

“O ATALANTE”: DO ESTADO SÓLIDO AO ESTADO LÍQUIDO

Carlos Henrique Mendes Santiago*

O cinema que se quer como síntese do movimento, como imagem-movimento, deve se libertar das amarras formais das outras artes, que privilegiam o instante, sua sucessão e a harmonia das partes. Não que o cinema precise ainda se justificar perante parâmetros estéticos de outras artes, mas a denominação de síntese deve ser entendida, antes, como propõe Godard em “Histoires(s) du Cinéma”: “o cinema não é a sétima nem a sexta arte, é a arte do século” (AUMONT, 2004, p. 145). Tampouco o objetivo do presente artigo é o de encontrar um específico cinematográfico, como quem busca retroativamente um ponto de partida primitivo, que revelasse uma essencialidade ou uma ontologia do cinema, ou um ponto de chegada, que apresentasse a maior realização das potencialidades.

Nesse sentido, escolhemos o filme “O Atalante” (1934), de Jean Vigo, porque, em suas fases de produção e de finalização, ele apresentou as dificuldades e pressões típicas do cinema comercial, junto com uma liberdade de estilo poucas vezes atingida na história do cinema. “O Atalante”, porém, é o filme aparentemente menos subversivo de Vigo, conhecido pela sua veia anárquica, mas nem por isso menos bem realizado. Não fala sobre a feiúra, não ataca diretamente o moralismo. Seu tema é o fazer cinema, identificado como o fazer “realidade”, dar uma representação que faça justiça à complexidade da vida. E, se a realidade pode ser bela e poética, seria moralismo às avessas querer torná-la feia apenas para satisfazer os críticos mais radicais do sistema.

A OBRA

“O Atalante” é o quarto e último filme da curta carreira do diretor francês Jean Vigo (1905-1934). Sua obra completa, realizada no breve período de cinco anos (1929-1934), não chega a 200 minutos de projeção (TRUFFAUT, 1989, p. 39). Porém, dos quatro filmes que realizou, “Zero de conduta” foi o que recebeu reconhecimento em primeiro lugar. Isso pode ser explicado pelo mito que o envolveu, tendo sido pouco visto no

início por causa da censura francesa, além do inegável perfume autobiográfico que exala.

“Zero de conduta” ficou censurado durante 14 anos para exposições na França. O filme se passa em um internato para crianças, como os vários que Vigo conheceu durante sua infância e adolescência. No internato apresentado no filme, um grupo de alunos inicia uma rebelião contra as autoridades locais (o prefeito, o padre, o diretor etc), o que teria provocado a reação dos censores. Fracasso de público durante seu lançamento e recebido friamente no Festival de Cinema de Veneza de 1934, “O Atalante” é reconhecido atualmente como a obra-prima de Vigo. “Zero de conduta”, no entanto, continua sendo seu filme mais conhecido e mais citado, talvez por esta mística criada em torno da censura e de seu anarquismo, que muitos insistem em ver quase como uma característica genética do cineasta, suposta herança de seu pai, que morreu em 1917, em circunstâncias misteriosas na prisão. “O Atalante” não possui certamente o mesmo conteúdo explosivo e o mesmo inconformismo de “Zero de conduta”, mas sua liberdade de imaginação, que oscila entre os extremos do formalismo e do surrealismo, aparece de forma mais perfeita nesse segundo filme feito para exibição pública.

Citado como um dos dez melhores filmes da história do cinema por cineastas como François Truffaut e Sally Potter, além da revista inglesa *Sight and Sound*, e elogiado pelo documentarista John Grierson e pelo diretor russo Nikita Mikhalkov (WARNER, 1996, p. 103-4), “O Atalante” se tornou, por muitas e justas razões, um filme de diretores, o que demonstra o reconhecimento da capacidade de Vigo por seus pares. A maestria com que ele lida com um roteiro banal, como impõe, de maneira firme e ao mesmo tempo livre, a sua visão de mundo em um roteiro proposto a ele, a forma com que narra uma história de amor sem se deixar levar pelo sentimentalismo, mas também a pressão sofrida durante as filmagens, tudo isso fez com que o filme ganhasse mais admiração a partir das descobertas dos historiadores do cinema e das recuperações de cenas perdidas,

ocorridas nas últimas décadas.

