaess (sua mulher); Raymone (Mme. des Essarts); Dominique Dangan (a mãe); Céline Sales (uma rapariga); Claudie Bourlon (Lise); Jacqueline Frot (Isabelle); Françoise Boyer (Françoise); Monique Theffo (Annie); Annick Allières (a vizinha); Jean Bertho e Jacques Ciron (dois transeuntes).

Realizado no mesmo ano que *Le Déjeuner sur l'herbe*, *Le Testament du Docteur Cordelier* é, ao mesmo tempo,

o seu contrário e a sua cópia. Prolonga-lhe e termina-lhe o discurso. Ao calor, à cor, ao aspecto carnal e sensual do primeiro, opõe o carácter gelado das suas imagens a preto e branco e do seu estilo abstracto e decantado. Um e outro podem ver-se e amar-se separadamente, mas só realmente se compreendem na sua perspectiva conjunta.

Enquanto que *Le Déjeuner sur l'herbe* era uma reposição acerca de uma maneira de viver no sentido do impulso do movimento natural, *Le Testament du Docteur Cordelier* descreve os efeitos do recalamento deste movimento. *Le Déjeuner* privilegiava a concepção materialista grega da natureza, *Cordelier* mostra a concepção idealista cristã. E, ao mesmo tempo, explicita o pensamento de Renoir acerca da ciência ao serviço de um certo tipo de sociedade.

O tema do filme apresenta-se como uma versão moderna do *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Notemos, a propósito, que, ao afastar-se da letra da narrativa de Stevenson, Renoir, uma vez mais, consegue a adaptação cinematográfica mais próxima do espírito do escritor.

O doutor Cordelier, eminente psiquiatra, procura provar a existência da alma, materializando-a. Praticando as experiências em si próprio, obtém Opale, personagem bestial, cruel e destruidor. Pouco a pouco, incapaz de controlar as suas metamorfoses, nada mais lhe resta do que suicidar-se, como último meio de suprimir o seu duplo monstruoso.

O interesse e a novidade desta versão reside na utilização magistral que Renoir faz do actor Jean-Louis Barrault, escolhido pelas suas qualidades contrárias de actor seco, gelado, pétrico e de mimo ágil, aéreo, gestual. A transformação não é fruto de um esgar mais ou menos hábil, mas de uma verdadeira transformação física de dois estados diferentes da matéria, o que proporciona a Renoir toda a latitude para exprimir a ideia-força do seu filme.

Por um lado, Cordelier, a quem uma educação à base de severos princípios burgueses e cristãos, inculcados por uma mãe castradora, confinou ao quadro rígido de

uma existência moral. Sacrifica todo o impulso verdadeiro do seu ser à procura de um absoluto que lhe permita realizar-se plenamente. Mas a sua confissão reconhece o insucesso de tal busca: não passa de um comediante hipócrita, um simplório cuja simulada modéstia oculta o orgulho desmedido da sua ciência, dos seus privilégios, da sua classe social.

Por outro lado, Opale é a projecção encarnada da alma de Cordelier e cujo nome evoca uma matéria translúcida, mas turbada. Ora, esta alma não é mais do que a concretização dos desejos recalçados, das tendências reprimidas e, sobretudo, a irresistível necessidade de liberdade e de vida que a existência espartilhada de Cordelier exacerbou. E eis a alma reduzida ao seu avesso: o impulso sexual, a primeira força do universo dionisiaco. Impulso pervertido, desviado do seu curso, tornado negativo, que transforma o fauno Opale num sátiro furioso e sádico.

Sem embargo, Opale, por um movimento dialéctico, realiza, invertendo-a e destruindo-a, a procura espiritual de Cordelier. A própria natureza do seu andar, ligeiro, aéreo, é como que liberta da opressão penosa de uma matéria que tende a negar o pensamento idealista. Mas este, para se provar, tem de passar pela existência concreta e de obedecer às leis das forças físicas. No termo desta contradição, é aniquilado pela sua própria demonstração. É uma busca do impossível, um sonho. A voz de Renoir pode vir, em conclusão, dizer-nos que «na procura do espiritual, a parte de Cordelier foi a mais bela» — isso não impede que o filme mostre, pelo absurdo e a contrario, que a verdadeira liberdade deriva do movimento natural da vida no sentido do seu pleno desenvolvimento.

Seria descrever incompletamente o filme, se não referíssemos que, ao desdobramento fantástico e filosófico de Cordelier em Opale, corresponde o desdobramento prosaico e social de Cordelier, por um lado no seu amigo, o notário Joly, e, por outro, no seu inimigo, o psiquiatra Séverin. Por um lado, o notário, sempre pronto a fechar a porta ao que possa perturbar a tranquilidade

dos possidentes e a abafar os escândalos com dinheiro, defende a ordem cristã dos burgueses. (De notar que tem um crucifixo por cima da cama, no quarto, parecendo este a réplica, menos luxuosa, do de Cordelier, o qual não tem crucifixo.) O notário é tanto mais amigo de Cordelier quanto é o procurador dos seus imensos bens. Admira nele o mais belo exemplar da sua classe, o aristocrata capaz de assumir um total desinteresse pelos bens materiais (notar a ironia do testamento que, para estu- por do notário Joly, Cordelier faz a favor de Opale).

