

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
20 e 22 de Setembro de 2021
O CINEMA DE VICHY – A FRANÇA OCUPADA (1940-44)

PREMIER DE CORDÉE / 1943

Um filme de Louis Daquin

Argumento: Louis Daquin, Alexandre Arnoux, Jacqueline Jacoupy e Paul Leclerc, a partir do romance epónimo de Roger Frison-Roche (1941) / *Imagem* (35 mm, preto & branco): Philippe Agostini / *Cenários:* Lucien Aguettand / *Figurinos:* não identificado no genérico / *Música:* Henri Sauguet, sob a regência de Roger Desormière / *Montagem:* Suzanne de Troeye / *Som:* Pierre Calvet / *Interpretação:* André Le Gall (*Pierre Servettaz*), Irène Corday (*Aline Lourtier*), Lucien Blondeau (*Jean Servettaz*), Maurice Baquet (*Boule*), Yves Furet (*Georges*), Jacques Dufilho (*Fernand Loustier*), Jean Davy (*Hubert de Vallon*), Marcel Delaître (*Ravanat*), Mona Dol (*Marie Servettaz*), Andrée Clément (*Suzanne Servettaz*), Roger Blin (*Paul Mouny*), Louis Seigner (*o médico*) e outros.

Produção: Pathé (Paris) / *Cópia:* dcp (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 100 minutos / *Estreia mundial:* 23 de Fevereiro de 1944 / *Inédito comercialmente em Portugal. Primeira apresentação na Cinemateca.*

Louis Daquin foi um dos cineastas cuja carreira começou verdadeiramente durante o período da Ocupação, quando realizou quatro filmes, embora ele estivesse muito longe de aderir ao regime de Vichy, pois era um comunista convicto (“*por pureza de ideais e não por oportunismo*”, segundo as palavras da sua amiga Mary Meerson, da Cinemateca Francesa). Ele próprio declarou numa importante entrevista de 1978 a *Cinématographe* que as curtas-metragens que realizou na segunda metade dos anos 40, quando as posições do Partido (que tinha o maior número de eleitores no país) endureceram brutalmente com o começo da Guerra Fria, eram filmes de militante e não de cineasta. Pode-se inclusive dizer que, até certo ponto, Daquin sacrificou a sua carreira em prol do Partido, pois a partir de 1949-50 o seu percurso foi entravado em França e a solução que ele encontrou foi fazer co-produções com países comunistas (numa autêntica vingança, a sua adaptação de **Bel-Ami**, de 1954, foi retalhada pela censura francesa). Com disciplina de militante, Daquin consentia e calava naquele duro período que começou em 1948, mas nada tinha de um rígido estalinista e revelou-se bastante crítico em relação à tacanhez corporativista dos sindicatos comunistas de técnicos de cinema, que ele bem conhecia, por ter sido seu secretário-geral (“*eram totalmente contra um ensino polivalente como o que eu fazia no IDHEC, achavam que devia-se formar especialistas em cada ramo*”). Note-se ainda que no imediato após-guerra Daquin teve o projeto de fazer um filme de ficção sobre o extermínio dos judeus, mas depois de visitar Auschwitz e Matthausen desistiu, convencido de que “*não tinha o direito*” de fazer uma ficção sobre aquele tema (trinta e três anos depois, ele lamentava que não lhe tivesse “*ocorrido levar comigo um operador de câmara para fazer uma reportagem: naquela época, um realizador de «grandes filmes» não fazia reportagens!*”). Na mencionada entrevista, Daquin assinala ainda que “*durante a Ocupação, reuníamo-nos para discutir e o que é que discutíamos? A maneira de nos livrarmos das limitações económicas, reunindo as salas da U.G.C., os estúdios de Boulogne e o laboratório Éclair, mas nunca discutíamos sobre o que poderia ser um novo cinema, contrariamente aos Italianos. Não houve em França algo de parecido à explosão neo-realista porque estávamos concentrados nos problemas económicos*”, acrescentando que “*durante os quatro anos da Ocupação, nós realizadores gozávamos, apesar de tudo, de uma relativa liberdade. Os alemães precisavam dos nossos filmes para arrastar os deles e não se pode dizer que os tipos que trabalharam para a Continental [a produtora instalada em Paris pelos alemães] tenham feito filmes de propaganda. Como estávamos limitados no que refere a escolha dos temas, concentrávamos a nossa atenção sobre as questões técnicas*”.