A transposição que Vigo fez do roteiro assinado por Jean Guinée (pseudônimo de Roger de Guichen) manteve a estrutura original, acrescentando cenas próprias e modificando outras, especialmente as que traziam um cunho excessivamente moralista. Pierre Lherminier conta que a primeira reação de Vigo ao roteiro foi de protesto: “Mais qu’est-ce que tu veux que je foute avec ça, c’est scénario pour patronage” (“Mas que diabo você quer que eu faça com isso? É um roteiro para a escola dominical.”) (citado por WARNER, 1996, p. 13). Na verdade, a história de um jovem casal, recém-casado, que se desentende, separa-se e volta a se encontrar já mais experimentado, calejado e decidido a levar uma vida em comum, certamente não é nova e, em inúmeras versões no cinema e na literatura, recebeu um tom de advertência severa sobre a importância do verdadeiro amor e da necessidade de uma união estável para a felicidade de ambos. Essa mesma história, no entanto, ganha uma nova dimensão por meio da narrativa de Vigo e das lentes do fotógrafo Boris Kaufman, irmão de Dziga Vertov e Mikhail Kaufman.

O filme começa com os noivos, Jean (Jean Dasté) e Juliette (Dita Parlo), precedidos de alguns convidados, deixando a igreja em que se casaram na Normandia e embarcando na barcaça do rapaz, seguindo viagem rumo a Paris, de onde deverão retornar ao Havre, a serviço da companhia de navegação. Nessa viagem, eles serão acompanhados por um velho lobo-do-mar, Péré Jules (Michel Simon), e por um rapaz, que completam a tripulação da embarcação. Em Paris ocorre o primeiro desentendimento sério entre o jovem casal, que resulta em um passeio solitário de Juliette pela noite parisiense. Jean, contrariado, sai a navegar, deixando sua noiva para trás, mas não suporta a separação e cai em depressão. Juliette, enquanto isso, busca sobreviver na capital francesa, em meio ao desemprego, à pobreza, à criminalidade e à violência.

Na época de seu lançamento, “O Atalante” foi considerado um filme destinado ao fracasso de público. Antes mesmo de estrear, os distribuidores reclamaram com os produtores que não havia concessões em número suficiente ao gosto popular. Alguns dos cortes foram feitos sob a aprovação de Vigo, mas não garantiram o sucesso. A sua estréia, no dia 25 de abril de 1934, não foi considerada satisfatória e novas modificações foram feitas. O filme foi cortado em 25 minutos,

passando de 89 para 64 minutos de duração, e rebatizado de “Le chaland qui passe”, recebendo nos créditos finais uma gravação da canção do mesmo nome, de grande sucesso na França. O novo lançamento, em setembro do mesmo ano, foi bem melhor que o precedente, mas o filme ficou apenas três semanas em cartaz (WARNER, 1996, p. 103).

O grau de consentimento e de relutância de Vigo em relação às modificações varia de acordo com as fontes. Ele parece ter concordado com algumas modificações, mas é improvável que tenha aceitado passivamente a mutilação de 25 minutos de seu filme. No entanto, pode se alegar a seu favor o fato de que não pôde acompanhar essas mudanças. O seu estado de saúde, bastante debilitado após as filmagens de “O Atalante”, realizadas em pleno inverno, obrigou-o a diversas viagens à montanha com o objetivo de se recuperar, o que não chegou a acontecer completamente. Jean Vigo morreu em 5 de outubro de 1934, vítima de septicemia dos pulmões.

O MOVIMENTO

Já em seu roteiro, malgrado os defeitos iniciais, o movimento aparece como elemento estruturador de “O Atalante”: a viagem da barcaça através dos canais fluviais da França. A presença explicitada do movimento não é uma característica exclusiva sua nem mesmo do cinema francês. Afinal, o movimento é objeto de interesse desde o início dos tempos, seja de filósofos, escritores ou compositores. No entanto, o cinema traz uma componente nova a este estudo, que é a de não mais percebê-lo a partir de instantes privilegiados como na antiguidade, mas em relação a um instante qualquer, selecionado aleatoriamente.