Por outro lado, o doutor Séverin, tão excitado quanto Cordelier parece sereno. Como o professor Alexis do *Déjeuner sur l'herbe*, é o representante do pensamento racionalista, ateu, anticristão. Pensamento falsamente científico que quer impor ao mundo uma concepção rígida e à priori e, à vida, as suas regras e as suas normas. Pensamento doutrinal, também ele ao serviço dos possidentes. Séverin é um burguês (dorme com a secretária, mas não casa com ela). É também, já se vê, amigo do notário Joly.

Embora os trabalhos de Cordelier inquietem um e escandalizem intelectualmente o outro, visam apenas justificar a sua ideologia burguesa aparentemente oposta, visam instituir, de facto e de direito, a classe possidente. Se Cordelier prova a materialidade da alma, demonstra o grande interesse e a vantagem da sua descoberta e, conseqüentemente, que a procura interessada do lucro, única apta a desenvolver a alma — a alma só é digna de atenção a partir de um certo grau de riqueza, a menos que seja tomada e contabilizada como tal — torna-se a finalidade da existência e a própria razão da vida. O individualismo impor-se-ia como a única solução. Infelizmente, o anjo dá à luz uma fera. Aquela alma é a projecção do ego mais detestável, destruidor, o contrario daquele que conduz ao desenvolvimento da individualidade pela criação. Para maior infelicidade, esta ciência experimental, posta unicamente ao serviço dos poderosos, semeia a desolação entre os deserdados (veja-se a jovem, as prostitutas e todas as vítimas de Opale).

Nunca, como neste filme, Renoir havia atacado com tanto rigor lógico a moral burguesa do lucro, contida no pensamento espiritualista cristão e, bem assim, no seu inimigo e continuador, o pensamento racionalista.

Não causa admiração ver *Le Testament du Docteur Cordelier* figurar, depois de filmes como *La Petite Marchande d'Allumettes*, *La Nuit du Carrefour*, *La Règle du Jeu*, *Le Journal d'une Femme de Chambre*, *La Femme sur la Plage*, na veia fantástica da obra de Renoir. Todos estes filmes, na verdade, nos mergulham num universo dominado pelo idealismo e sua recusa da realidade. Do mesmo modo, não é por acaso que certas mímicas e gesticulações de Opale evocam o personagem de Boudu. Este era o sonho alegremente anárquico de Monsieur Lestingois, pequeno burguês liberal, alimentado por Voltaire e Anatole France. Opale é o produto, ou mais exactamente o resíduo patético, da concepção mortal da vida da grande burguesia severa. *Jean Douchet*.

1959. LE DÉJEUNER SUR L'HERBE — ALMOÇO NA RELVA

Argumento: Jean Renoir; *diálogos:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *assistentes:* Maurice Beuchey, Francis Morane, Jean-Pierre Spiero, Hedy Naka, Jean de Nesles; *anotadoras:* Andrée Gauthey e Marinette Pasquet; *colaboração artística:* Jean Serge; *colaboração técnica:* Yves-André Hubert; *cenários:* Marcel-Louis Dieulot, assistido por André Piltant e Pierre Cadiou; *guarda-roupa:* Monique Dunnan, assistida por Josiane Landic; *operador principal:* Georges Leclerc; *cor:* Eastmancolor; *operadores:* Ribaud, Jean-Louis Picavet, Andreas Winding, Pierre Guéguen; *fotógrafo de estúdio:* Philippe Rivier; *técnico de som:* Joseph de Bretagne; *costureiras:* Yvette Bonnay e Y. Maupas; *maquilhagem:* Yvonne Fortuna, assistida por Fernande Ugi; *maquinista:* Marcel Jaffredo; *técnico de iluminação:* André Moin-

drat; *electricistas:* Georges Gandart e Henri Prat; *montagem:* René Lichtig, assistida por Françoise London; *música:* Joseph Kosma; *filmagens:* Julho-Agosto de 1959; *exteriores:* Les Collettes e arredores de Cagnes; *estúdios:* Franceur; *produção:* Compagnie Jean Renoir; *directora de produção:* Ginette Doynel; *distribuição:* Consortium Pathé; *comprimento original:* 1 h 32; *1.ª projecção pública:* 11 de Setembro de 1959, no Marignan e no Le Français.

