

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
O CINEMA DE VICHY – A FRANÇA OCUPADA (1940-1944)
9 E 14 DE SETEMBRO DE 2021

L'arlésienne / 1942

um filme de Marc Allégret

Realização: Marc Allégret / **Argumento:** Marcel Achard, a partir da peça homónima de Alphonse Daudet / **Direção de Fotografia:** Louis Page / **Direção Artística:** Paul Bertrand / **Montagem:** Henry Taverna, Jacqueline Mondollot / **Música:** Georges Bizet (direção musical Paul Paray) / **Interpretação:** Raimu (Marc), Gaby Morlay (Rose Mamaï), Louis Jourdan (Frédéri Mamaï), Gisèle Pascal (Vivette), Édouard Delmont (o pastor Batlthasar), Fernand Charpin (Francet Mamaï), Germaine Gerlata (a mãe da arlesiana), Henri Poupon (o pai da arlesiana), Charles Moulin (Mitifio), Marcel Maupi, Roland Pégurier, Annie Toinon, etc.

Produção: Impéria (França) / **Produtor:** Georges Florin / **Cópia:** versão digital, preto e branco, 101 minutos, legendada eletronicamente em português / **Estreia Mundial:** 4 de setembro de 1942 (Paris) / **Inédito comercialmente em Portugal** / **Primeira apresentação na Cinemateca Portuguesa.**

Nota: A cópia do filme apresenta problemas de qualidade de imagem. Apresentamo-la dada a raridade da obra e por ser a única cópia que foi possível obter do filme para este Ciclo.

Rodado nos estúdios La Victorine em Nice (para onde se tinha mudado o grosso da produção francesa durante o período de Ocupação do país pelas forças alemãs), **L'arlésienne** ilustra de forma exemplar as qualidades e as limitações do cinema da tão vilipendiada "Qualité française" e de um seus dos autores mais prolíficos (e desiguais). A atravessar porventura o melhor período da sua carreira, Marc Allégret (1900-1973) dirigiu esta adaptação da peça *L'arlésienne* de Alphonse Daudet (por sua vez "expandida" de um dos seus contos de *Contos do Meu Moinho*) contando com um sistema de produção sólido e com a tradição de um cinema de classicismo elegante que, mesmo abalado pelo conturbado momento histórico, não deixara de se manter em pleno funcionamento e a chegar às salas dentro e fora do hexágono (beneficiando até de menor concorrência dado o embargo do cinema americano nos países ocupados pela Alemanha). **L'arlésienne** – que tivera já três versões para o grande ecrã (a primeira logo em 1908) e posteriormente conheceria ainda outras adaptações (nomeadamente para televisão) – oferecia-se como uma típica produção de prestígio dadas a notoriedade do texto de Daudet, da música de Georges Bizet (daí a insólita sequência de pré-genérico com a orquestra em palco a interpretar o tema principal da peça) e dos nomes do elenco (a começar pelo então popularíssimo Raimu, num papel à sua medida como raro elemento de *comic relief* num drama tingido pela tragédia e a acabar no de Louis Jourdan, que, fazendo justiça à sua fama de "descobridor de estrelas", Allégret lançou pela primeira vez num papel importante), calhando bem aos tempos que então se viviam em França.

Ambientado na *campagne* do sul de França em meados do século XIX, o tema do filme não colocava quaisquer problemas à vigilante supervisão censória das autoridades nazis e ao plácido Allégret também não intentou qualquer releitura ou actualização da obra teatral que pudesse ser transposta para o momento contemporâneo da França. Nesse sentido, no sentimentalismo assolapado do ingénuo Frédéric e da sua paixão funesta pela dissoluta arlesiana que dá título ao filme há um conservadorismo moral que o filme não interroga e que certamente já soaria algo *démodé* em 1943. A opção de Allégret (e do seu argumentista, Marcel Achard, um dos seus colaboradores mais regulares) em "congelar" os

