



Pedro Sá Valentim

Da Desavergonhada Forma Das Coisas

uma digressão flanada através da forma e do discurso
duma constelação de corpos cinematográficos

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso, apresentada ao Departamento de História, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Da Desavergonhada Forma das Coisas

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	Da Desavergonhada Forma das Coisas uma digressão flanada através da forma e do discurso duma constelação de corpos cinematográficos
Autor	Pedro Sá Valentim
Orientador	Doutor Abílio Hernandez Cardoso
Júri	Presidente: Doutor João Maria André Vogais: 1. Doutor Sérgio Dias Branco 2. Doutor Abílio Hernandez Cardoso
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Estudos Artísticos
Especialidade/Ramo	Estudos Fílmicos e da Imagem
Data da defesa	19-10-2015
Classificação	18 valores



Da Desavergonhada Forma das Coisas

Agradecimentos

Devo e hei-de sempre ficar a dever muito a muita gente. daquelas dívidas que não se saldaram nem com o vil metal, nem com sacrifícios a divindades, nem com repetidas dádivas de graças ou discursos laudatórios. Nem sequer com simples obrigados, ainda que calados e murmurados só para dentro, como quem engole em seco uma verdade.

E todos esses a quem de facto lhes devo algo, o que quer que seja (mesmo que seja uma fímbria de uma ínfima parte, às vezes um tom de voz ou mesmo só um olhar), que de alguma forma me ajudou na tarefa de concretizar este trabalho, esses, todos eles, sabem-no. Vocês sabem quem são.

No entanto, e apesar disso, eu quero e vou mesmo nomear-vos.

Antes de mais quero agradecer ao Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso, não só pela sua orientação, pela sua erudição, disponibilidade e compreensão, mas também pelas palavras de ânimo e de encorajamento, e de crédito, ditas nas alturas em que mais precisei de as ouvir, em que as dificuldades conspiravam, as dúvidas ganhavam terreno e as forças fraquejavam.

Seguem-se todos os meus restantes professores do 1º ano do curso de mestrado, aos quais agradeço tudo o que me ensinaram e da forma como me ensinaram, para lá de toda a atenção e disponibilidade demonstradas: Prof. Dr. Jorge Seabra, Profª Drª Tânia Saraiva, Profª Drª Bárbara Vallera, Profª Drª Marta Anacleto, presto-vos a todos o meu profundo agradecimento.

Urge ainda que aqui deixe duas palavras de profunda estima e admiração, uma ao Prof. Dr. Osvaldo Silvestre, pelo seu insuperável wit, e outra ao Prof. Dr. João Maria André, pela sua sábia bonomia.

Agora a alguns dos que foram meus colegas, àqueles que mais que isso acabaram mesmo por se tornar amigos, daqueles tão amigos que por isso mesmo dão até em se zangar connosco e nós com eles. À Mafalda Umbelino, à Paula Saraiva, à Maria Tsukamoto, e a toda a formidável Obra do Camandro: à Elsa Gomes, à Rita Juliana, à Cristina Janicas, ao João Pereira, ao Luís Bernardo, ao Bruno Fontes, ao Júlio Marta e ao Carlos Coelho, a todos e a cada um uma sentida vénia, fizeram de mim melhor do que era.

Chegam-se agora os ainda mais chegados, e aqui repito o meu amigo Júlio e o meu amigo Carlos (meu amigo Charlie), aos que se juntam aqueles que vêm já detrás, da velha guarda, guardiães e fiéis depositários de um já antigo e vasto património sentimental, como a Su, a Patrícia, a Isa, a Natacha, e o Fernando e o Rui e o Paulo e o Chico. Só a vossa lembrança chegou muitas vezes a dar-me muito do que me faltava.

E com isto é a vez dos irmãos de sangue, que são dois: a mana Quitinoca e o mano João, mais a minha querida Mara, que é a mulher da vida dele, e a Teresa e o Tomé que são a vida do amor dos dois. Quero-vos muito. E é por tudo o que me dão, e por me trazerem onde me trazem, e ainda pela ideia que sei que fazem de mim e que genuinamente me comove, que só posso continuar a querer dar-vos o melhor que tenho e ao dobro.

Já disse que devo e hei-de sempre ficar a dever muito a muita gente.

Aos meus pais, por tudo, claro.

Às mulheres que amei e que me amaram. E ao privilégio e ao brio de que me investiram.

À Lúgia Ikéotoxané, que me quer justamente por ser como sou e que por isso mais que ninguém acreditou que isto era porque era possível. Isto foi feito a meias contigo, meu amor. Aliás: é teu, devia-to há muito.

Com todo o meu amor e devoção.

Resumo

Esta dissertação propõe-se a estudar a forma como designio plástico do discurso fílmico e enquanto solução cinematográfica de algum modo já latente e pré-determinada pela essência e urgência desse mesmo discurso, e vice-versa. Daí que este estudo tenha versado, em última análise, sobre o pleno da solução cinematográfica.

Pretendeu-se por isso desenhar um périplo, melhor: uma digressão através da forma e do discurso de uma autêntica constelação de corpos fílmicos, isto porque para lá da aparente disparidade de proveniências, quer estéticas, quer discursivas, quer morais, de género, de estilo, até mesmo autorais e outras, todos estes *corpos celestes* coincidem como exemplos acabados do pleno da solução cinematográfica e, logo: como casos emblemáticos da dinâmica entre forma e discurso, ou seja: da tensão e diálogo entre a forma como solução estética e o discurso cinematográfico como artifice (e ao mesmo tempo consequência) dessa mesma solução, e vice-versa, isto é: do discurso também como labor formal.

Palavras-chave: discurso fílmico, forma, solução cinematográfica, montagem, argumento cinematográfico, melodrama, elipse, plano-sequência, música, Quentin Tarantino, Pedro Costa, Leos Carax, Todd Haynes, Douglas Sirk, Jean-Marie Straub, Gesamtkunstwerk ou a Obra de Arte Total, Richard Wagner, La Mujer Sin Cabeza, Lucrecia Martel, narrativa elíptica, descontinuidade espaço-temporal, enquadramentos desenquadrados, fora-de-campo, design sonoro, desfoque da profundidade de campo, visualidade háptica.

Abstract

This thesis proposes to study the form as plastic design of the filmic discourse and as filmic solution, in some way already latent and predetermined by the nature and urgency of that same discourse, and vice versa. Hence, this study has consisted, ultimately, on the full achievement of the filmic solution.

The aim was therefore to design a journey, better: a digression through the form and discourse of an authentic constellation of filmic bodies, because beyond the apparent disparity of sources, whether aesthetic or discursive, whether moral, of genre, of style, even of authorship and of other kind, all these *heavenly bodies* coincide as finished examples of the full achievement of the filmic solution, and therefore: as emblematic cases of the dynamics between form and discourse, in other words: of the tension and dialogue between the form as aesthetic solution and the cinematic discourse as the craftsman (and at the same time the result) of that same solution, and vice versa, that is: the discourse also as formal labor.

Keywords: filmic discourse, form, filmic solution, editing, shooting script, melodrama, ellipsis, sequence shot, music, Quentin Tarantino, Pedro Costa, Leos Carax, Todd Haynes, Douglas Sirk, Jean-Marie Straub, Gesamtkunstwerk or The Total Work of Art, Richard Wagner, La Mujer Sin Cabeza, Lucrecia Martel, elliptical narrative, spatio-temporal discontinuity, unframed framing, offscreen space, sound design, shallow depth-of-field, haptic visuality.

