

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
18 de Janeiro de 2023  
DOIS DIAS PARA ANTÓNIO DA CUNHA TELLES

## L'ATALANTE / 1934 Atalante

### *Um filme de Jean Vigo*

*Argumento:* Jean Vigo e Albert Riéra, baseado em J. Guinée (R. de Guichen) / *Director de fotografia* (35 mm, preto & branco): Boris Kaufman / *Cenários:* Francis Jourdain / *Guarda-roupa:* Chakatouny / *Música:* Maurice Jaubert / *Montagem:* Louis Chavance / *Som:* sistema Radio-Cinéma / *Interpretação:* Michel Simon (*o velho Jules*), Jean Dasté (*Jean*), Dita Parlo (*Juliette*), Louis Lefebvre (*o grumete*), Gilles Margaritis (*o camelot*), Fanny Clar (*a mãe de Juliette*).

*Produção:* Jean-Louis Nunez / *Cópia:* digital (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 89 minutos / *Estreia mundial:* Paris (cinema Colisée), 12 de Setembro de 1934, sob o título **Le Chaland Qui Passe**; a 30 de Outubro de 1940, no Studio des Ursulines, com o título original e a montagem original reconstituída por Henri Beauvais / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Estúdio) 23 de Fevereiro de 1973. Reposição: Lisboa (cinema King), 23 de Julho de 1993. Primeira apresentação na Cinemateca a 8 de Março de 1990, no âmbito do ciclo “O Topos Ilumina o Opus?”

\*\*\*\*\*

Sessão com apresentação

\*\*\*\*\*

Numa frase célebre, Georges Sadoul definiu Jean Vigo como “*o Rimbaud do cinema, com uma obra demasiado breve, inteiramente feita de cólera e amor, de lirismo e verdade*”. A analogia é compreensível. Se Rimbaud revolucionou a poesia francesa, antes de abandonar a literatura aos vinte e um anos, Vigo apontou caminhos para o cinema no incerto momento do surgimento do som. No entanto, estes caminhos não foram desvendados e, segundo Henri Langlois, Vigo “*levou consigo o seu segredo, como aqueles artesãos que fizeram vitrais na Idade Média e cujo segredo para obter um certo tom de azul nunca foi desvendado*”. Mas a consagração póstuma de Jean Vigo (cujo **Zéro de Conduite**, feito pouco antes de **L'Atalante**, esteve proibido durante mais de dez anos) foi perene, definitiva.

**L'Atalante**, uma das grandes anti obras-primas da história do cinema, foi vítima de vandalismo, à época, pela produtora, a Gaumont, que não se limitou a cortar coisas, sentiu-se no dever de injetar outras. Entre muitas alterações, a música foi modificada e foi inserida uma canção de sucesso à época, **Le Chaland Qui Passe**, que passou a ser o novo título do filme. No seu conhecido e notável livro sobre Vigo, Paulo Emílio Sales Gomes, que teve acesso a **Le Chaland Qui Passe**, faz a seguinte observação: “*A versão original foi literalmente massacrada. Só duas ou três sequências permaneceram intactas. (...) E os cacos da obra de Vigo são constantemente envenenados pela nova canção introduzida*”. Numa situação digna de um filme, Jean Vigo e **L'Atalante** agonizaram ao mesmo tempo. Enquanto o filme, nesta versão adulterada, fracassava comercialmente e era retirado de cartaz ao cabo de duas semanas, o realizador definhava no seu leito de morte. Morreu a 5 de Outubro de 1934, aos vinte e nove anos, três semanas depois da estreia do seu filme. Com a montagem original reconstituída de modo tão próximo quanto possível por Henri Beauvais (“*temível funcionário*” da Gaumont, aparentemente arrependido e novo detentor dos direitos), o filme teve nova estreia em Outubro de 1940, no célebre Studio des Ursulines, em Paris. Em 1950, a Cinemateca Francesa elaborou uma versão um pouco mais longa, com planos que lhe tinham sido confiados por Beauvais, num trabalho coordenado por Sales Gomes e Panfilo Colaprete. A partir de então e durante quarenta anos o filme foi um clássico das cinematecas e cineclubes. Em começos dos anos 90, a Gaumont, que massacrara o filme em 1934, decidiu restaurá-lo, mas o resultado suscitou alguma polémica, apesar da descoberta em Londres de uma cópia em nitrato, aparentemente com a montagem de 1940, que teria sido utilizada como base para o restauro. Alguns, como Henri Storck, consideraram o resultado um tanto “pasteurizado”. Sobretudo, este restauro suscita as mesmas questões que todos os restauros de cinema: terão sido acrescentadas indevidamente sequências filmadas, porém cortadas pelo realizador? Montar é escolher, não é

adicionar indiscriminadamente e os restauradores de filmes parecem acometidos por esta tentação. E é melhor não dizer nada do ridículo e abominável filme de autojustificação e auto-propaganda inserido pela Gaumont como preâmbulo nas cópias do “seu” restauro e que, nas diversas vezes em que esta versão foi programada nesta cinemateca, jamais foi mostrado aos espectadores, por respeito à figura de Jean Vigo.