A propósito do filme que vamos ver, Daquin assinala que “*eu era responsável pela organização sindical clandestina, embora existam, como eu próprio reconheci, elementos da*

ideologia pétainista em Premier de Cordée: somos aquilo que somos, mas não deixamos de ser sensíveis à ideologia dominante... Isto serviu-me de lição”, mas neste ponto ele talvez seja demasiado severo consigo mesmo. Lembremos que o autor do romance do qual o filme foi extraído, primeiro de uma trilogia, que era guia de montanha profissional e jornalista, foi ligado à resistência gaullista e passou parte do período da guerra na cadeia, por motivos políticos. Que elementos da ideologia pétainista percorrem este filme, que pode perfeitamente ser visto como um secreto apelo à resistência? Talvez nenhum: nem a submissão ao chefe, nem a crença em Deus, nem a separação entre aqueles que não são iguais, pois os temas da superação de si mesmo e da luta pela conquista de um objetivo impossível não têm identidade ideológica pura, podem existir tanto num contexto ultra-conservador como num contexto libertador. As conotações místicas e de pureza física, quase de assepsia (há sanatórios nas montanhas), que podem ser associadas ao tema da montanha, também estão totalmente ausentes do filme. Em **Premier de Cordée** a conquista daqueles espaços é uma atividade profissional, não um *hobby* ou o objeto de uma competição. As noções de “*responsabilidade e organização*”, evocadas numa das primeiras sequências podem perfeitamente ser aplicadas aos movimentos de resistência clandestinos que existiam então em França, como breves mensagens cifradas.

Daquin foi assistente de realização em três filmes de Jean Grémillon e reconheceu ter sido muito influenciado por ele, que era partidário e praticante de um realismo de síntese. De modo característico de um cineasta que acredita mais no trabalho do que nos milagres, Daquin descreve, sem excesso de pormenores ou de termos técnicos, o trabalho e as técnicas dos alpinistas, mostrando gestos e ferramentas precisos. Embora isto nunca seja verbalizado, há uma semelhança clara na relação destes homens com a montanha e na daqueles que lutam com o mar, pois o perigo e a necessidade de esforço são permanentes. Um aspecto fundamental de **Premier de Cordée** é que todas as cenas de exterior foram feitas em cenários naturais nos Alpes, como é especificado ao fim do genérico, sem nada dos pobres efeitos produzidos pela utilização de maquetas e *back projections*, que utilizaram sem remorsos nos anos 30 e 40 alguns grandes mestres do cinema. Em **Premier de Cordée** a montanha não é um pretexto narrativo, é um contexto, percebemos perfeitamente bem que aqueles homens não estão a bracejar num estúdio, diante de uma tela de cinema sobre a qual desfilam *stock shots* de paisagens de montanhas e isto nos faz aderir ao que vemos. A imensidão dos espaços, a sua absoluta verticalidade, a mistura da aspereza da pedra e da suavidade da neve dão uma grande verosimilhança ao que vemos e Daquin e o seu diretor de fotografia, Philippe Agostini, dominam com mestria a escala de planos (plano geral, grande plano, etc.). Como grande profissional que é, Agostini está tão à vontade nestas paisagens ao ar livre quanto no completo artifício de estúdio de **Le Jour se Lève**, que fotografara quatro anos antes. Planos médios mostram o empenho e a precisão do esforço humano, ao passo que súbitos planos gerais sublinham a insignificância do ser humano diante daqueles espaços e a audácia necessária para conquistá-los. Tudo se passa em equipa, numa *cordée* que tem um líder, o *premier de cordée*, que ocupa esta posição devido à sua experiência, não por uma hierarquia profissional arbitrária. Este contexto coletivo é contraposto ao drama do protagonista, que deixa de ser um conflito com a figura paterna para se transformar numa luta consigo mesmo. Em duas passagens essenciais Daquin dá provas da sua inteligência como realizador. Primeiro, na sequência do acidente que traumatiza o protagonista: quando o homem cai montanha abaixo, não há uma só nota de música para enfatizar o que se passa, a queda é seca e breve. Na sequência final, uma impossível ascensão para resgatar um homem, que não tem o desenlace feliz que teria obrigatoriamente num filme americano, Daquin sublinha a dificuldade permanente que enfrenta aquele grupo de homens, mas recusa-se a criar artificialmente um clima de *suspense*, com uma sobriedade quase de documentário. Esta junção de elementos opostos faz a beleza deste filme algo insólito de um realizador para quem “*«ter um estilo» é perder a personalidade. Para mim, cada tema deve ter a sua própria forma de representação*”.

Antonio Rodrigues