Índice

Introdução 1

Capítulo 1. Landa! 9

1.1 O Interrogatório a Monsieur LaPadite 13

1.2 O Strudel 26

1.3 Os Indícios que Apontam para a Traição de Bridget Von Hammersmark 35

1.4 O Requentado Jogo Sádico de Landa na Recepção a Bridget Von Hammersmark e aos Seus Três Acompanhantes 38

1.5 Landa Desmascara Bridget Von Hammersmark 43

1.6 O Argumento Landa 46

Capítulo 2. O Homem Que *Sirkestrou* Douglas Sirk 53

2.1 A Transubstanciação 54

2.2 A Câmara de Haynes É a Mesma de Sirk 60

2.3 O Fulgor Estético 65

2.4 O Fantasma da Tragédia Clássica 71

2.5 *Fall From Splendor* ou A Anatomia de Um Falhanço 78

Capítulo 3. Sopas de Sangue 91

3.1 A Desavergonhada Forma das Coisas 92

3.2 Anatomia de Uma Elipse 96

3.3 Anatomia de Um Falso Plano-Sequência 105

3.4 O Cinema como Obra de Arte Total — da Gesamtkunstwerk de Wagner ao conceito de sopa sonora de Straub 120

Capítulo 4. Uma Câmara Míope 129

4.1 A Consciência e o Discurso Fílmico 130

4.2 Do Design da Dúvida 133

4.3 Uma Câmara Míope 140

4.4 E Martel Ensaia o Pleno da Solução Cinematográfica 166

Conclusão 172

Bibliografia Consultada 175

Referências Filmográficas 180

Índice de Imagens

Imagem que ilustra a Capa

– fotograma do filme *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), direcção de fotografia por Robert Richardson

Imagem que ilustra o Capítulo 1. Landa! 9

– fotograma do filme *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), direcção de fotografia por Robert Richardson

Imagem que ilustra o Capítulo 2. O Homem Que *Sirkestrou* Douglas Sirk 53

– *director Todd Haynes and actress Julianne Moore on Set*, 2002, fotografia não creditada propriedade da Focus Features

Imagens que ilustram o Capítulo 3. Sopas de Sangue 91

– fotogramas do filme *O Sangue* (Pedro Costa, 1989), direcção de fotografia por Martin Schäfer

– fotogramas do filme *Mauvais Sang* (Leos Carax, 1986), direcção de fotografia por Jean-Yves Escoffier

Imagem que ilustra o Capítulo 4. Uma Câmara Míope 129

– fotograma do filme *La Mujer Sin Cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), direcção de fotografia por Bárbara Álvarez

Introdução

Esta dissertação resulta, como o próprio subtítulo trata de indicar, de uma digressão flanada (e conduzida ao longo de um rol de relações, associações, comparações e sobreposições um tanto à maneira de um fundido-encadeado como de um *raccord-de-olhar*) através da forma e do discurso de uma constelação de corpos cinematográficos, a fim de se tentar averiguar:

- I) quer o que lhes determina aqueles (ou seja: o que lhes fixa as formas e ainda o modo de as articular entre elas, de as ordenar e de as mostrar ou dar a ver, de as dotar de sentido);
- II) qual a natureza da relação entre os mesmos (isto é: apurar qual o carácter da dinâmica entre a forma que enforma e o discurso que a articula, que a ordena e lhe dá um sentido);
- III) como ainda o propósito da escolha de algumas das soluções cinematográficas empregues e accionadas e de que aqueles corpos filmicos derivam e de cujo complexo, em última análise, são feitos.

Assim, a partir da análise (na maior parte dos casos exaustiva e bem detalhada) de seqüências de vários filmes — obras que aparentemente não mostram quaisquer afinidades particulares entre si, quer estéticas, quer discursivas, quer morais, de género, de estilo, até mesmo autorais ou outras — procurou-se não só definir (e tentar mesmo provar) a solução cinematográfica (e, por consequência, o corpo ou organismo filmico de que faz parte) como síntese do diálogo entre o desígnio formal e o discurso filmico, como também investigar (justamente em cada um dos excertos analisados) o percurso e o decurso da demanda e depois da descoberta de uma determinada solução cinematográfica, ou melhor: precisamente o processo para que se chegue a algo que sintetize de forma orgânica o desígnio formal ou estético e ainda moral que se persegue e o discurso que há-de permitir que aquele se enuncie e assim seja, ou acabe, ou resulte, plasmado diante de nós no ecrã, tendo-nos proposto, para isso, a uma tarefa ensaiada em quatro capítulos:

I^o) da ideia inicial (o projecto, o esboço, o plano, o mapa ou a bússola) à versão ou solução definitiva (o filme) — ‘o caso do argumento ao filme’, um exercício que parte da inevitável comparação entre dois objectos distintos mas também ligados de modo umbilical entre si (o guião e o filme), para daí traçar a possível génese ou concepção de uma solução cinematográfica, assistindo à forma que o discurso cinematográfico urde, articula e plasma a partir de uma ideia-esboço expressa no argumento, ou melhor: de como, a partir de uma abstracção mental sugerida por um texto escrito, chegar a uma solução formal concreta e mais adiante tornada definitiva pela sua encenação e concretização em texto filmico ou filme.

Para isso, começar por averiguar qual o tipo de argumento que aqui serviu de documento matriz, ou modelo, ou mapa; apurar qual o rigor e a fidelidade da encenação àquele guião do qual procede e a consequente natureza do que acabou por se encenar e ficar gravado e desta forma resultar na obra definitiva; e ainda determinar qual o método e o critério

escolhidos e que presidiram às escolhas feitas e às opções tomadas no processo e que interesses (de intensidade dramática, de economia narrativa, etc.) estas serviram.

Ora, a fim de que se pudesse avaliar e medir da melhor forma a essência ou densidade ou natureza cinemática dessa proposta ou solução cinematográfica que decorresse desse guião ou *shooting script*, seria determinante que não houvesse a mínima discrepância (quer estética, quer moral, quer de estilo, quer de percurso, etc.) entre o material escrito, a própria interpretação do mesmo, e, logo: a consequente expressão filmica possível que este teria, daí que se tivesse escolhido um argumento e um filme — *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009) — que tivessem o mesmo autor, e ainda, para lá dessa óbvia coerência e identidade decorrente da filiação autoral, que as sequências analisadas tivessem também todas o mesmo protagonista (precisamente o vilão da intriga, o Coronel das SS Hans Landa), algo que por si só (e até pelo estudo de personagem que permite) imprime não só uma unidade temática, dramática e modal a todos os excertos (e que deriva muito do particular *modus operandi* daquela personagem e à volta da qual se concebem e desenham as respectivas cenas) como ao mesmo tempo nos permite focar-nos (uma vez que o protagonista e os seus processos são sempre os mesmos, bem como o tema tratado e ainda o ambiente instalado e, logo, o aproveitamento dramático) nos designios que assistiram às soluções cinematográficas encontradas da passagem do guião ao filme, bem como nos dispositivos do discurso que as plasmaram. Desta maneira não se poderia pensar em nomear este capítulo inaugural com outro nome (e dito de forma eufórica) que não o do seu carismático protagonista: Landa!

2º) a solução cinematográfica como exercício formal ou figura de estilo — ‘o caso do sequestro autoral’ ou da perseguição de uma solução formal, de uma proposta plástica, de um programa estético que presida e oriente o propósito de *homenagem* e ainda o conceito de *transubstanciação* ou *bodysnatching* autoral que lhe está inerente. Partindo de um filme contemporâneo — *Far From Heaven* (Todd Haynes, 2002) — assumidamente de homenagem a um autor de estilo, assinatura e universo muito próprios — Douglas Sirk — e cujas obras mais emblemáticas são todas, sem excepção, de um período também ele esteticamente muito marcado: os anos 50 americanos — (*All That Heaven Allows* (1955), *Written On The Wind* (1956) ou *Imitation Of Life* (1959) — e, para lá disso, inscritas declaradamente num género — o melodrama — de que o próprio Sirk se tornou um artifice e onde granjeou o estatuto de autêntico mestre e autor de culto, ensaiou-se um estudo crítico e comparativo que explorasse em primeiro lugar a questão da solução cinematográfica como designio formal, ou mesmo *assinatura* ou *marca*, inscrita num determinado legado autoral, e depois ainda que reflectisse sobre o complexo exercício mimético — quer estético, quer estilístico ou de *design*, quer plástico, quer temático, quer moral, quer textual, quer dramático, quer técnico, etc. — empreendido por Haynes de forma a concretizar o ambicioso projecto a que se propôs, e que foi o de realizar um filme que, ao mesmo tempo, pudesse passar por ter sido feito por Sirk, mas sem que acabasse por ser um mero decalque, ou um sucedâneo formal ou um

pastiche inconsequente, e ainda que actualizasse, muito para lá da superfície das coisas e do código estilístico sirkiano, muita da crítica mordaz que o mestre fazia por deixar latente no denso subtexto que tecia.