No início do século XX, o filósofo francês Henri Bergson já reconhecia a filiação da invenção do cinema a esta concepção moderna do movimento, embora com ressalvas. Essas ressalvas dizem respeito principalmente à incapacidade do cinema de perceber o movimento a partir do próprio movimento, e não mais a partir de poses, sejam elas aleatórias ou significantes, imanescentes ou transcendententes. Mas, ainda que o cinema fosse capaz de realizar plenamente essa concepção moderna do movimento, o interesse de Bergson era muito mais propriamente científico e não tanto artístico. Os experimentos realizados com o cinema, na época em que ele escreveu suas obras fundamentais sobre o movimento – “Matéria e

memória” (1896) e “A evolução criadora” (1904) –, ainda se ocupavam em decompor o movimento, em vez de reproduzi-lo.

Os primeiros experimentos científicos com o cinema, especialmente os de Marey e os de Mulbridge, buscavam antes a análise do movimento, dividindo-o em poses, selecionadas ao acaso, de acordo com disparo aleatório da abertura da objetiva. Assim, Bergson via no cinema um aliado ambíguo, pois “dá no mesmo recompor o movimento através de *poses eternas* ou de *cortes imó-*

É preciso, antes de mais nada, que a percepção se torne fluida, que passe do dicissigno ao reuma, do estado sólido ao estado líquido

veis: em ambos os casos perde-se o movimento porque nos atribuímos um Todo, supomos que ‘o todo é dado’, enquanto o movimento só se faz se o todo não é dado nem pode vir a sê-lo” (DELEUZE, 1985, p. 16).

Para Bergson, o estudo do movimento deveria, portanto, criar as condições reais de uma percepção que fosse capaz de ir além das poses, mas também além da busca de uma essência imutável ou da busca inexorável de um apogeu em que todas as potencialidades fossem realizadas. A ciência deveria se colocar no próprio movimento para compreender o devir das coisas em constante mutação.

Mas, para uma ciência que coloca todos os instantes do tempo na mesma categoria, que não admite momento essencial, nenhum ponto culminante, nenhum apogeu, a mudança não mais é uma diminuição da essência, nem a duração é uma diluição da eternidade. O fluxo do tempo torna-se, no caso, a própria realidade, e o que se estuda, então, são as coisas que fluem (BERGSON, 1979, p. 296).

O que Bergson se propõe não é apenas reconhecer plenamente a existência de movimento, mas encontrar um correspondente dessa concepção na consciência. Como dotar a percepção de movimento, assim como acontece com o espa-

ço? “A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não lingüisticamente formada, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica” (DELEUZE, 1990, p. 47). E, aqui, a leitura de Bergson por Deleuze se aproxima de Peirce², de quem ele vai retomar os conceitos de “dicissigno” e “reuma”, para aplicá-los à percepção cinematográfica.

DO DICISSIGNO AO REUMA

O movimento diegético de “O Atalante” poderia, dessa forma, se perder em poses ou em breves paradas em portos, em que as cenas na terra pontuariam a viagem nos canais franceses, como em uma brincadeira infantil de “ligue-os-pontos”. No entanto, a capacidade intelectual e artística de Vigo soube dar uma fluidez ao filme, previamente inexistente ou apenas insinuada na linearidade do roteiro de Jean Guinée.

Dessa forma, o filme vai do estado sólido ao estado líquido da percepção, ou do dicissigno ao reuma, de acordo com Deleuze.

(A) imagem-percepção tem por signos de composição o dicissigno e o reuma. O dicissigno remete a uma percepção de percepção, e se apresenta comumente no cinema quando a câmera “vê” um personagem que vê; ele implica um enquadramento fechado, e constitui assim uma espécie de estado sólido da percepção. O reuma, porém, remete a uma percepção fluida ou líquida, que está sempre passando através do quadro (DELEUZE, 1990, p. 46).