Intérpretes: Paul Meurisse (Etienne); Catherine Rouvel (Nénette); Fernand Sardou (Nino); Jacqueline Morane (Titine, irmã mais velha de Nénette); Jean-Pierre Granval (Ritou, marido de Titine); Robert Chandeau (Laurent); Micheline Gary (Madeleine, sua mulher); Frédéric O'Brady (Rudolf); Ghislaine Dumont (Magda, sua mulher); Ingrid Nordine (Marie-Charlotte); André Brunot (o velho cura); Hélène Duc (Isabel, a secretária); Jacques Dannoville (M. Paignant); Marguerite Cassan (Mme. Paignant); Charles Blavette (Gaspard, o velho pastor); Jean Claudio (Rousseau, o mordomo); Raymond Jourdan (Eustache, o cozinheiro); Francis Miegé (Barthélemy, o motorista); Régine Blaess (Claire, a criada de quarto); Pierre Leproux (Bailly); Michel Herbault (Montet); Jacqueline Fontel (Mlle. Michelet, a secretária); Paulette Dubost (Mlle. Forestier, a telefonista); M. You (Chapuis, o contramestre) e os quatro locutores Dupraz, Lucas, Roland Thierry e Michel Péricart.

1959. Dois temas, entre outros, alimentam os debates na televisão: a fecundação artificial e a Europa, cuja declaração de nascimento acabara de ser assinada em Roma no ano anterior. Dois temas suficientemente divertidos para inspirar a fantasia de uma fábula a um «estoiira-vergas» que nos convida a não a levarmos a sério. O que temos o cuidado de fazer.

Assim, o professor Alexis, ilustre biólogo, apresenta-se à presidência da Europa. Do seu êxito ninguém duvida, de tal modo a sua cruzada para a adopção da inseminação artificial, única capaz de melhorar «genialmente» a espécie humana, encontra eco favorável nas pessoas simples e modestas que nela vêem a solução, inesperada e definitiva, para saírem da sua condição. É preciso acrescentar que, oriundo de excelente família,

o professor Alexis é aparentado com os melhores trustes químicos alemães e franceses e que estes apoiam a sua candidatura, pois prevêem um aumento considerável de lucros se o primo impuser o seu programa. Deste modo, para melhor cimentar a união europeia em sólidas bases económicas — dentro do espírito que presidiu ao nascimento do Mercado Comum — o professor Alexis anuncia o casamento (de conveniência e de razão, é evidente) com a sua encantadora prima alemã, apaixonada pelo escutismo e pela vida ao ar livre.

Mas é Verão. O mundo industrial está de férias. Patrões e empregados desaguam na província, uns nas suas sumptuosas propriedades, outros em grupo e fazendo campismo.

Antoinette, isto é Nénette, filha da região e de vinhateiros, que adora crianças, mas deseja «ter filhos» sem recorrer à ajuda do homem, fica encantada com a vinda do professor e procura encontrá-lo. Mas um homem tão ocupado é inabordável. E Nénette vai tornar-se, contra sua vontade, criada ao serviço do professor.

Ei-la de serviço para a grande cerimónia, o almoço na relva, que celebrará os esponsais do professor com sua prima perante a imprensa mundial, convocada para a circunstância. Cerimónia afectada, onde qualquer contacto com a vil natureza é formalmente interdito. Mas aí, desenrola-se junto às ruínas de um templo romano consagrado a Diana, pelas quais vagueia um velho pastor com o seu bode. Tal fauno ou deus Pã, o pastor toca a sua flauta. De repente, levanta-se uma ventania tempestuosa que semeia a desordem e a confusão na bem ordenada cerimónia e o pânico entre os assistentes. O pastor pára de tocar. A tempestade amaina. Sucede-lhe um calor emoliente que desperta os sentidos e estimula os apetites. Inicia-se uma bacanal. O professor Alexis, em busca da prima que procura acalmar o enervamento com um passeio higiénico, perde-se e fica perante o espectáculo de Nénette que, no esplendor da sua nudez, tal uma «banhista» de Auguste Renoir ou de Maillol, nada das águas da ribeira. Feliz por lhe ser

agradável, Nénette entrega-se-lhe. O professor abandona-se à embriaguez da sensualidade.

É a revolução. Fugindo à sua sociedade, refugia-se em casa da jovem amiga, descobrindo ali as alegrias de um universo patriarcal onde o homem, rei preguiçoso, abandona à mulher, maravilhada com tal privilégio, o cuidado de trabalhar e de assegurar a sua felicidade. A uma existência enfadonha, constrangida por um tempo organizado e planificado, sucede uma existência saborosa, preguiçosamente deliciada com os encantos do decurso natural das horas. «A felicidade está talvez na submissão às leis da natureza», põe-se a pensar o professor Alexis.