Sendo que a própria consciência estética de Sirk foi sendo por ele apurada não só por condicionalismos de produção da época como também de uma escolha consciente que definia o cinema como, antes de tudo, uma linguagem de formas, e que era exercitada, antes de mais, através da captação, percepção e articulação dessas formas, revelou-se determinante estudar, no âmbito deste autêntico ensaio filmico de manifesta homenagem (a um autor e a um género tão específicos e tão marcadamente icónicos) que *Far From Heaven* constitui e do confronto a que obriga, a solução cinematográfica como mecanismo estilístico ou até mera proposta formal que só por ser enunciada (com o devido rigor e observância dos códigos que a enformam e que esta pretende homenagear) pudesse recriar todo um universo autoral já canonizado e de marca registada.

Atente-se que, e como já se referiu, o que Haynes se propôs fazer foi mais bem arrojado que um simples decalque, ou um sucedâneo formal ou um pastiche inconsequente: é que ele não teve só em mente fazer um filme de género melodramático que se passasse nos anos 50, ele quis mesmo fazê-lo de forma a que este se parecesse a um autêntico filme feito nos anos 50, e, mais que isso, precisamente ao estilo de quem fez do melodrama dos anos 50 um ícone desses mesmos anos 50, Haynes quis que o seu filme se passasse não nos *anos 50 reais* mas sim nos *anos 50 cinematográficos* (ou seja: nos anos 50 que o cinema inventou e cristalizou ainda nos próprios anos 50 e que, no fim de contas, constituem o corpo do mito) e ainda para além disso que, dentro destes *anos 50 cinematográficos* (e que já por si são saturadamente codificados), o seu filme se desenrole, se mova e se articule, concretamente, dentro do universo hermético de um certo autor.

E é também por isso que o resultado desta *experiência* conduzida por Haynes assume um carácter obrigatoriamente denso e muito para lá da superfície das coisas e da revisitação e actualização habilidosa do código estilístico sirkiano, isto porque o que nos é dado a ver é a consequência de uma estudada operação de *transsubstanciação*, Haynes assume mais que a *forma* de Sirk: não é só a superfície que lhe interessa, é tudo o que se esconde por detrás dela, todo esse magma de signos sempre em constante ebulição secreta no seu interior, Haynes *passa* a Sirk *de dentro para fora*, não é um embuste, não é um pastiche, é puro *body-snatching*, exactamente como os alienígenas faziam no filme de Abel Ferrara: assumiam literalmente a forma de alguém a partir do seu interior, algo que Haynes concretiza ao passar a ser ele o próprio agente da gramática e do texto cinematográfico característicos de Sirk, agência essa de onde decorre depois todo o filme.

Em suma: partindo da solução cinematográfica como exercício formal ou figura de estilo e, logo, como assinatura estilística e marca autoral, reflectir em simultâneo sobre os mecanismos da homenagem (e ainda do conceito de *transsubstanciação* ou *bodysnatching* autoral que neste caso lhe estão inerentes) e sobre *a problemática da forma* em

Haynes a fazer de Sirk (*Haynes playing Sirk, Haynes trying to be Sirk, Haynes being Sirk*), daí que este capítulo se tenha intitulado *O Homem Que Sirkestrou Douglas Sirk*.

3º) a solução cinematográfica enquanto dispositivo do discurso — ‘o caso de uma elipse e de um falso plano-sequência e ainda do conceito de sopa musical’, isto porque ao entender a solução cinematográfica como resultado decorrente do labor dos próprios dispositivos accionados pelo discurso cinematográfico, ou melhor: como a síntese do diálogo entre o desígnio formal ou estético e ainda moral e o discurso filmico (processo que de alguma maneira persegue sempre uma ideia de organicidade (e concretizando-a mesmo muitas vezes, quando é conduzido por artifices inspirados), visando por isso, entre outras coisas, imprimir à composição do texto filmico — que deriva da articulação simultânea de vários mecanismos justamente articulados pela máquina discursiva — uma integralidade que veicule, que sirva e que concretize da melhor forma o que quer que seja que se pretende fazer passar — uma sensação, uma ideia, um sentimento, etc.), pretendeu-se dissecar (recorrendo a alguns casos concretos que se entendem como paradigmáticos desta simbiose plástico-discursiva), os mecanismos dessa dinâmica entre a forma e o discurso — e de cuja orgânica surge aquilo a que se pode chamar de solução cinematográfica — procedendo-se deste modo à anatomia de duas sequências de dois filmes distintos; no primeiro caso — uma cena do filme *O Sangue* (Pedro Costa, 1989) — elegemos uma elipse como dispositivo do discurso filmico a analisar, começando por descrever-lhe os processos, contextualizando-a no próprio texto onde actua (ou é chamada a actuar) e em seguida prefigurando a sua natureza funcional, a sua pertinência dramática, o seu valor discursivo e narrativo, enfim: o desígnio plástico que descreve e que concretiza; enquanto que no segundo — uma sequência do filme *Mauvais Sang* (Leos Carax, 1986) — debruçámo-nos sobre um *travelling* que quis passar por plano-sequência, daí que o tenhamos nomeado de *travelling* ou falso plano-sequência, a fim de também o avaliarmos enquanto solução cinematográfica.

Aquilo que em primeiro lugar se pretendeu demonstrar com a escolha destas duas sequências destes dois filmes, é que as duas resultam da convergência simultânea de várias soluções cinematográficas que concorrem para que o seu *design* ou forma ou enunciado plástico e moral (e que é plasmado em imagens e sons e articulado por um discurso no ecrã diante de nós) concretize uma proposta formal que “*exprima perfeitamente*”, como justamente Susan Sontag dizia, “*e acompanhe aquilo que pretende dizer, que na verdade ‘seja’ aquilo que pretende dizer*”.

Desta forma, tanto num caso como noutra, constatámos estar perante uma relação tão cúmplice e intrínseca e emaranhada entre os vários dispositivos do discurso filmico e os seus processos de interacção que dificilmente os conseguiríamos desprender uns dos outros, isto porque se apresentam, no seu resultado final, como se fossem um tecido (um texto, que é precisamente tecido) de peça única, inteiriço (como um corpo) e não como uma colecção de retalhos de várias proveniências que tivessem sido cozidos uns nos outros, mas que (isso já nós sabemos) de facto foram.

Já depois destas duas análises, e a título de remate, ainda evocámos uma genialidade de Straub e que consiste no seu particular conceito de ‘sopa musical’ e onde oportunamente se entreviu uma reverberação longínqua da Gesamtkunstwerk wagneriana. Ora, associando justamente este conceito imersivo de ‘sopa musical’ de Jean-Marie Straub com os títulos sanguíneos dos filmes (*O Sangue* (Pedro Costa, 1989) e *Mauvais Sang* (Leos Carax, 1986)) a que pertencem as sequências dissecadas, era praticamente obrigatório ter de nomear este capítulo como autênticas *Sopas de Sangue*.

4º) a solução cinematográfica feita autêntico organismo filmico — ‘o caso do filme *La Mujer Sin Cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) como exemplo paradigmático da plenitude da solução cinematográfica’.