O dicissigno no cinema corresponderia, em termos literários, ao “discurso indireto livre” de Mikhail Bakhtin. No discurso indireto livre não há uma mera mistura entre dois sujeitos da enunciação inteiramente constituídos, dos quais um seria o relator e o outro o relatado, mas, antes, uma operação simultânea de dois atos de subjetivação inseparáveis. Foi Pasolini quem chamou a atenção, em seus artigos críticos, para a proximidade entre o “discurso indireto livre” e a imagem cinematográfica. Para ele, o uso do “discurso indireto livre” liberta o cinema da convenção narrativa, permitindo o aparecimento de possibilidades expressivas, que não são novas, mas, antes, pertencem às origens do cinema, encontrando nos seus meios técnicos as suas “qualidades oníricas, bár-

baras, irregulares, agressivas e visionárias” (PASOLINI, 1982, p. 145).

A identidade deste cinema com o “discurso indireto livre” foi estabelecida por Pasolini no artigo “O ‘cinema de poesia””, escrito em 1965: “Trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 143) O cineasta, porém, não opera no nível lingüístico, mas no nível estilístico. Em “O dilema de uma vida” (“Il deserto rosso”), por exemplo, Pasolini enxerga uma identidade entre o olhar de Antonioni, “delirante de esteticismo”, e a visão de mundo da sua protagonista neurótica, que o diretor substitui em bloco pela sua visão. Godard também filma personagens doentes, mas sem qualquer identificação ou condenação. Como um neocubista, ele “coloca tudo frontalmente, num plano de igualdade”, dividindo a realidade em mil pormenores.

A poética de Godard é ontológica, chama-se cinema. O seu formalismo é, por isso, um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade (PASOLINI, 1982, p.148-9).

Com o dicissigno, a câmara se tornou, portanto, autônoma, adquiriu consciência própria. É como se a câmara adquirisse consciência de si mesma na reflexão da imagem. Objetiva e subjetiva, ao mesmo tempo, ela transforma a visão primitiva do cinema, proporcionando um novo ponto de vista. Em “O Atalante”, a câmara de Kaufman assume, por vezes, a perspectiva de um dos personagens, especialmente quando filma a cidade de Paris, através dos olhos de Juliette. Quando ela ainda está deslumbrada com as vitrines e os *tableaux vivants* da cidade, a câmara ainda está consciente do formalismo do ato de registrar a vida urbana. Os autômatos da vitrine terminarão por revelar o pretenso cosmopolitismo de Paris como uma banalidade, que mostrará todos os seus dentes quanto Juliette perceber que a barça se foi. A câmara acompanha a trajetória de Juliette, o roubo de seu dinheiro, a prisão do ladrão pela multidão enfurecida de maneira desproporcional – como nos filmes de Fritz Lang -, a busca de um emprego, uma fila real de desempregados na porta de uma fábrica, mas não há, aqui, o sentido moralista do castigo para a mulher que

desobedece ao marido. A técnica, sua variedade, ao mesmo tempo em que possibilita ao espectador acompanhar as sucessivas mudanças do ponto de vista de Juliette, libera-o de abraçar uma causa determinada, e nisso, o filme é poético, porque se baseia na transmutação de linguagens. Ele traduz a estrutura da realidade, que é feita de signos, em linguagem cinematográfica, composta de signos não-verbais.

Mas esta consciência ainda não é suficiente para restituir plenamente o movimento à imagem cinematográfica. É preciso, antes de mais nada, que a percepção se torne fluida, que passe do dicissigno ao reuma, do estado sólido ao estado líquido. O cinema experimental do início do século passado levou essa fluidez a limites imprevisíveis até então, estabelecendo uma relação entre os planos, criando um ritmo no jogo entre as imagens, em suas justaposições.