Nada disso diminui a importância do filme e a sua louca beleza, a imaginação livre e anárquica de Vigo, a sua recusa espontânea da convenção, inclusive a recusa da fantasia convencional. Num texto de 1955, Henri Langlois assinalou a importância do filme, temperando a ideia do isolamento genial de Vigo no seio da história do cinema. Langlois assinala que no primeiro período do cinema sonoro em França, ao lado do “teatro enlatado”, coexistiam diversas tendências: *“Este período é dominado essencialmente pelo espectro do cinema mudo, mais exactamente pela vontade de não romper com as conquistas da arte muda, pela vontade de associar o som e a palavra, sem deixar de salvar a linguagem cinematográfica, conservar o domínio da imagem, atingir uma nova arte que fosse livre da sugestão do diálogo, chegar a uma síntese, de que **L’Atalante**, de Jean Vigo, é uma ilustração perfeita”*. Esta síntese, esta “nova arte, livre da sugestão do diálogo”, foi possivelmente uma das razões do fracasso do filme à época, junto ao público e à crítica, pois embora se insira na evolução histórica do cinema, **L’Atalante** deve ter parecido esquisito aos espectadores de 1934. Vigo só reconhecia dois ancestrais cinematográficos, ambos já muito longínquos, Sennet e Méliès, e não teve herdeiros diretos, só admiradores. Um cinema mais banal e linear sairia vitorioso do processo de instauração do som, o que acentuaria o isolamento de **L’Atalante**. O filme, que transforma um argumento singelo num canto ao *amour fou*, alterna elementos descritivos, realistas e oníricos. Esta alternância entre o imaginário e o concreto, cujo ponto de equilíbrio é indefinível, é outra das suas grandes belezas. O aspecto “desarrumado” do filme prolonga o de **Zéro de Conduite**. Entre os grandes nomes do cinema francês do período, só Renoir tinha esta atração pelo desarrumado e o imperfeito, os outros buscaram o mais puro artifício de estúdio, o controle mais estrito possível sobre o que faziam (é o caso de cineastas tão diferentes como Marcel Carné, Julien Duvivier e René Clair). Vigo filmou os interiores de **L’Atalante** em diversos estúdios, mas o seu trabalho mais criativo e mais belo sobre o espaço foi feito em cenários naturais: *“Estávamos verdadeiramente inebriados pelas paisagens dos canais parisienses, construíamos a acção sobre o fundo das esclusas, dos cais, dos cafés, dos terrenos baldios*, explicou ele. Tudo isto faz deste filme do movimento (movimento natural e mecânico, o rio e o barco, movimento de aproximação, afastamento e reaproximação entre o homem e a mulher) um filme fluido como a água. Vigo une em **L’Atalante** a fantasia anárquica de **Zéro de Conduite** (Louis Lefebvre, um dos principais atores deste filme, é o grumete de **L’Atalante**) e o olhar agudo sobre o real de **À Propos de Nice**. A sequência de abertura, a do casamento, talvez a mais bela de todo o filme, é o que pode haver de mais realista e ao mesmo tempo mais onírico. As imagens parecem sair de um filme de vanguarda mudo, mas a sua função narrativa é extremamente precisa. Todos os temas do filme estão nesta introdução, a união do novo casal, a descoberta erótica, a vida na barça, a água, os quatro protagonistas. Já nesta sequência de abertura, deixamos a terra pela água, sob cujo signo se desenrola o filme. Como observou John M. Smith, *“o rio de **L’Atalante** sempre sugere uma direcção. (...) Tem a aparência ao mesmo tempo de um rio e de um canal. (...) O rio nunca é mencionado verbalmente como tal: é importante que a sua presença e o seu significado sejam um dado adquirido. Todos os aspectos do filme são influenciados por ele”*: os aspectos visuais e os aspectos narrativos, a configuração do espaço e os eventos que se sucedem, as pausas, a fuga, o movimento, a estabilidade, a ideia de *“ver o rosto da pessoa amada na água”*, que volta por diversas vezes, a nível verbal, humorístico, onírico. Embora com princípio, meio e fim, a narrativa é oblíqua, elíptica. O plano final (que Vigo, já muito doente, não pôde filmar pessoalmente) eleva-se pelos ares para mostrar a barça e deixá-la para trás. Aquela barça *“ao mesmo tempo extraordinária e banal, que faz a ligação entre o lado claro e o lado escuro da vida (...) Os rios e os canais que esta barça percorre são fronteiras e ao mesmo tempo são passagens para o ponto onde o real e o imaginário, o passado e o futuro, deixam de ser contraditórios”* (Pierre Lherminier). É mais fácil ver **L’Atalante** do que escrever sobre o filme e isto é mais um sinal de que se trata de um filme literalmente único. Vamos (re)vê-lo no restauro mais recente que, em princípio, é o mais fiel às ideias de Vigo.

Antonio Rodrigues