Sob o desígnio da já referida premissa da “*perfeita adequação da forma ao tema*” estabelecida por Susan Sontag, e que esta concretizou declarando que um filme será tão mais bem conseguido se pela sua própria forma já estiver a ser dito aquilo que este pretende dizer (um mistério que só alguns artesãos parecem dominar e de que deriva a combinação perfeita entre o que se quer tratar — o tema — e o modo como o mesmo se trata e é feito passar e nos é assim apresentado — e que é justamente a forma; ora, segundo Sontag o resultado é tanto mais prodigioso quanto mais perto se tenha conseguido chegar de ter “*concebido uma forma que exprime perfeitamente e acompanha aquilo que pretende dizer*”, e sintetiza-o logo a seguir numa frase lapidar: “[uma forma] *que na verdade ‘seja’ aquilo que pretende dizer*”), e partindo ainda de um ensaio de David Lodge no qual este denuncia a flagrante debilidade do discurso filmico em representar a consciência das personagens por oposição precisamente ao discurso literário, e de como, dada a especificidade da literatura como meio bastante menos mediado que o cinema, isso lhe permite lidar de modo mais hábil com tudo o que não seja visível (e daí que não possa ser filmado, tal como precisamente sucede com a consciência das personagens), apontando como caso emblemático precisamente as adaptações cinematográficas das obras de Henry James que, segundo Lodge, fracassam rotundamente sempre que o discurso filmico tenta de algum modo assumir essa representação da consciência de uma dada personagem (e logo com uma matéria prima original como a de Henry James, a quem Lodge intitula de “supremo romancista da consciência”) pretendeu-se justamente dissecar um dos raros exemplos que rompe com esta dificuldade ou inabilidade (ou até mesmo falhanço anunciado) que o discurso filmico evidencia sempre que tem de representar algo que não seja visível, tal como precisamente sucede com a consciência das personagens.

Assim, o que neste capítulo nos propusemos fazer foi ensaiar uma autêntica anatomia (e daí necessariamente detalhada e exhaustiva) de algumas das cenas dessa obra de forma a poder entender a dinâmica e os processos do *modus operandi* desenhado e levado a cabo a fim de que, e através das soluções cinematográficas por ele encontradas e combinadas, o discurso filmico não só superasse a já referida dificuldade em representar a consciência de uma personagem como se atrevesse mesmo a fazer desta a orgânica do seu próprio enunciado.

É portanto nesta mesma solução cinematográfica, neste designio formal, neste *design* plástico que — para lá da narrativa elíptica e fragmentada e ambígua que enforma, e da persistente descontinuidade espaço-temporal que promove, e da montagem brusca que opera, e dos ‘enquadramentos desenquadrados’ e da conseqüente exploração dramática do fora-de-campo que propõe, e do igualmente desorientador *design* sonoro que dispersa e confunde, e ainda do constante desfoque da profundidade de campo em que faz por insistir essa câmara míope, também explora e forja e plasma esse *design* háptico — residem todos os outros mecanismos que fazem com que o próprio discurso fílmico deste filme, através do decalque mimético — ou molde — que faz justamente da consciência da protagonista, nos surja como um reflexo, como um duplo (fílmico) desse estado mental transtornado, de forma a que também nós, espectadores, e ainda que remetidos ao lado de cá do ecrã, comunguemos dessa experiência, experiência que nos é veiculada e dada a experimentar não pela história, pela intriga ou pelo drama que o enredo desenrola e a que assistimos (isto é: pelas peripécias), mas sim, e de forma determinante, pelo modo — superiormente articulado pelo discurso que Martel desenhou — como o filme é enunciado e plasmado diante de nós nesse ecrã, ao ponto de, através do *design* e das mecânicas desse discurso, da forma como a história é contada e nos surge moldada e articulada diante de nós, chegar a promover uma transferência desse estado de consciência experimentado pela *Mulher Sem Cabeça* que acabe por nos converter também a nós em seus duplos do lado de cá do espelho.

E foi em sincero jeito de homenagem a dois dos dispositivos do discurso fílmico mais vezes accionados durante todo o filme — tornadas autênticas figuras de estilo e de assinatura autoral — justamente os ‘enquadramentos desenquadrados’ e ainda o constante desfoque da profundidade de campo em que faz por insistir esta câmara míope, que se intitulou este quarto e último capítulo de *Uma Câmara Míope*.

à minha Patrícia
à que um dia chamei e daí em diante se chamou de Diva Incomodada
in memoriam

Da Desavergonhada Forma das Coisas



[Capítulo I.]

Landa!

“I’m a big fan of action and violence in cinema, I always said that its almost as if that’s one of the reasons Thomas Edison invented the camera – was the film violence, cause it’s so good. And genres that I am attracted to tend to be genres that deal freely in that kinda stuff. And it has to be done well, cause if you don’t do it well that it actually has no effect. What I’m about is playing the audience, like a ... a feel like I’m orchestra conductor and the audience’s reaction are my orchestra: the sounds you make are my instruments and your feelings are my instruments, and so it’s like laugh, laugh, laugh, stop laughing, stop laughing, ok: be horrified, be horrified, this is horrible, this is horrible, horrible, horrible – laugh!, and that’s what I wanna do, that’s what I get off doing and when someone does that to me I’ve had a good time at the movies.”
(Tarantino, 2010)

“No argumento, na cena de abertura em que ele [Hans Landa] interroga o agricultor francês e este está a fumar o seu cachimbo, a dado momento Landa pergunta se pode fumar também ele o seu cachimbo, o agricultor diz que sim e então Landa puxa de um cachimbo gigantesco (daqueles de abóbora), do tipo que o Sherlock Holmes usava para fumar (...) e no guião havia mais um par de ocasiões em que ele haveria de puxar pelo cachimbo para fumar enquanto pensava – era algo assente, aquele era o cachimbo de Landa! No entanto, eu continuei a pensar naquilo e, estando nós já praticamente em rodagem, estávamos a certa altura os dois a jantar e eu perguntei ao Christoph [Waltz, o actor que faz de Landa]: Deixa-me fazer-te uma pergunta: no guião é dito claramente que este é o cachimbo do Landa e que ele fuma quando está a pensar, mas ... e se Landa não fumasse cachimbo? Ele sabe que o agricultor fuma cachimbo e é por esse motivo que a certa altura ele puxa daquele cachimbo, e por que cachimbo é que ele puxa?, precisamente pelo cachimbo de Sherlock Holmes, primeiro até se pode admitir que passe por um gesto de ressonâncias sexuais (‘o meu cachimbo é maior que o teu!’), mas depois também pode querer dizer que ele sabe que o outro está a mentir e que o apanhou, porque é ele que tem o cachimbo do Sherlock Holmes! Então, se calhar, ele não fuma mesmo cachimbo, se calhar aquilo é apenas uma técnica de interrogatório de forma a intimidar o agricultor! Então, o que é que tu pensas disto Christoph? E ele diz: “Não, ele não fuma cachimbo, de maneira nenhuma, é um puro acto de teatro!”
(Tarantino, 2009)

O escritor espanhol Javier Marías costuma recorrer, a fim de tentar ilustrar o seu particular processo de escrita, a uma imagem deveras elucidativa na qual ele compara a tessitura do seu urdir criativo ao de alguém que, em vez de seguir um mapa, se orienta por bússola, ou seja: sabendo sempre que direcção quer tomar (ou norte, ou sul, por exemplo) mas sem fazer a mínima ideia daquilo que pelo caminho vai encontrar (ou um rio, ou um desfiladeiro). Ele diz assim: *“A veces he recordado esa imagen de los escritores que trabajan con mapa; es decir, que saben de antemano cuántos capítulos va a haber, cuántos personajes, qué le pasa a cada uno de ellos, cuándo y quién va a morir, quién no. Saben el camino que tienen que recorrer y en el mapa encontrarán dónde están los ríos, los desiertos, etcétera. Ése no es mi caso, me aburriría mucho si así fuera. Tendría la sensación de que redactaba solamente y el proceso de averiguación, entendido como el proceso de la historia, carecería de interés: si conozco la historia desde el principio, ¿para qué voy a escribirla? Yo trabajo más bien con brújula. Eso no quiere decir que uno no sepa a dónde va, porque la brújula justamente nos lo indica, pero lo que no se sabe es cuándo se va a encontrar uno con los ríos, con los desfiladeros, o si no va a haber siquiera ríos, desfiladeros, etcétera.”* (Marías; Villoro, 2002:38).