O truste químico e familiar, porém, não abandona tão facilmente as suas esperanças mercantilistas. Como desfecho de um negócio mais ordinário do que comum e de uma chantagem ignóbil Nénette foge. Recuperado, o professor Alexis prepara-se para casar com a prima. No hotel onde vai ter lugar o casamento, volta a encontrar, na cozinha, Nénette que o informa que vai ter um filho dele. O professor, violando ideias e preconceitos, apresenta-a perante o mundo como a futura presidente da Europa.

Porque o título os aproxima, houve quem quisesse tomar *Déjeuner sur l'herbe* como a continuação de *Une Partie de Campagne*. Sem ser falso, isso não é exacto. Os dois filmes tocam a mesma nota, mas em tons diferentes. Não têm a mesma ressonância. *Une Partie de Campagne* trata do despertar da sensibilidade perante a natureza e da emoção daí resultante. É um filme impressionista. *Le Déjeuner sur l'herbe* mergulha-nos nas sensações que o contacto da natureza nos proporciona. É um filme sensualista, tão carnal e polposo quanto o outro é epidérmico e delicado. O primeiro é sentimental e desconcertante, o segundo sacrifica tudo à moral do prazer e à satisfação.

Tudo se passa como se Renoir, irritado ou apavorado com o carácter sinistro de uma civilização tecnocrática e sua concepção uniforme da felicidade, tivesse querido, com a reacção sã e vigorosa de uma fantasia próxima da

farsa, tornar a dar sabor ao gosto da vida e aos encantos da existência. Não nos admiremos, pois, que sob o gracejo da diversão se esconda uma reflexão das mais sérias.

Jamais, como neste filme, Renoir fez uma alusão tão aberta — a sequência do pastor no templo de Diana — à ideia-força de toda a sua obra: o conflito entre o mundo apoliniano e o mundo dionisíaco, entre a estrutura rígida da existência e o movimento irresistível da vida, entre a cena de teatro construída e a representação versátil e sempre em movimento que a anima, entre o espectáculo e a acção, em suma, entre a ordem e a desordem.

É, evidentemente, o universo dionisíaco que Renoir privilegia na sua obra. A vida é nela sempre surpreendida na vitalidade e no impulso que briga com a estrutura fixa da existência. Não cessa de quebrar essa estrutura para instituir uma nova que lhe permita atingir o seu pleno desenvolvimento. Mas essa nova estrutura, logo que formada, tem tendência a tornar-se rígida por sua vez. O autor de *La Marseillaise* e de *La Vie est à nous* é o cineasta da revolução permanente: não esqueçamos que numa primeira fase o *Petit Théâtre* se intitulava *C'est la Révolution*. Assim, vemos esse conflito fundamental constituir a teia de todos os seus filmes, a representação teatral deixar o palco para invadir a sala; o turbilhão da desordem fazer rebentar a ordem para melhor o regenerar. Para Renoir, a vida é como o próprio movimento da liberdade, o qual não pode conhecer-se e, por conseguinte, realizar-se, a menos que encontre um obstáculo que haja que derrubar.

Quando, porém, o homem, tal como o professor Alexis em *Le Déjeuner*, quer impor uma concepção do mundo em que a vida é canalizada para um quadro imutável de existência, propondo-a como ideal de felicidade, convém que a natureza se revolte e a desordene (cena da tempestade). O homem é então convidado a romper-lhe o segredo. E, para isso, ela entrega-se-lhe, já como espectáculo admirável, já como fonte de prazer (a inactivi-

dade do professor Alexis reforça a sensação da acção que a natureza exerce sobre os humanos). Deste modo, o homem descobre que o conflito que reina nas suas entranhas — e que as oliveiras atormentadas e os insectos ruidosos manifestam com eloquência — é a razão da sua unidade harmoniosa. A revolução permanente produz o equilíbrio. O homem pode, então, pensar que «a felicidade é talvez a aceitação da lei da natureza».

Dez anos antes de o tema se transformar num dos problemas maiores da nossa época, Renoir tratava já das relações do homem moderno e do ambiente que o cerca. E da única maneira possível: politicamente. Não só porque opunha uma Europa do Norte, industrializada, eficaz e técnica, a uma Europa mediterrânica, rural e subdesenvolvida, em vias de colonização, mas também porque, através delas, opunha as duas grandes correntes de pensamento que estão na base da civilização ocidental: o pensamento materialista, na origem do qual estão os Gregos, e o pensamento espiritual cristão, ao qual sucedeu, derrubando-o, o pensamento idealista dos racionalistas. Isto explica o diálogo, tantas vezes incompreendido pelos espectadores, entre o professor Alexis e o cura da aldeia. Por mais que o fumo das fábricas substitua o incenso das igrejas, os padres inimigos entendem-se bem. Servem e serviram os mesmos interesses: o dinheiro e os poderosos. É a religião idealista do progresso que Renoir ridiculariza. Denuncia a ciência tecnocrática a soldo dos exploradores, os quais, preocupados apenas com o lucro, a utilizam em termos contra-natura e alienantes. Longe de ajudar a viver melhor, procura impor uma maneira de viver que serve apenas os interesses da classe dirigente. No único filme que até hoje abordou a Europa do mercado comum, Renoir põe em evidência, desde a origem, o carácter falacioso das promessas miríficas dessa «nova sociedade».

