

LA FEMME DU BOULANGER

A MULHER DO PADEIRO

*Nova Cópia Digital Restaurada

Um filme de Marcel Pagnol

Sinopse

Numa pequena aldeia, o novo padeiro, Aimable, instala-se com a sua mulher, Aurélie, bonita e muito mais jovem do que ele. Ela foge com o pastor, depois de Aimable cozer a sua primeira fornada de pão. Este fica tão perturbado que já não consegue trabalhar. Os aldeões, que tinham inicialmente gozado com ele e com a sua situação, resolvem enfrentar o caso com seriedade (eles querem o pão) e engendram um plano para encontrar Aurélie e trazê-la de volta para a padaria.

Actores

Raimu, Ginette Leclerc, Fernand Charpin, Robert Vattier, Charles Blavette, Robert Bassac, Marcel Maupi, Alida Rouffe

Equipa Técnica

Realização e Argumento – Marcel Pagnol
baseado no romance de Jean Giono
Direcção de Fotografia – Georges Benoit
Montagem – Suzanne de Troey
Música – Vincent Scotto
Uma Produção Films Marcel Pagnol
Produtor – Charles Pons, Marcel Pagnol

Características Técnicas

Ano de Produção: 1938
País: França
Duração: Aprox. 133 min
Classificação: M/12

Tinha intenção de filmar esta história desde que uma vez, na *NRF (Nouvelle Revue Française)*, encontrei umas páginas de Giono intituladas *La Femme du Boulanger*. Estava num comboio que vinha da Bélgica; li três vezes essas quinze páginas, com uma admiração crescente. Era também a história de um padeiro de aldeia; mas não se tratava de um bêbado. Era um pobre homem habitado por um grande amor e que não cozia mais pão porque a sua mulher tinha partido. A demanda pela bela padeira, encetada por todos os homens da aldeia, era uma *Ilíada* rústica, um poema simultaneamente homérico e virgiliano... Decidi, nesse mesmo dia, renunciar ao meu bebedolas curado pelo amor e filmar a obra-prima de Jean Giono.

M. P., 1938

In Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, Éditions de Fallois

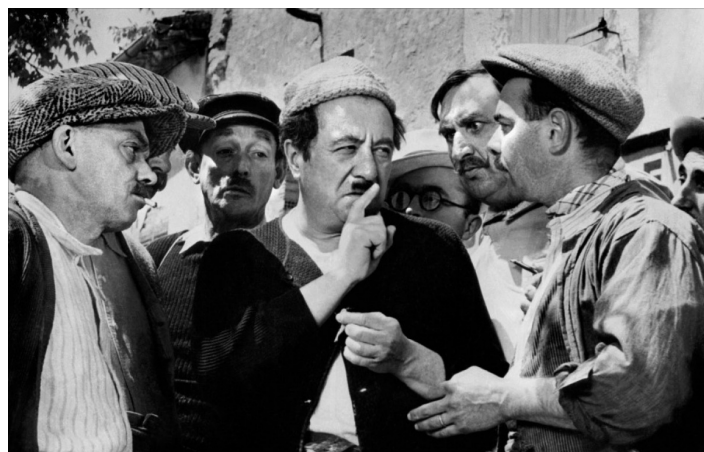
Uma Aventura da Palavra

Entrevista com Marcel Pagnol, por Jean-André Fieschi, Gérard Guégan e Jacques Rivette

Tínhamos escolhido uma máxima bastante ambiciosa: “Antes de mais, faríamos entrar a literatura no cinema e, em seguida, o cinema na literatura.”

Cahiers: *La Femme du Boulanger* foi filmado totalmente com recurso a cenários naturais?

Pagnol: Não, tivemos que utilizar um estúdio. Digo-vos porquê, é muito interessante. O Raimu não podia filmar uma cena longa no exterior. O vento incomodava-o! Uma árvore verdadeira incomodava-o! E ele estava em melhores condições às 21 horas do que durante o resto do dia. Era por ter passado 30 anos a fazer teatro. Assim, tivemos que refazer os troncos dos plátanos que se encontravam perto da esplanada do café. O resultado foi assinalável. Foi obra de um dos nossos carpinteiros. De facto, todos os planos médios e aproximados foram filmados nos estúdios em Marselha. [...]