Ora, esta imagem, que opõe claramente duas formas distintas de método criativo (uma: de um criador que escolhe navegar orientando-se por um mapa, por um guião portanto, onde está já descrito tudo o que há-de suceder na intriga; outra: de um autor que prefere navegar sem mapa e ir averiguando aos poucos e de cada vez o caminho a fazer, sabendo no entanto o rumo a tomar, mas fazendo de alguma forma por se manter ignorante de como lá chegar, agarrado só a uma bússola e livre da ditadura de um guião prévio), esta imagem, dizia, podia também muito bem aplicar-se à análise de um determinado argumento cinematográfico e, conseqüentemente, à abordagem e utilização que um realizador escolhe fazer do mesmo, optando por se servir dele ou como mapa ou como bússola. É claro que parte dessa escolha estará já determinada à partida pela própria natureza do guião, isto porque, e dando disso os exemplos extremos, o argumento tanto pode ir do mais espartano, breve e lacónico possível — apenas uma sucessão de ideias gerais, por exemplo, como ao autêntico *shooting script*, onde, para lá dos diálogos, estão detalhadamente indicados todos os pormenores técnicos — escala de planos, enquadramentos, banda-som, música, indicações de montagem, etc. O argumento do filme *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009) parece situar-se algures no meio entre estes dois exemplos, isto porque nos é apresentado como um cruzamento entre um argumento literário, onde se destaca essencialmente o contínuo dialogal, e um argumento de planificação técnica, sendo que, no entanto, este último esteja bem menos presente — daí que, para sermos precisos, teríamos sempre que vincar a natureza predominantemente literária deste guião (a continuidade dialogada assume-se como o corpo deste argumento), ainda que de facto seja cruzado por várias didascálias de carácter técnico.

Da Desavergonhada Forma das Coisas

Assim, e tendo em conta o habitual empenho com que o realizador e argumentista trabalha essencialmente os diálogos (de que de resto é feito quase que exclusivamente este filme), ou seja: a palavra dita, e que, fora um ou outro caso esporádico, o mesmo transposta literalmente (quase nas palmas das mãos, tal é o respeito que Tarantino demonstra pela sua mais destacada virtude — a de escrever diálogos inesquecíveis) do argumento ao filme, só nos é permitido concluir estarmos perante um caso, e pegando na terminologia de Javier Marias, de declarada navegação com mapa, ainda que, como vamos ver, não tenha feito escala em todos os portos e tenha inclusive mudado ligeiramente de rota num par de ocasiões.

*“I love rumors!
Facts can be so misleading,
where rumors,
true or false
are often revealing.”*

I.I O Interrogatório a Monsieur LaPadite

[Capítulo I
1941

Era Uma Vez ... na França Ocupada pelos Nazis]

[02m02s – 20m29s]

No filme, e à parte uma opção que denuncia ter sido tomada por critérios de natureza meramente estética ou conceptual e que decorre do facto do realizador ter preferido, já na pós-produção, inscrever a legenda que anuncia o capítulo num ecrã negro imediatamente anterior, em vez de o fazer — como então rezava no guião — na primeira imagem (no primeiro plano) do mesmo, portanto, dizia eu, e recapitulando, no filme, à parte deste pormenor, a primeira vez que de facto este se desvia assumidamente do que fora antes traçado pelo argumento é precisamente na indicação que este dá, aquando do momento em que a filha de LaPadite avista a brigada nazi a aproximar-se da quinta, de que vamos ver de perto, e na perspectiva de Julie, quem são os ocupantes do veículo que se aproxima, e ainda de que, só depois de termos um plano aproximado de quem vem lá, é que a filha chama pelo pai. Ora, isto, tal qual é descrito no guião, não acontece assim no filme. Aquilo que o filme nos dá a ver não é a perspectiva de Julie mas a da câmara atrás de Julie, e é só depois desta dar o alarme e chamar pelo pai que vemos (mas aqui já na perspectiva do pai, e não de Julie, aliás aqui é mesmo feito um *raccord* de olhar, Julie chama o pai, o pai olha e a seguir temos pela perspectiva do pai o plano da brigada nazi a rumar à quinta dos LaPadite) mais de perto quem se aproxima, mas mesmo assim não se trata

aqui, ao contrário do que a indicação do argumento sugere, de um plano aproximado dos ocupantes do veículo, mas sim de um plano geral de uma paisagem, onde, à devida escala, vemos um carro ao longe que vem em nossa direcção. Mesmo que, e a julgar pela reacção das personagens, depreendamos que estes já identificaram os visitantes, pela imagem que nos é dada a nós, espectadores, é impossível fazê-lo, pelo menos nos primeiros momentos, pelo menos a par das personagens, e muito por causa da ausência desse tal plano aproximado sobre os ocupantes do descapotável nazi que vem referido no argumento e que rapidamente nos elucidaria quanto ao motivo do pavor espelhado tanto no rosto do pai como da filha, mas plano esse que, mesmo assim, Tarantino riscou do filme. É por isso óbvio o intuito da agenda tarantiniana: começar a instalar no espectador o sentimento de incerteza e receio que a todos provoca o desconhecido. Ao não nos dar uma imagem esclarecedora de quem vem lá, Tarantino, ao mesmo tempo que ainda não nos deu tempo de entrar e de nos instalarmos verdadeiramente no território da ficção (fá-lo-ia acontecer de facto de forma mais óbvia e abrupta se, em vez de nos ocultar a brigada das SS, no-la tivesse mostrado de imediato, ao menos assim a ameaça estaria identificada e aquilo que inflige temor teria um rosto) já nos está a fazer sentir reféns do carrossel de efeitos emocionais desta, ou seja: já nos está a fazer pagar a despesa de termos assinado o contrato da suspensão da descrença — ao fazer o admirável de nos fazer ter medo de quem ainda não sabemos que nos faz ter medo, operando em nós, simultaneamente, o processo de identificação com aquelas duas personagens a quem essas sim, entretanto, já vimos o rosto.

Segue-se agora um dos desvios não só porventura mais importantes como também mais intrigantes, entre o que foi primeiro escrito e o que foi depois filmado. No filme, mal LaPadite avista o perigo que se aproxima, enterra o machado no cepo e ordena às suas duas outras filhas adolescentes (que entretanto, alarmadas pelo grito da irmã, tinham acabado de sair disparadas de dentro de casa) que se metam de novo dentro de casa e fechem a porta. Ora, no guião, para lá destas suas duas filhas adolescentes, quem se assoma à porta é também a sua esposa, Charlotte. Tarantino não passou esta personagem ao filme. É verdade que lhe manteve o nome, transferindo-o para uma das filhas de LaPadite (uma é Julie, a outra Suzanne, e esta Charlotte), mas pulverizou a personagem, fazendo com isso que depreendamos que LaPaditte é viúvo, o que é o mesmo que dizer que, na passagem do argumento ao filme, Tarantino enviuvou LaPaditte. E por que é que terá sido? Qual o motivo? Qual o proveito? Em que é que terá sido que o filme ficou a ganhar em relação ao que tinha sido projectado no argumento? Sim, porque Tarantino deve ter tomado esta decisão por considerar que o filme ganhava mais em perder esta personagem do que em mantê-la. É claro que quanto à verdadeira razão pela qual Tarantino tomou a escolha que tomou, só podemos especular, mas considero ter sido, a par de uma questão de economia, por um flagrante efeito dramático, senão vejamos: ter uma personagem mais sem que a presença desta na intriga o justificasse (e dado o papel quase irrelevante que lhe caberia, de facto não o justificava) acabaria por ser inócuo e redundante, e, para lá disso (e isto parece-me ser ainda o mais importante), ao fazer desaparecer a figura da

mãe, Tarantino, ao mesmo tempo que acentua a fragilidade deste agregado familiar (é uma família amputada), debilita a posição de LaPadite, tornando-o o pai viúvo destas três filhas adolescentes, fazendo dele obrigatoriamente alguém mais só, tanto na tarefa de as educar como (e esta sim a responsabilidade à qual ele vai ser chamado a responder nesta cena que agora começa) de as proteger contra qualquer ameaça. Assim, o trunfo dramático que desta escolha advém é óbvio, ao desfazer-se de uma personagem que se revelaria inconsequente, Tarantino resolve poupar no elenco, reduzindo os intervenientes na cena aos estritamente essenciais, capitalizando ao mesmo tempo essa ausência (na qual se repara mesmo que não se conheça o argumento, dá-se sempre pela falta de uma mãe) como mais uma das adversidades que não só isola LaPadite como também lhe aumenta a carga trágica e lhe extrema o sentido de protecção, ingredientes dramáticos que vão ser essenciais (e com os quais Tarantino vai jogar) na cena que se avizinha.