Para que a Europa encontre o seu equilíbrio harmonioso, é necessário que a ciência abandone o pensamento idealista e se submeta ao pensamento materialista, é necessário que o professor Alexis case com Nénette porque ela vai parir um filho natural. *Jean Douchet*.

1962. LE CAPORAL ÉPINGLÉ — O CABO DE GUERRA

Argumento: Jean Renoir e Guy Lefranc; *tema:* extraído do romance de Jacques Perret; *adaptação:* Jean Renoir e Guy Lefranc; *diálogos:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *realizador adjunto:* Guy Lefranc; *assistente:* Marc Maurette; *anotadora:* Charlotte Lefebvre-Vuattoux; *operador principal:* Georges Leclerc; *operadores:* Jean-Louis Picavet e Gilbert Chain; *técnico de som:* Antoine Petitjean; *maquinista:* Eugène Herrly; *electricista:* André Moindrot; *montagem:* Renée Lichtig; *música:* Joseph Kosma; *filmagens:* Inverno 1961/62; *estúdio:* Viena; *exteriores:* Viena e arredores, Ponte de Tolbiac (Paris); *produção:* Films du Cyclope; *director de produção:* René G. Vuattoux; *secretário de produção:* Janine Solomons; *administradora:* Yvonne Tourmayeff; *imprensa:* Marianne Frey; *distribuição:* Pathé; *comprimeto original:* 1 h 45; *1.ª projecção pública:* 23 de Maio de 1962, no Ermitage, no Français, no Miramar e no Wepler Pathé; Seleccionado para o Festival de Berlim de 1962 e apresentado na sessão inaugural do Festival Cinematográfico de Londres em 16 de Outubro de 1962.

Intérpretes: Jean-Pierre Cassel (o cabo); Claude Brasseur (Pater); Claude Rich (Ballochet); O. E. Hasse (o viajante bêbado); Jean Carmet (Emile); Jacques Jouanneau (Penchagauche); Conny Froboess (Erika); Mario David (Caruso); Philippe Costelli (o electricista); Raymond Jourdan (Dupieu); Guy Bedos (o gago); Gérard Darrieu (o zarolho); Sacha Briquet (o evadido mascarado); Lucien Raimbourg (o empregado de gare); François Darbon (o camponês).

Uma obra de Renoir apreende-se primeiro no modo sensível. Filmes e personagens definem-se imediatamente em função de impressões, das quais as mais fortes são as de calor ou de frieza. Digamos de *Caporal Épinglé* que é um filme frio, decantado, abstracto, acerca de gente à procura de calor, de fraternidade humana. A fotografia a preto e branco de um clima tristonho

e baço sublinha o tema do filme: a necessidade de sol e do seu esplendor.

Le Caporal Épinglé evoca mais *Les Bas-Fonds* do que *La Grande Illusion*, embora conte também uma história de prisioneiros de guerra. O cabo, jovem soldado do exército francês, prisioneiro após a derrota de 1940, tenta cinco vezes a evasão e, à sexta, com êxito.

Acontece que, mais ainda do que no filme com esse nome, os personagens são lançados nos bas-fonds, são conduzidos ao grau zero da existência. O filme pretende ser a reflexão de um homem de 1961 sobre o fim de um mundo — o nosso — e o início de uma era de transição e de combate. Aponta a derrocada da civilização ocidental e fala da necessidade, no caos, decorrente, de repensar a existência e a vida. A liberdade é o seu tema. Nunca Renoir se centrou no âmago do seu discurso como neste filme.

O molde da existência, no que tem de mais opressivo e intolerável, toma neste filme um lugar preponderante. O triunfo da nova Ordem nazi, por que se inicia o filme, faz voar em estilhaços os moldes anteriores: a sociedade, a pátria, a civilização ocidental e o seu sistema de valores. Apenas conserva o capitalismo, aliviado do seu alibi, a democracia, e reduzido à sua mais brutal relação: a exploração total do homem (notar os latidos dos contramestres alemães nos campos de trabalho). Impõe um novo molde de existência donde é banida toda a veleidade de vida pessoal. De um lado, a ordem dos senhores, do outro, os escravos. A Europa torna-se um imenso campo de concentração; o mundo (a acção do filme desenrola-se quase inteiramente no exterior) é uma prisão.