Apesar dos *raccords* que fazem dele um “traço incluído”, o plano, tanto no interior de si próprio como em relação aos outros planos, tem que obedecer às normas de sucessividade; tem que fluir como a realidade e o cinema (mesmo que imaginados) (PASOLINI, 1982, p. 246).

Aqui, “O Atalante” é especialmente importante para exemplificar esse ponto, porque joga com as duas percepções, tanto em estado líquido, quanto em estado sólido. O movimento desajeitado dos atores sobre a barça mostra como houve uma mudança no estado onde esse mesmo movimento típico do estado sólido se atualiza, ou seja, no próprio fluir do barco. O movimento no estado líquido não é mais uma mudança entre dois pólos, o objetivo e o subjetivo, como no dicissigno, mas uma mudança de um centro privilegiado, que se coloca em movimento e, com isso, flui entre os dois pólos.

Os *plongées* e *contra-plongées* são uma marca desse ambiente aquático. Vigo possuía um modelo de uma barça, fabricado em estúdio, e fez o filme dentro dele, raramente suspendendo uma parede. Com isso, a câmara, muitas vezes, está acima da cabeça dos personagens ou em ângulos apertados, de baixo para cima (WARNER, 1996, p. 34-5). Mas é também um movimento de corpos que, confinados a esse ambiente apertado, enlaçam-se, tocam-se, fazem contatos provocados ou instintivos. Os corpos não agem mais separadamente, mas estabelecem um ponto privi-

legiado, em torno do qual surgem novas relações, em torno do qual o movimento gira, torna-se ascendente ou descendente.

DO MOVIMENTO À PERCEPÇÃO DO MOVIMENTO

Para Bergson, o movimento é composto por percepções, afecções e ações, sendo a percepção o que provoca a ação e a afecção. A ação é o resultado da percepção, não de uma forma imediata, mas mediada pelos corpos dos seres sensíveis. A afecção, diferentemente da ação, não se atualiza em um ato, mas em uma qualidade, uma tendência, em suma uma sensação, que substitui a ação que se tornou, naquele instante, impossível. Não é uma simples coincidência, para Bergson, que nossos órgãos sensíveis sejam imobilizados, fixos, enquanto os órgãos ativos têm grande mobilidade. Além disso, a diferença entre a percepção e a afecção está também no nível fisiológico, assim como entre a percepção e a ação. Por isso, as imagens exteriores podem sobreviver à percepção, mas as sensações, não. Elas dependem do corpo para existirem.

Quando dizemos que uma imagem existe fora de nós, entendemos por isso que ela é exterior. Quando falamos da sensação como de um estado interior, queremos dizer que ela surge em nosso corpo. É por isso que afirmamos que a totalidade de imagens percebidas subsiste mesmo se o nosso corpo desaparece, ao passo que não podemos suprimir nosso corpo sem fazer desaparecer nossas sensações (BERGSON, 1999, p. 59).

Em “O Atalante”, existem dois ambientes distintos, dois sistemas, em que as percepções, afecções e ações dos personagens também são distintas. Um ambiente sólido, onde a percepção cinematográfica é composta por dicissignos, semi-objetivos e semi-subjetivos, em que a câmara recupera consciência de si ao mesmo tempo em que mantém o olhar objetivo sobre a realidade. Já no ambiente líquido, a percepção cinematográfica é fluida, composta por reumas, que resultam dos *raccords*, das ligações entre os planos e dos corpos dentro dos planos, criando um ritmo que passa o quadro, atravessa o plano e altera o movimento.

O movimento apresenta, por exemplo, um desequilíbrio constante no estado sólido. É a bici-

leta do camelô que ameaça cair a cada instante. Esse desequilíbrio aparece da própria característica do movimento, em que é preciso mover o centro de gravidade dos corpos em equilíbrio momentâneo para que eles também se movam a um novo ponto de equilíbrio. O movimento característico do estado sólido quando realizado na barca, porém, tem a aparência desajeitada dos atores caminhando de quatro, tal qual caranguejos, como se esse ato não fosse próprio do estado líquido. A graça da noiva sobre a barcaça, que traz evocações poéticas, é uma graça de outro mundo, que também não combina mais com o mundo sólido assim como não combina com o mundo líquido. Nos canais da França, é o centro de gravidade que se desloca, levando os personagens junto, e o movimento não mais vai de um ponto a outro, mas “é o ponto que está entre dois movimentos” (DELEUZE, 1985, p. 105).