A seguir (e depois de uma não correspondência menor entre o guião e o filme, no qual, apesar de vermos a referida toalha presa a um prego, e ao contrário do que consta no argumento, não vemos LaPadite a secar-se com ela, talvez, mais uma vez, por pura economia) dá-se outra divergência interessante entre o que foi imaginado que acontecesse no filme e aquilo que de facto veio a acontecer. Quando finalmente o veículo motorizado das SS estaciona, há a indicação no argumento de que o breve diálogo entre o oficial das SS (que não tarda nada havemos de vir a saber tratar-se de Hans Landa) e o motorista, e que é em alemão, não deve ser legendado. Acontece que, e apesar desta ordem expressa do realizador, o diálogo foi legendado na versão portuguesa (confirmei e, na versão original, não está legendado, respeitando-se assim a vontade do autor), o que (e foi isto que Tarantino previu, daí ele ter indicado logo no guião que não queria tradução para aquela parte) desfaz por completo o efeito que Tarantino pretendia atingir (aliás, ele vai fazê-lo mais vezes durante todo o filme), e que era o de se servir do facto de um determinado espectador não dominar uma certa língua (veja-se como isto é o contrário da criação de emoção pelos efeitos especiais) como mecanismo de suspense. Desta forma, só quem conhecer alemão é que percebe o que é que aquele oficial das SS está a dizer ao seu motorista, mas quem quer que não saiba fica automaticamente excluído, ou seja: a dar-se conta de que há coisas que o ultrapassam e do quanto que na nossa vida não depende de nós nem está de forma alguma debaixo do nosso controlo, ficamos a sentir-nos demasiado cientes da nossa vulnerabilidade, inseguros, ameaçados, receosos, *“Mas o que é que os Nazis estão ali entre eles a dizer?”* pensamos nós, *“Será que estão já a decidir sobre as nossas vidas, ali, junto ao carro que acabou de estacionar?”*, e que será exactamente ou muito parecido ao que passa pela cabeça de LaPadite naquele momento, ou seja: Tarantino não quis que se legendasse aquela troca de palavras entre o oficial das SS e o motorista para (e exceptuando quem, de entre as suas habilitações, perceba alemão) operar mais um mecanismo de identificação entre nós e LaPadite, ao mesmo tempo que, daqui e dali, vai fazendo convergir (aliás, já começara a fazê-lo logo depois do genérico) os elementos que hão-de adensar o crescendo de tensão de que há-de ser feita esta sequência do filme.

A discordância seguinte reside numa indicação que nos é dada no argumento mas que depois não virá a ter correspondente no filme e que, apesar de poder parecer um detalhe menor, não o é. No guião, aquando da entrada em casa de LaPadite, há uma didascália que refere que o agricultor “faz um gesto convidando o Coronel das SS a entrar” e que este, “tirando o seu chapéu cinzento das SS”, entra dentro de casa. Ora, isto não sucede assim. Nem LaPadite faz um ostensivo gesto de convite a que Hans Landa entre em sua casa, nem tão-pouco Landa tira logo o seu chapéu ao entrar dentro da casa do agricultor. Tirá-lo-á depois, mas só quando já se estiver a sentar. Esta divergência entre o que inicialmente havia sido projectado por Tarantino (no guião) e aquilo que acabou por ser filmado, revela que terá sido tido como importante (apesar de toda a amabilidade e polidez de trato por parte deste Coronel das SS) mostrar quem é que efectivamente detém o poder, quem é que de facto tem o controlo, quem é que, no fim de contas, é o ocupante e invasor, quem é que ocupa ali o lugar do inimigo. Será também por esta razão que se há-de cortar logo a seguir uma fala de Landa (e no argumento dirigida à mulher de LaPadite, personagem que, como já indicámos, não passou ao filme) em que este lhe apresentava desculpas por aquela “grosseira intromissão”, ou seja, e apesar de Tarantino ter concebido esta personagem de Hans Landa como alguém patologicamente simpático e envolto num verdadeiro novelo de boas maneiras, há aqui um reiterar das posições que cada personagem ocupa, um é o ocupante e o poderoso, o outro é o ocupado e o impotente.

Sendo que a personagem da esposa de LaPadite só existe no argumento e não chegou a passar ao filme, verifica-se que, no filme, quer as referências à mesma quer os gestos que lhe cabiam, são transferidos para duas das filhas. Uma fica mesmo com o seu nome, Charlotte, a outra, Suzanne, encarrega-se de servir um copo de leite (LaPadite começa por pedir que lhe sirva vinho, mas Landa pede que em vez disso lhe sirvam leite uma vez que estão em Nancy, uma afamada região leiteira) ao Coronel Hans Landa, gesto este que, no guião, pertencia à mulher do agricultor.

Há ainda quanto a isto algo interessante: no argumento, LaPadite pede à sua mulher Charlotte que sirva vinho ao Coronel, no entanto, no filme, não é à sua “substituta directa” (chamo-lhe isto porque esta foi, das três filhas, aquela que lhe ficou com o nome à mãe) que LaPadite faz o pedido, mas a uma outra das suas filhas, Suzanne, envolvendo-se nesta decisão um móbil dramático, é que, das três filhas, Charlotte é aquela que mais atrai a atenção de Landa (há inclusive vários planos que explicitam esse sondar de Landa, algo aliás que não vem indicado no argumento) e que suscita nele (vemo-lo de forma evidente) uma certa suspeita, daí que Tarantino prefira mantê-la em pose estática, de pé, ao lado do Coronel, em vez de lhe dar uma tarefa (como servir um copo de leite, por exemplo) com a qual ela pudesse disfarçar a inquietude em que o olhar de Landa a lançou, coisa que lhe é muito mais difícil se tiver de permanecer petrificada à mercê do olhar perscrutador daquele oficial nazi. Mais uma vez, é nítido o motivo que subjaz à encenação desta cena, que, como já vimos, fora escrita no argumento de forma algo diferente, e motivo esse que decorre das exigências inerentes à construção de um ambiente de tensão e de suspense.