valores da época do filme no típico filme de época é reveladora do seu desinteresse em questionar a distância histórica entre o tempo de origem da peça e o tempo presente do seu filme. Ficamos então como uma visão mitificadora de uma França rural tradicionalista e cheia de boas pessoas em contraponto com os hábitos decadentes dos cidadãos personificados pela bela arlesiana e pela sua cúpida família (“não são gente para nós”, diz a mãe de Frédéri, juízo que o filme subscreve sem qualquer sinal de distância ou reserva), bem sintonizado com o espírito da França de Vichy e do seu Marechal Pétain, reservatórios de elevados valores franceses tão hipócritas como desfasados. É provável que o facto do filme não ter tido particular ressonância à altura da estreia e de não ser hoje lembrado entre as obras mais interessantes de Allégret (que mostrou mais à vontade com temas mais ligeiros e seus contemporâneos como em **Lac aux dames**, **Entrée des artistes** ou **Les petites du quai aux fleurs**) tenha alguma coisa a ver com o fraco eco que tamanho moralismo terá provocado nos espectadores da altura.

Isto dito, e voltando ao início deste texto, vale a pena atentar nos múltiplos motivos de interesse cinematográfico que justificam que se olhe hoje para **L’arlésienne** como algo mais do que uma curiosidade museográfica ou sociológica. Na passagem do teatro para o cinema desta história, a mais importante opção da dupla Allégret/Achard foi a de manter a sua protagonista ausente (o que não aconteceu com as adaptações anteriores da peça). Tantas vezes nomeada, a arlesiana nunca é vista, ouvida ou designada pelo nome (à excepção do vislumbre de um vulto, ao longe e no escuro da noite, que grita a Frédéri um cruel “adieu” do dorso do cavalo onde foge com o amante). Esse estatuto fantasmático parece aumentar o seu poder sobre o desconsolado Frédéri e potenciar o carácter inexorável da tragédia que conclui o filme (e a música de Bizet contribui bastante para a criação do ambiente necessário a esse desfecho narrativo). Já a bela cena em que a doce e sacrificada Vivette aparece a Frédéri reflectida de forma invertida nas águas do riacho (simbolizando-a significativamente como o oposto da sua rival) e lhe declara o seu amor incondicional, parece acentuar um certo tom expressionista presente no filme de forma não demasiado sublinhada mas que se traduz, por exemplo, na importância fulcral das muitas cenas nocturnas e de uma fotografia que trabalha essas zonas de sombra de forma sugestiva. O conflito expressionista entre as luzes da razão e o negrume da irracionalidade é também convocado no final pela troca de papéis entre Frédéri e o seu jovem irmão alienado (o “inocente”), quando este último recupera a razão ao mesmo tempo que o primeiro se perde no abismo sem fundo do seu sofrimento amoroso. A “cura” do “inocente” antecedendo a morte de Frédéri é mais uma partida cruel do destino, mas reforça a ideia de uma transferência espiritual de um para outro (“é como se tivesse tido uma nova criança”, diz a mãe), igualmente dada pela passagem do crucifixo entre ambos (e até as semelhanças fisionómicas entre os dois actores alimentam essa leitura).

O fatalismo desse final – um suicídio primeiro tentado pelas armas e depois consumado na torre da quinta da família de onde Frédéri se lança – estava mais do que traçado há várias cenas (nomeadamente na cena em que o “inocente” brinca pendurado na mesma torre e é chamado à atenção pela mãe e na sequência em que os disparos da personagem de Raimu à caça são por ela pressentidos como um mau prenúncio sobre o destino de Frédéri), mas não deixa de atingir uma comovente gravidade, primeiro no grito e na crise de fé da mãe quando se apercebe das intenções do filho (“meu Deus, não me deste uma criança para levar a outra”) e depois na *pietà* evocada no desenho dos seus corpos em contrapicado no último plano desta tragédia de província.

Nuno Sena