A vida insurge-se contra tal estado de facto. A vida tem sede de liberdade, considerada esta como uma necessidade fisiológica natural, no mesmo pé que o comer, o urinar, etc. E é uma necessidade premente. Bem o sente o cabo, o qual, impelido por esse impulso animal, tenta a sua primeira evasão, com os camaradas Ballochet e Pater. Fracassa, está bem de ver, pois que, no molde geral da existência imposta à Europa não há

mais liberdade fora do arame farpado do que lá dentro. Talvez menos, até. Tese que o personagem Ballochot tende a demonstrar. Ele é o único a conservar a crença nos valores idealistas da civilização ocidental defunta. E tanto mais quanto, no interior do seu molde de existência, essa mesma civilização o havia alienado. Na verdade, enquanto todos os prisioneiros, com exceção do cabo e de Peter que não têm profissão na vida civil, se agarram ao único valor físico e carnal que lhes resta da vida anterior, isto é o seu ofício, Ballochot envergonha-se da sua anterior função social. Este empregado da Companhia do Gás está ingurgitado de cultura idealista e deixou-se embalar pela ilusão do heroísmo cavaleiresco e cristão. A grande ilusão que Renoir denuncia com Nana, Emma Bovary, de Boieldieu, Christine, Elena, Cordelier, e tantos outros. Mas nunca com tanta clareza como aqui. Para ele, basta de heróis de romance, basta de heróis de cinema. Todos os indivíduos, todos os personagens, têm a mesma importância. A personalidade, para se desenvolver, deve fundir-se na colectividade e não procurar singularizar-se. Deve aprender, como Camilla e o cabo, a dar-se aos outros e não a separar-se deles. Há que encarnar o personagem que está em nós e não aquele que cremos ser. Eis o fundo do cinema de Jean Renoir e da sua direcção de actores.

Insatisfeito com as suas anteriores condições de existência, Ballochot adapta-se bem às novas. Tanto mais quanto o rigor da nova Ordem se pulveriza na usura do quotidiano, relaxando-se. O cativo, assegurando uma vida sem luta, sem problemas, permite a Ballochot evadir-se da realidade, «encerrar-se na sua guarita», permite-lhe constituir um universo *ideal* de que é amo e senhor. Organizou a sua sinecura, escavou a sua toca e dela disfruta. O seu desejo de evasão satisfaz-se com a imaginação. Encontra nela a sua liberdade. O cabo, cuja terceira tentativa de evasão o leva a um campo disciplinar donde sai fisicamente derrotado e moralmente vazio, deixa-se por momentos seduzir por esta solução egoísta, fácil e covarde. Mas uma oportuna dor de dentes fá-lo apaixonar-se pela filha do dentista. Len-

do-lhe o poema epicurista de Ronsard sobre a rosa, a jovem alemã declara-lhe que o ama em razão das suas tentativas de evasão, por isso que recusa ser escravo. É a revelação. A sua necessidade fisiológica de liberdade encontra um sentido: viver plenamente, amorosamente, cada instante da vida para dela tirar prazer.

Assim, através da experiência de seis evasões, o cabo aprende a razão da liberdade, bem como a maneira de a adquirir, a qual consiste em vencermos os obstáculos de toda a ordem que se nos apresentam, a fim de, sem plano preconcebido, ficar disponível para a vida, improvisando sobre o acaso — mas, acima de tudo, aprende a sua finalidade: lutar sem descanso contra as condições de existência que oprimem a vida e construir, portanto, um novo molde de existência onde nenhum homem seja explorado, onde cada um possa desenvolver-se livremente.

Todavia, a lição do filme, por isso que se apresenta como uma aprendizagem e como uma iniciação, vai além da moral, do social e do político. Atinge aquilo a que podemos chamar uma dimensão cósmica, porquanto, no âmago do discurso de Renoir, encontra-se uma concepção materialista. E o que o nosso cineasta trata, principalmente, aqui, é da relação do homem e do universo em função da matéria. Esta tem no filme um papel capital e omnipresente. Já pela força constrangedora da sua inércia que suporta a existência, já pela força libertadora da sua energia que suscita a vida. Por um lado, a necessidade, por outro, o acaso: o acaso que o cabo encontra ao longo das suas evasões e que só lhe vai ser útil depois de ter armazenado a energia interior suficiente para vencer a coerção da gravidade sobre os corpos, para alcançar a agilidade e a graça. A liberdade, segundo esta óptica, já não é uma necessidade fisiológica natural, mas sim um elemento físico do movimento energético da matéria.