Tem lugar de seguida (mal o Coronel Hans Landa pede a Suzanne que, em vez de um copo de vinho, lhe sirva um copo de leite) um momento admirável que pura e simplesmente não existe no argumento: o Coronel Hans Landa pede a Suzanne o copo de leite, e volta a dirigir um olhar ao mesmo tempo inquisidor e intimidador a Charlotte (que continua espedada, ao lado direito dele, de olhos postos no chão, numa atitude e pose resignadas como que perante a inspecção de um poder superior, em suma: à mercê) e aqui, sem que haja nada no guião que o indique ou sequer o justifique, LaPadite pede a uma das filhas, a Julie, que feche a janela (poderia tê-lo pedido justamente a Charlotte, e assim livrá-la daquele filar perscrutador por parte de Landa, mas não, ciente eventualmente de que assim poderia agravar a suspeita já existente), uma janela que curiosamente estava mais perto de LaPadite que do sítio onde Suzanne estava, obrigando-a ter que cruzar a divisão quase de uma ponta à outra. O motivo é óbvio: LaPadite procura chamar a atenção de Landa da forma mais elegante possível para que este deixe de prestar tanta atenção a Charlotte, daí que se sirva de uma outra das suas filhas como manobra de diversão. Isto é importante, porque a esta altura, e apesar de o Coronel Landa já estar instalado dentro de casa de LaPadite e até já sentado à sua mesa, nem LaPadite e os seus, e ainda muito menos nós, sabemos o que é que ele foi lá fazer, por isso esta inicial fixação de Landa por Charlotte (que não terá no entanto qualquer desenvolvimento) serve apenas para que Tarantino continue a jogar com a ignorância do espectador e, através dela, instale um clima de tensão absolutamente original; repare-se que, numa cena destas, que é uma cena de suspense, normalmente nós tememos ou receamos por aquilo que sabemos e não pelo que não sabemos, é sempre o que sabemos (e o que normalmente as personagens não sabem) que faz de nós reféns disso mesmo e potencia o nosso envolvimento emocional com a cena — aqui não, são eles que sabem alguma coisa entre eles (tanto, de um lado, LaPadite e os seus, como, do outro, Landa da parte dele) e nós que não sabemos nada de ninguém e, no entanto (e esta ‘cena do fechar da janela’ é prova disso), estamos na mesma já reféns de algo que não sabemos o que é, mas que nos é dado a ver que existe, mas que está a ser escondido, veja-se só a ciranda de olhares trocados: Landa olha para Charlotte, Charlotte olha de soslaio para Landa, Charlotte olha para o pai, o pai olha para Charlotte. Todos escondem alguma coisa. Por isso, esta inclusão no filme deste gesto de La Padite em mandar uma das filhas fechar a janela, e que não existia no argumento, parece servir a Tarantino de improvável dispositivo de medida de tensão, isto porque ao mesmo tempo que consiste num acto banal, quotidiano e doméstico (no fim de contas, trata-se apenas de fechar uma janela), naquele momento em particular reveste-se de uma carga dramática que transcende a sua trivialidade, aquele ‘fechar da janela’, ao mesmo tempo que, como já referi, serve de manobra de diversão para distrair Landa da sua fixação por Charlotte e também de disfarce do declarado nervosismo daquela família (fechar uma janela, tal como servir um copo de vinho a um convidado são, antes de mais, gestos banais, inscritos habitualmente numa rotina quotidiana de perpetuação da normalidade, logo: formas de mostrar que não se está nervoso nem a esconder nada, e que nos estamos todos a comportar normalmente e sem qualquer receio porque somos inocentes e não fizemos nada de que nos pudéssemos vir a

arrepende) é também revelador do acto simbólico que protagonizamos sempre que decidimos fechar alguma ligação nossa com o exterior (o fechar da janela) a fim de nos protegermos de uma ameaça, quando nesta cena, por ironia, foi o medo em pessoa que acabou de entrar naquela casa, e está já lá dentro connosco, sentado à nossa mesa, a pedir um copo de leite. Tarantino manda 'fechar a janela' para concentrar ainda mais a nossa atenção naquilo que ali vai suceder naquela divisão. Tarantino manda 'fechar a janela' para que a tensão se concentre naquele compartimento, e o aqueça.

Outro pormenor curioso: no argumento, depois de lhe ser servido o copo de leite, Hans Landa dava um gole longo e pousava o copo ruidosamente na mesa. No filme, Tarantino optou por se servir deste gesto tão simples (e até cândido) que é o de beber um copo de leite, como de uma declaração intimidatória, ao fazer com que Landa, mal Suzanne lhe serve o copo de leite, o beba todo de um trago. Com este gesto, Landa mostra já ao que vem. Repare-se que, e ao contrário do guião, Tarantino escolhe abdicar do pousar ruidoso do copo por parte de Landa como gesto enunciativo de intimidação, a favor do gesto de que este beba o copo de leite todo de uma vez, como alguém que declaradamente mostra querer despachar de uma vez algo a que condescendeu (beber um copo de leite) apenas por se ter querido servir dele como simples subterfúgio. O que Tarantino quer mostrar com este 'copo de leite bebido de um só trago' é que Landa não tem mais vontade de beber um copo de leite que um copo de vinho, mas sim que se serve do copo de leite (e da forma voraz como o bebe) para mostrar precisamente o contrário daquilo que faz por querer parecer e assim confundir as suas vítimas quanto aos seus verdadeiros propósitos, deixando-as inseguras perante tal discrepância de registos: a sua atitude amena e excessivamente polida é propositadamente contrariada pela forma como bebe o copo de leite (e depois, há-de se ver adiante, da forma como come o *strudel*), revelando-se aqui como um hábil encenador que, neste caso em particular, nunca quis para nada um copo de leite, mas que o pediu e o bebeu da forma como o bebeu, como quem se serve de qualquer outro adereço que ajude ao processo intimidatório e que lance as suas presas na incerteza. Assim, Tarantino quis que Hans Landa bebesse o copo de leite tal e qual como aquilo que ele é — um predador.

A partir daqui o filme decorre durante um bom pedaço em relativa correspondência com aquilo que havia sido estipulado pelo guião, até chegarmos ao momento em que Landa pergunta a LaPadite se este está a par da tarefa que aquele foi incumbido de desempenhar em França e o agricultor lhe responde que sim, adiantando no entanto que, apesar disso, não alcançou ainda o sentido daquela visita em particular, alegando que há já meses atrás a sua casa tinha sido alvo de buscas por parte das SS à procura de judeus escondidos e que não haviam encontrado nada. Aqui, no guião, era suposto estar Landa atentamente a escutá-lo, mas o que vemos no filme é algo ligeiramente diferente, isto porque embora Landa esteja efectivamente atento ao que o agricultor francês lhe diz, ocupa-se também de dispor meticulosamente sobre a mesa o conteúdo da sua mala preta de couro: uma pasta, um tinteiro, uma folha de papel. Ora, no guião isto também

está previsto, mas só mais adiante. Esta opção por ter antecipado este gesto de Landa parece prender-se com um motivo de ordem dramática: Landa (havemos de o ficar a saber depois) sabe já desde o início que entrou por aquela porta que este agricultor francês alberga 'inimigos do estado', daí que qualquer tentativa de o despistar por parte deste suscite naquele uma reacção de pura condescendência, quase a raiar a pena, por isso é dramaticamente inteligente da parte de Tarantino que durante aquela vã tentativa de LaPadite em alegar a sua inocência (invocando anteriores buscas à sua que nunca resultaram em nada) ponha Landa a tratar escrupulosamente da sua papelada, indicador subtil não só de que Landa prefere não encará-lo de frente por saber perfeitamente que este lhe está a mentir, mas também sintomático daquele que ocupa uma situação de poder e assiste a alguém a humilhar-se perante ele. Aquele dispor metódico do recheio da sua pasta sobre a mesa (e que se trata de material de inventário burocrático ou de contabilista: pasta, tinteiro, esferográfica, papel), ao mesmo tempo que LaPadite lhe reafirma a sua inocência, é uma excelente metáfora da oposição entre a máquina nazi que organizou o holocausto e aqueles que, sendo perseguidos por ela, a tentaram de alguma forma ludibriar, portanto: uma metáfora do confronto entre o inumano (o nazi burocrata) e o humano (o agricultor francês que mente e arrisca a sua vida e a dos seus para salvar uma família judia).