Eu dispunha apenas de um pequeno estúdio que estava no pátio do laboratório. Os bombeiros emprestavam-nos o seu pátio para construirmos os cenários no exterior. Que tempos! É como a inundação da quinta em Angele. Imaginem uma cidade que num raio de 20 quilómetros não tem uma gota de água. Tivemos de trazer um camião cisterna. Depois, filmei ainda dois ou três filmes, *La Belle Meunière*, *Nais*, *Manon des Sources*, *Les Lettres de Mon Moulin*, mas já não era a mesma coisa. É preciso ser-se jovem para esta profissão. Eu vivia no estúdio. Comíamos na cantina, todos os dias. Quando estávamos em rodagem, a mesa era enorme. Actores, técnicos, operadores. Discutíamos o trabalho para a tarde. Eu dizia-lhes sempre: “Rapazes, não se preocupem. Se não estiver bom, repetimos.” Não custava praticamente nada, repetir: só película. E depois, os estúdios, quer houvesse rodagem quer não houvesse, custavam-nos a mesma coisa. 150 000 Francos por ano. Assim podíamos construir os cenários e mantê-los. Tenho pena dos cineastas de hoje, sempre pressionados pelo tempo.

Cahiers: Isso permitiu-lhe improvisar bastante...

Pagnol: Não arriscávamos nada. Filmávamos, projectávamos, dizíamos: não, não está bom, e recomeçávamos. Os operadores assistiam sempre às projecções, viviam perto do estúdio; o nosso cinema era uma coisa familiar.

Cahiers: Foi em família que nasceu *Cesar*...

Pagnol: Com efeito, em 1928, decidira escrever uma trilogia. Quando se foi professor, é-se professor toda a vida. Queria uma trilogia, como os gregos. E para a terceira peça, *Cesar*, não estava satisfeito com o que escrevera. Hesitava. Ora, um dia, o nosso aderecista, o Garcia, vem ver-me e diz: “As meninas Gaucherand, no porto velho, que nos emprestam os móveis, não querem ser pagas. São adoráveis. A mais velha tem 90 anos. Tem algo a dizer-lhe.” Entrei no camião do Garcia e fui até à loja. Ao ver-me, a mais nova, que devia ter 70 anos, exclamou: “Ah aqui está! Irmã, desça já! Ele está aqui!” Tratava a irmã por você, veja lá. A outra chega: “Fizeste bem em cá vir.” Eu nem a conhecia. Ela continua: “Eis o que se passa. Conheço *Marius e Fanny* de cor. Dizem-me que vais escrever *Cesar*. Até lá, estarei morta. Quero, então, que me contes tudo.” Havia sofás no passeio. Tive que me sentar e inventar *Cesar* para agradar à menina Gaucherand. E foi depois disso que escrevi o final da trilogia.

Cahiers: Nessa altura acumulava as funções de realizador e produtor...

Pagnol: Eu era tudo. Produtor, director de estúdio e de laboratório, realizador, director das agências. Tinha três ou quatro telefones na mesa-de-cabeceira. Por um lado, isso impediu-me de escrever, perdi muito tempo; por outro, ganhei qualquer coisa porque rodei *La Femme du Boulanger*. Alguém devia vir em Novembro filmar nos nossos estúdios. Coisa que não aconteceu. Estava no campo, a descansar, quando o meu director de estúdio me ligou. “Tens de fazer alguma coisa senão perdemos 600 mil francos.” Sabia que outra pessoa devia vir em Dezembro, decidi então fazer uma curta-metragem com 15 páginas de Giono, meu velho amigo. Escrevi o argumento em oito dias e enviei-o ao pequeno Maupi. Como era um pequeno filme, idealizara um pequeno actor. Maupi telefona-me: “Mas és doido, é um papel enorme, um papel para o Raimu”. Retorqui: “É um filme de trinta minutos!” E ele: “Mas isso faz 200 páginas!” Então enviei-o ao Jules, e ele veio filmar

em tempo recorde. Sem isso, nunca teria feito esse filme. É preciso sentirmo-nos obrigados. Mesmo os grandes génios, um tipo como o Molière, por exemplo, tinha que se lhe dizer: “No próximo dia 15 deste mês é preciso qualquer coisa para Sua Majestade. Desenrasca-te!” E foi assim que ele escreveu muitas das suas obras. É preciso dizer que já as tinha representado num teatro de província. Começou a escrever muito tarde. E quando se pôs a escrever perguntava aos actores: o que é que tu dizias, nesta cena? E o actor respondia: “Dizia isto”. Ah, perfeito. Ele escreveu as suas peças depois de as representar. Nós brincávamos muito, nessa altura, ao teatro de província; era a comédia italiana, a *commedia dell’arte*. [...]