Esta concepção materialista de Renoir reflecte-se na sua realização. Sabemos, sobretudo depois de *La Règle du Jeu*, que ela obedece às leis da gravitação. Renoir filma o estranho ballet atracção-repulsão dos corpús-

culos de um átomo ou dos corpos celestes de uma galáxia. Do mesmo modo que *La Règle du Jeu* se pode ver como a luz aparente de um astro morto que reflectisse a dança de morte de um fantasma procurando, por uma aceleração cada vez mais rápida da sua gravitação, uma última ilusão de vida, podemos ver em *Le Caporal Épin-glé* a figuração simbólica de um esquema: o da formação astronómica, de um sistema galáctico, segundo as hipóteses de 1960. Isso explicaria talvez a espécie de fascinação que o movimento do filme exerce, movimento que parece obedecer a uma lei independente da narrativa, bem como os súbitos e violentos recuos da câmara em relação aos personagens, como que para melhor os restituir ao movimento geral, de que são ao mesmo tempo os agentes e agidos. Sem embargo, isto não é impossível: muitos artistas têm procurado cercar a forma da sua obra com os dados do conhecimento científico da sua época.

Seja como for, e sem querer defender esta hipótese a todo o custo, contentemo-nos em referir, no final do filme, o aparecimento do bêbado no comboio, espécie de encarnação do próprio Dionísio que semeia a desordem no compartimento, depois o pânico no comboio (o bombardeamento), antes de chegar ao caos, última revolta da vida, embriagada de si própria, contra o absurdo da existência. E a câmara, muito distante, contempla efectivamente o caos, antes de se erguer uma nova aurora e a luz por fim doce e quente do sol. Nasce um mundo novo. *Jean Douchet.*

1968. LA DIRECTION D'ACTEUR PAR JEAN RENOIR

Realização: Gisèle Braunberger; *operador:* Edmond Richard; *som:* René Forget; *montagem:* Mireille Mauberna; *director de produção:* Roger Fleytoux; *produção-distribuição:* Les Films de la

Pléiade; *duração da filmagem:* 4 h 30; *duração do filme:* 27 m; *interpretação:* Gisèle Braunberger e Jean Renoir.

Neste filme improvisado, rodado em meio dia, Jean Renoir dirige uma atriz (Gisèle Braunberger), com base num texto traduzido e escolhido por ele, um excerto de *Breakfast with Nicolaiides*, romance de Rumer Godden, autora de *The River*. *Jean Kress.*

1969. LICORICE STORE

Realização: James Frawley.

Renoir representa o seu próprio papel neste filme de um jovem cineasta americano.

1969. LE PETIT THÉÂTRE PAR JEAN RENOIR

Argumento: Jean Renoir; *adaptação:* Jean Renoir; *diálogos:* Jean Renoir; *realização:* Jean Renoir; *música:* Joseph Kosma (*La Cireuse*) e Jean Wiener; *filmagens:* Junho, Agosto e Setembro de 1969; *estúdio:* Saint-Maurice; *exteriores:* Versalhes (HLM Grand Siècle) e arredores de Aix-en-Provence e de Saint-Rémy; *produção:* R.A.I., Son et Lumière, O.R.T.F.; *produtor:* Pierre Long.

Intérpretes:

1.º *Sketch. Le Dernier Réveillon:*

Nicolas Fornicola (o mendigo); Minny Monti (a mendiga); Roger Tiapp (Max Vialle); Roland Martin, Frédéric Santoya, Pierre Gulda.

2.º *Sketch. La Cireuse électrique:*

Pierre Olaf (o marido); Marguerite Cassan (Isabelle); Jacques Dynam (o segundo marido); Jean-Louis Tristan (o vendedor); Claude Guillaume e Denis de Gunsburg (o jovem casal).

3.º *Sketch. Quand l'Amour meurt:*

Jeanne Moreau (a cantora).

4.º *Sketch. Le Roi d'Yvetot:*

Fernand Sardou (M. Duvalier); Françoise Arnoul (sua mulher, Isabelle); Jean Carmet (Féraud); Andrex (Blanc); Dominique Labourier (Colette, a criada) (ou Paulette?); Roger Frégois (Jolly); Edmond Ardisson (César, o vagabundo).

Este filme, como indica o título, em que cada palavra conta, é uma encenação no palco, uma representação de Jean Renoir, narrador do teatro e da vida, comentando-se um ao outro. Introduzindo as suas fábulas, um Renoir em tamanho natural, que apresenta a sua obra para melhor a analisar, fala-nos por intermédio de um teatro miniatura e, com cada história que nos apresenta, aproveita para fazer o balanço das que já nos contou.

Le Dernier Réveillon passa-se em cenários e numa época natural e artificialmente teatral, pois é o Natal reconstituído no seu mito, época do ano em que a sociedade se entrega à representação da felicidade. Nele vemos como os pobres (um velho casal), de simples espectadores se transformam em actores. Após terem observado os ricos que vivem do outro lado dos vidros o espectáculo do seu réveillon, herdamos os restos para um último festim sob as pontes. Para terminar, desaparecendo na neve e na morte, saem em definitivo de cena. A homenagem que Jean Renoir aqui presta a Andersen acrescenta-se à que nós prestamos ao Renoir principiante de *La Petite Marchande d'Allumettes*.