A afecção no estado sólido, isto é, quando a percepção não se transforma em ação, por mera impossibilidade desta, resultará em “imagens-lembrança”. Estas “imagens-lembrança” permanecem em estado de mero reconhecimento da sua existência, seja como produto de outra ação, seja como uma mercadoria cujo valor não está no seu uso atual, mas no seu passado solidificado. São as mercadorias que o camelô retira de sua mala e que se intercambiam ou então são oferecidas em troca de alguma outra coisa, um subterfúgio para se obter um pouco de dinheiro ou mesmo uma dança³.

No estado líquido, porém, os objetos são dotados de uma característica mágica, que faz com que eles, inesperadamente ou não, atualizem-se, alcancem a “objetividade dos corpos”. Em “A propos de Nice”, seu primeiro filme, Vigo desnuda literalmente a burguesia de Nice, revelando a feiúra de seus corpos sob as roupas elegantes. Em “O Atalante”, Dita Parlo, a atriz que faz Juliette, não aparece vestida segundo o figurino da época, de modelos colantes, decotes e contornos marcados (WARNER, 1996, p. 61). As suas roupas deixam entrever seu corpo, revelando toda a sua graça e doçura.

Não são mais meras “imagens-lembrança”, mas objetos que se atualizam em estados presentes, sem desenvolver uma ação, como o gramofone que, magicamente, volta a funcionar, marcando os momentos decisivos do filme, sem propriamente interferir na ação. São, enfim, os objetos-fetichismo do quarto de Père Jules, onde entre *pin-ups* e slogans anarquistas, surge uma mão

decepada dentro de um vidro, fazendo com que o horror da sua morte seja revivido por meio da narrativa eloqüente do velho lobo-do-mar.

Por fim, a percepção também pode ter uma solidez que, por vezes, recorda as fotografias dos construtivistas russos. A fotografia dos bairros industriais de Paris, com suas filas de trabalhadores, contraste acentuado, ângulos retos se tornaria a marca do fotógrafo russo Boris Kaufman, que se dizia irmão de Dziga Vertov e Mikhail Kaufman (autores de “Cine-Olho”). A percepção fluida, ao contrário, permite a vidência dos personagens, o rosto do(a) amado(a) dentro d’água, que é a prova definitiva do amor de Jean por Juliette, “como se a percepção gozasse de um alcance e de uma interação, de uma verdade que ela não tem na terra” (DELEUZE, 1985, p. 105).

Em outro momento da história do cinema, a percepção se apresenta também em estado gasoso, o qual Deleuze identifica em “O homem da câmara”, de Dziga Vertov, realizado na União Soviética, em 1929. Ele denomina esse tipo de signo de engrama, o fotograma, o elemento genético de toda imagem cinematográfica, expresso por meio da montagem e sem correspondência direta com

a percepção humana. Não se trata aqui mais de raccords, como em “O Atalante”, mas de uma montagem que justapõe imagens “longínquas”, estabelecendo uma correlação não mais linear, mas que, ao contrário, opera por intervalos. Trata-se de uma percepção correlata à da própria matéria. A possibilidade de incrustar a percepção na própria matéria seria empirismo transcendental, de que Deleuze fala em seu texto do final da vida “L’immanence: une vie...” (DELEUZE, 1995, p. 3), ou seja, seria uma visão pura do “devir”. Vertov, no entanto, traduz a percepção da matéria para a humana de forma indireta, por meio da arte cinematográfica, fazendo a visão passar pelos intervalos e variações da matéria, do “todo que não pára de se fazer”:

(S)e partimos de um estado sólido no qual as moléculas não são livres para se deslocarem (percepção molar ou humana), passamos em seguida a um estado líquido, em que as moléculas se deslocam e deslizam umas por entre as outras, mas finalmente chegamos a um estado gasoso, definido pelo livre percurso de cada molécula (DELEUZE, 1985, p.111).