Cahiers: E o cinema hoje?

Pagnol: A Nova Vaga, até agora, nada fez de novo. Há coisas que estão bem, mas não estruturadas. E depois, os jovens empregaram uma expressão que contradiz toda a sua doutrina, a da câmara-caneta. Não se trata aqui da caneta do senhor Mauriac quando escreve os seus livros. Tem razão, a câmara é uma caneta, não é, portanto, mais do que um instrumento. Mas nada sai da câmara por si. É preciso pôr lá o que é necessário, e um realizador que saiba escolher e dirigir os actores. São muitos os que crêem que a técnica cria o filme. Errado! O que é difícil é saber escolher os planos. [...]

É o tom que importa nas obras de arte. *Les 400 Coups* é bom. Truffaut é um rapaz de valor. Vai fazer filmes clássicos, e muito em breve. É um homem de talento e de temperamento. Chabrol faz, neste momento, filmes do género James Bond. Irá aprender o seu ofício, o ofício do cinematógrafo, o ofício dramático. [...]

A arte dramática é única, apesar de tudo. Sempre quis filmar o *Rei Édipo*. Se tivesse tido os actores, tê-lo-ia feito. É a mais bela peça de arte dramática alguma vez escrita; a mais terrível, o maior romance policial, o mais poético. É de uma simplicidade prodigiosa; há ali uma angústia constante. Um tipo que procura... Tanto mais que no prólogo se faz este aviso: “Atenção, ele procura um criminoso, e o criminoso é ele próprio.”

Acima de tudo, nunca devemos esconder do público um segredo numa história. Os pequenos segredos, as pequenas surpresas, sim. Mas para um grande segredo, é preciso deixar pistas.

[*Cahiers du Cinéma*. Depoimentos recolhidos em Abril de 1965, revistos por Marcel Pagnol]

Pagnol entre centro e ausência

Aos nossos olhos, o caso Pagnol — para retomar o título do único artigo lúcido que suscitou a sua obra — ilustra na perfeição um dos grandes paradoxos que marcaram esta época conturbada que foi a passagem de uma arte da imagem para um cinema que fala, a saber, que são muitas vezes os homens menos dotados tecnicamente que melhor souberam apreender o sentido da revolução, como se, longe de os perturbar, o desconhecimento das regras em vigor lhes tivesse garantido, pelo contrário, a liberdade, a simplicidade, a sinceridade, em suma, esta frescura na invenção que tanto admiramos hoje. [...]

Por conseguinte, o cinema sonoro não era mais do que um cinema mudo acrescido de palavra e faziam-se filmes sonoros pela adição sucessiva dos seus atributos. Na mesma altura o que faz Pagnol? Filma o objecto de delito. Em vez de considerar a palavra como uma intrusa (isto é, como uma rival) ele confere-lhe lugar de destaque no coração da imagem. Pensemos na resposta de Guitry a um assistente que lhe propunha filmar um lustre: “O lustre não tem diálogo”. Por instinto, como Guitry, Pagnol recusa filmar o lustre porque este não fala. [...]

Pagnol filma, então, a palavra. Mas não qualquer palavra. Nada de mais falso, a este propósito, do que a etiqueta “teatro filmado”. Bazin viu-o com clareza: “A predominância da expressão verbal sobre a acção visual não saberia definir o teatro no confronto com o cinema... A palavra teatral é abstracta, ela é, como todo o sistema cénico, uma convenção, o resultado da acção como verbo; a palavra cinematográfica é, pelo contrário, um facto concreto, ela existe, senão desde o início, pelo menos por e para ela mesma; é a acção que a prolonga e que, quase, a degrada”. Nada a acrescentar.