La Cireuse électrique vem de um projecto anterior de Jean Renoir, intitulado *C'est la Révolution*. Tratava-se,

trata-se ainda, de nos mostrar no seu estado primitivo o aparecimento do Espírito de rebelião, através das situações mais concretas, ou seja das mais modestas, ou seja das mais obscuras, irrisórias e triviais. O teatro, aqui, é o da cena conjugal espalhada pela vida inteira de uma mulher que, obcecada pela conservação do soa-lho, escraviza os sucessivos maridos à tirania da encerradora. O último marido revolta-se, lança a encerradora pela janela e a mulher atira-se atrás dela para a apanhar. Este conto é tratado em drama, cantado em ópera, por conseguinte hiperteatralizado. Renoir contraria assim a modéstia deliberada da sua argumentação. Diremos que representa a ampliação, para fazer entrar na história da revolução aqueles que não sabem que nela estão, da mesma forma que representava a redução, em *La Marseillaise*, para fazer voltar à ignorante grandeza do quotidiano aqueles que sempre imaginámos, sem razão, estarem conscientes de viver e de fazer viver a Revolução.

La Chanteuse, que entra entre os dois contos, é apresentado com mais insistência por Jean Renoir. Fala-nos de uma época revolta que ele amou: o começo do século. Ora, o episódio abre e fecha-se brutalmente com a simples aparição em cena da actriz e cantora Jeanne Moreau que interpreta (como a Marlène Dietrich de *Morocco*²⁹) a canção de Oscar Crémieux, *Quand l'Amour se meurt*. Jean Renoir encontra aqui forma, para aquém e para além da possibilidade de narrativa, de dar ao problema a solução, ao mesmo tempo, mais modesta e mais grandiosa.

Le Roi d'Yvetot termina o espectáculo. A esferazinha de aço que Jean Renoir lança no palco do seu Petit Théâtre torna-se uma bola para acorrentar o jogo de sociedade que é a laranjinha e eis-nos no grande palco do jogo social, com as suas regras e normas de vida. Esta última narrativa, de todas a mais moral, podia chamar-se «O conto das boas maneiras». Renoir mos-

²⁹ Filme de Josef von Sternberg. N. T.

tra-nos como os hábitos de uma sociedade podem ser torneados (em vez de cegamente negados ou respeitados), amolecidos, variados, se quisermos que as normas de vida se tornem arte de viver. Donde as variações que Renoir organiza sobre o tema da vida a três. Como o casal dispar de um velho e de uma jovem sabe desfazer-se e reconstituir-se sem choques através da presença de um amante mais jovem. Como o bem viver e o bem amar, isto é, também, o bem envelhecer, podem casar-se com o deixar viver e o deixar amar. Até ao momento em que os actores vêm saudar o público e nós voltamos à realidade do espectáculo e à irrealidade da vida que nele se sonha. A menos que, justamente, o espectáculo não tenha razão, a arte é arte de viver. Mas aí reside, precisamente, a questão.

Jean Renoir continua a revelar-se no filme pouco actual, pois está, como sempre esteve, avançado em relação aos seus contemporâneos. O seu modernismo é tanto mais insolente quanto nada deve às modas, sendo estas que para ele caminham e o verificam. Renoir começa o filme por um sketch cuidadosamente «datado», em que volta a dar aos pobres o nome de pobres que haviam perdido, restituindo-lhes a régia marginalidade que uma outra espécie de pobres escolhe e reivindica hoje. Para terminar — e após um sketch sobre o que se tornou depois um tema banal sob a denominação mal controlada «de alienação» — prolonga uma extremidade para um outro tipo de marginalidade, não sem ressonâncias muito precisas hoje. Além disso, prolongando as suas reflexões sobre o espectáculo (*Le Carrosse d'Or*) e a Arte de Viver (*Le Déjeuner sur l'herbe*), multiplicando-as uma pela outra, Jean Renoir recorta e ultrapassa, como se se representasse, as preocupações de todos os que trabalham hoje na teoria do encaixe (ou colocação em sucessivas caixas) das diferentes dimensões do espectáculo e da vida.

O mais curioso é que este último filme parece feito com o espírito de uma primeira obra que assentasse as estacas para a obra a seguir. Jean Renoir é o nosso maior principiante. *Michel Delahaye.*

índice

nota do editor	5
introdução	7
1. filmes mudos	9
2. filmes sonoros do primeiro período francês	35
3. período de hollywood	71
4. segundo período francês	87

edição n.º 17 002

composto e impresso na
beira douro lda. para
forja editora, s.a.r.l.,
em dezembro de 1975