ESQUEMA COMPARATIVO ENTRE AS IMAGENS-MOVIMENTO⁴

| ESTADO | “O Atalante” (1934) | | “O Homem da Câmara” (1929) |
|-------------------|---|---|--|
| | SÓLIDO (dicissigno) | LÍQUIDO (rema) | GASOSO (engrama) |
| MOVIMENTO | Desequilíbrio constante Ponto de equilíbrio fora do centro de gravidade De um ponto a outro | Aparência desajeitada Deslocamento do centro de gravidade Ponto entre dois movimentos | Interação universal Intervalo Ligação entre imagens “longínquas” |
| AFECÇÃO | Dominado pela mercadoria “Objeto-lembrança” | “Objetividade dos corpos” “Estados presentes” (o quarto de Pére Jules) | Matéria (correlato) Devir (“um todo que não pára de se fazer”) |
| PERCEPÇÃO | Visão terrestre Imagem isolada e solidificada | Vidência Imagem líquida | “O olho na matéria” Percurso livre |
| MEIO DE EXPRESSÃO | História | Ritmo | Montagem |

CONCLUSÃO

“O Atalante” permite, por suas características singulares, estabelecer o movimento dentro do próprio filme. Ele não realiza plenamente a percepção líquida, pois ela ainda está a serviço de uma história. Será somente no caso em que Vigo se libertar de uma história, como no documentário sobre um campeão de natação, “Taris, roi de l’eau”, que vai alcançar uma fluidez plena. Mas não se trata, em absoluto, de uma inferioridade (DELEUZE, 1985, p.106). Em “O Atalante” é a percepção sólida que se deixa penetrar pelo ritmo, a fluidez das imagens, alcançando o surrealismo das coisas banais. De acordo com Lherminier, “o insólito é cotidiano” para Vigo (citado por WARNER, 1996, p. 13). Esta semelhança é reforçada pelo fato de que o filme é contemporâneo do movimento surrealista francês e estreou no mesmo ano da publicação do terceiro Manifesto Surrealista. Nas palavras do cineasta, segundo Lherminier,

O objetivo será alcançado se conseguirmos revelar a razão oculta de um gesto, extrair de uma pessoa banal encontrada ao acaso sua beleza interior ou sua caricatura... E isso com uma força tal que daí por diante o mundo que antes costeávamos com indiferença se oferece a nós, a despeito de si mesmo, além de suas experiências (citado por WARNER, 1996, p. 108).

O exemplo da construção cinematográfica de “O Atalante”, assim como a sua importância dentro da história do cinema e as reflexões que continua provocando, mostram que a análise de um elemento isolado do filme não é suficiente para dar conta de toda a sua grandeza. É preciso ver a relação desse elemento com os demais níveis expressivos do filme, como ele interage com os outros elementos e constrói a representação da realidade de uma forma pessoal e única, mas, ainda assim, capaz de configurar propriamente o movimento, não apenas imagens em movimento, mas como imagem-movimento.

NOTAS

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

¹ Cf. PEIRCE, 2000, p. 253-7.

² “Nem se trata também do mesmo regime da paixão, da afecção; num caso dominado pela mercadoria, o fetiche, a vestimenta, o objeto parcial e o objeto-lembrança; no outro, acedendo ao que já se chamou a ‘objetividade’ dos corpos, que pode revelar a feiúra sob a roupa, mas também a graça de uma aparência rude” (DELEUZE, 1985, p. 105).

³ DELEUZE, 1985, p. 104-11.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: 1979. 317 p.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **L'immanence: une vie... Philosophie**, Paris, n.47, p.3-7, sept. 1995.

LHERMINIER, Pierre. **Jean Vigo**. Paris: Éditions PLH/Filméditations, 1984, *apud* WARNER, 1996, Marína. **L'Atalante**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

TRUFFAUT, François. **Os filmes de minha vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

WARNER, Marína. **L'Atalante**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.