Todavia, ao olharmos de perto, a expressão “teatro filmado” possui ao menos uma vantagem: a de nos ajudar a definir toda uma família de cineastas modernos, de Renoir a Guitry, de Rossellini a Rouch ou ao imberbe Eustache. O “teatro filmado” proclama, de facto, a independência de um conteúdo (o teatro) em relação a um invólucro (o filme). Observemos Boudu a saltitar nas margens do Marne ou Poupon a deleitar-se com a palavra “sofisma” (*Jofroi*): temos a impressão de que eles existem independentemente do modo como a câmara os capta. E é a autonomia da coisa mostrada (que postulava aqui mesmo Rohmer no mês passado) que provoca no espectador esta sensação deliciosa de arbitrariedade associada a uma qualquer necessidade misteriosa a que chamamos graça.

Pagnol e os seus pares, pelo contrário, fizeram da sua vanguarda o preceito de Rossellini, que fazia do objectivo da *mise en scène* o puro e simples *registro da situação dramática*. [...] A melhor forma de filmar (e já não a única) será, assim, a mais simples, a que se fará notar menos, e se Pagnol, deste ponto de vista, pode ser considerado superior a Korda, é pelo simples facto de que, não sendo cineasta de ofício, esquecerá o cinema e filmará por instinto. [...]

Tocamos aqui no paradoxo de um cinema sem cinema, nos antípodas não apenas do conjunto do cinema mudo mas de todo o cinema sonoro cujo exemplo limite seria o cinema de Bresson (todas as afirmações de Bresson contradizem tudo o que se disse acima). Assim, podemos distinguir duas famílias de autores, distinção que o exercício da memória facilmente opera: lembramo-nos de uma *personagem* de Pagnol, mas lembramo-nos de um *plano* de Bresson. Dito de outro modo, Pagnol não seria menos cineasta se não tivesse realizado tecnicamente nenhum dos seus filmes, enquanto nos é impossível imaginar um único filme de Bresson filmado por outro realizador. É por isso que a crítica falha muitas vezes o seu objectivo: análise técnica, ela pode quase tornar inócua a exploração de um filme de Bresson, mas passa completamente ao lado de um filme de Renoir, de Guitry, de Rossellini, de Pagnol ou do imberbe Eustache; presa entre a dramaturgia e a análise intrínseca do “espectáculo”, passa ao lado de Bresson, de Resnais. Ora, se nos é permitido situar o génio cinematográfico de Pagnol para lá do cinema (ou para cá, pouco importa), talvez seja bom voltar ao que dizia recentemente Leenhardt na televisão: “Eu acreditei que o papel do argumentista estava em primeiro lugar e que teríamos uma geração em que o autor de um filme seria um homem que seria autor de um filme como um autor de teatro. E que teria uma especialização que faria com que, com grandes personalidades, como Jovet filmando Giraudoux, o realizador desempenhasse este papel de servir tecnicamente um autor. Enganei-me profundamente. Pelo menos em França. Pois que, na prática, o que vemos é que todos os jovens escritores talhados para serem, justamente, autores de filmes neste sentido a que aludo, não fizeram outra coisa senão aventurar-se constantemente não apenas na direcção de actores mas também na cenografia precisa dos seus filmes e que, por exemplo, uma das mais belas inteligências literárias da nossa geração como Astruc se interesse muito menos pela estética do que pela ginástica de um movimento de grua. E nisso, enganei-me redondamente e devo admiti-lo.

Compreenderemos que uma análise da obra de Pagnol deveria começar no ponto exacto em que termino este artigo: no exame do próprio texto dos seus diálogos (por exemplo, o seu gosto pela argumentação ou pelas receitas que embelezam os seus filmes) e do seu enraizamento numa ficção (seria necessário fazer um balanço das situações dramáticas em Pagnol), numa paisagem (descobrimos assim dois tipos de paisagem: Marselha e o interior), nas personagens (cujo inventário faria justiça aos intérpretes prodigiosos que foram Raimu, Poupon, Fernandel, Scotto). Paisagens e personagens que se tornaram inseparáveis não do cinema mas da ficção por ele veiculada. Surpreender-me-ia bastante que quase trinta anos depois uma tal análise não desse razão a Roger Leenhardt.

André S. Labarthe, *Cahiers du Cinéma*, 1965
[trad. Cláudia Coimbra]