Mas a este gesto de Landa subjaz também todo um outro rol de intenções, motivações e significados. Landa não se limita a cumprir o seu papel (caçar judeus) mas vai bem além disso e faz da sua missão uma autêntica obra de arte da representação. Se não, repare-se: mal saibamos nós (como havemos de ficar a saber entretanto) que ele sempre soube desde o primeiro momento que ali estava de facto escondida a família judia que procurava, é lícito que nos interroguemos: por que é que então ele não foi direito ao assunto e se apressou a cumprir a missão para que estava destacado? Porque Hans Landa, como qualquer sádico, ritualiza a satisfação do seu sadismo rodeando-o de delongas e demorados preliminares até que finalmente se lance sobre a sua vítima. Ora, como acontece com qualquer acto ritual desta natureza, Landa encarna personagens, não escondendo ter uma especial predilecção por personagens que aparentam ser o oposto do que ele é na verdade: simpáticas, de bons modos, acessíveis, francas, em suma: boas, e servindo-se ao mesmo tempo destas encarnações para sossegar e assim ludibriar as suas vítimas, enganando-as ao dar-lhes a ideia de que ele é inofensivo e que podem baixar as defesas, o que equivale a afirmar que este as neutraliza apenas e só com recurso à farsa. Aqui, a partir deste momento em que Landa põe o seu arsenal de escriturário em cima da mesa e dá a entender a LaPadite que ele só terá de lhe responder a umas simples perguntas para que o seu departamento possa encerrar "*o ficheiro da sua família*", Landa está a fazer de simples funcionário público que está mais morto por despachar o que tem a fazer e se ir embora do que de um psicopata nazi empenhado em fazer o pior dos males a alguém. E é precisamente isto que Landa quer que LaPadite pense.

Entramos então no interrogatório propriamente dito (sim, porque quanto ao outro, ao interrogatório informal, Landa está já a conduzi-lo desde que entrou em cena), Landa começa a fazer perguntas directas a LaPadite sobre as famílias judias

da região, LaPadite responde-lhe, e entretanto pede permissão a Landa para fumar o seu cachimbo, Landa diz-lhe obviamente que sim, que está em casa dele, que esteja à vontade, LaPadite levanta-se, vai buscar a caixa onde guarda o tabaco, o cachimbo e o resto dos acessórios, regressa à mesa e começa a encher o cachimbo de tabaco. Até este momento, filme e guião seguem em correspondência, mas a seguir há um desfasamento que convém não deixar passar, é que enquanto no argumento LaPadite enche o seu cachimbo e o acende a seguir, no filme, Tarantino quis que se fizesse aqui um pequeno compasso de espera, LaPadite enche o cachimbo de tabaco mas não o acende logo, isto porque antes de o fazer responde a uma pergunta de Landa (sobre o que é que ouviu dizer dos Dreyfus, a família judia de que Landa anda à procura) com uma mentira (diz-lhe que ouviu o boato¹ de que conseguiram fugir para Espanha), e é precisamente no silêncio que se segue a ele a ter dito esta mentira — mentira que LaPadite sabe ser mentira e que Landa também sabe ser mentira — que LaPadite acende o seu cachimbo. Desta forma, este acender do cachimbo é mais que um acender do cachimbo, é um sinal de pontuação, há ali uma pausa que ele sustenta, um silêncio que ele preenche. Não foi por isso com certeza por acaso que Tarantino, ao contrário do que estava indicado no argumento, deslocou aquele acender do cachimbo, que deveria ter acontecido momentos antes, para este preciso instante, aliás: tem tanta importância que até lhe dá mesmo um grande plano — LaPadite a acender o seu cachimbo depois de ter mentido ao Coronel Hans Landa e o silêncio estranho que se lhe seguiu a ser ocupado no ecrã precisamente por esse lento acender de cachimbo, Landa demora ainda alguns segundos a dizer alguma coisa, LaPadite está a puxar pela brasa do cachimbo e Tarantino, com o recurso a este plano, está (ainda que de forma ténue) a ensaiar o princípio do tempo expandido típico dos western spaghetti, em que, por motivos dramáticos, um dado instante é feito durar perante os nossos olhos durante mais tempo que aquele tempo que de facto dura.

Ora, a seguir à mentira de LaPadite, e à imediata revalidação dessa mesma mentira com que Landa o obriga definitivamente a comprometer-se (*“Então, os boatos que ouviu foram de uma fuga?”*, pergunta-lhe Landa a LaPadite, obrigando-o a repetir pela segunda vez a mentira e a ficar irremediavelmente comprometido com ela), no argumento seguia-se uma pergunta que no filme não é feita (sobre se os LaPadite e os Dreyfus eram amigos) e passar-se-ia logo à indicação do movimento de câmara descendente que nos revelaria toda a família judia escondida debaixo do chão de madeira, mas no filme não é assim que acontece. Tarantino optou por não nos mostrar logo tudo, talvez por querer apostar durante mais algum tempo no testemunho deste agricultor francês, isto porque para quem quer que esteja a ver o filme pela primeira vez, mesmo que já suspeite que LaPadite esconde alguma coisa, não tem na verdade elementos

1

Esta passagem há-de ser daquelas que melhor há-de sintetizar o raciocínio de Landa: Landa diz a LaPadite que, segundo aqueles papéis, sabe-se do paradeiro de todas as famílias judias excepto da dos Dreyfus, que quase parece que se evaporaram, o que o leva a concluir que, ou conseguiram fugir com êxito ou alguém os esconde muito bem, e a seguir pergunta-lhe o que é que ele ouviu dizer sobre os Dreyfus?, *“Apenas boatos.”*, responde-lhe LaPadite, *“Adoro boatos!”* atira com entusiasmo Landa, *“Os factos podem ser tão enganadores... Mas os boatos, verdadeiros ou falsos, são muitas vezes reveladores!”*.

nenhuns que derrubem a versão dos acontecimentos que este está a dar a Landa, pelo menos até ao momento em que de facto a câmara vai descer e mostrar de uma vez toda a família judia escondida debaixo do soalho. Sabemos agora que até que surja essa revelação (que nos há-de ser dada por esse movimento de câmara descendente) há toda uma inesperada avalanche de tensão que está suspensa à espera da ordem precisa de Tarantino para que desabe sobre nós, mas da qual, até ao momento em que desaba, nós éramos perfeitos ignorantes. E é nessa ignorância que Tarantino quer que permaneçamos mais um pouco, pelo menos durante mais tempo que aquele que ele antes previra no guião.

Assim, no filme, e de forma diferente daquela que tinha sido determinada antes no argumento, só depois de LaPadite responder à pergunta que Landa lhe fez sobre a composição da família Dreyfus e de enumerar e nomear um a um todos os membros, é que Tarantino arranca com o tal movimento de câmara que nos irá revelar toda a família. E esta particular diferença entre o momento em que isto acontece no guião e depois o momento em que de facto sucede no filme pode ser explicada pelo propósito (de contornos dramáticos) que Tarantino tem em fazer questão de, no instante em que nos der a ver as caras dos elementos da família judia escondida debaixo do chão, já nos ter dado a ouvir antes o nome de cada um deles, aliás: quando a câmara enfim desce até ao soalho e segue depois para lá dele para nos mostrar toda a família Dreyfus escondida e, em primeiro plano, vemos diante de nós Shoshanna de mão na boca e olhos arregalados, Tarantino fez com que esse preciso momento se tivesse imediatamente seguido (na banda-som) com o enunciado do seu nome e idade (*“Shoshanna, dezoito ou dezanove. Não tenho bem a certeza.”*² dito por LaPadite a Landa), apresentando-nos assim desta forma incrivelmente económica e dramaticamente oportuna aquela que será uma das personagens principais do enredo.

E é logo a seguir que, no argumento, nos deparamos com outra cena que não chegou a sair do papel, isto porque no guião, a suceder àquela fala de LaPadite em que este diz o nome e a idade de Shoshanna, há uma indicação de CORTA PARA — EXTERIOR — VACARIA — DIA, fazendo com que dali, daquele compartimento fechado sobre si próprio e que tem como referência cénica e dramática precisamente a mesa à qual estão sentados o agricultor LaPadite e o Coronel das SS Hans Landa (e à volta da qual a câmara gravita) fazendo com que daí, dizia, a acção se passe para o exterior e nos seja dado a ver como estão a reagir tanto a mulher e as filhas do agricultor francês como os soldados que vieram com Landa, e que foram, tanto uns como outros, arredados da conversa que se está a ter lá dentro.

Depreende-se no entanto que esta decisão em abdicar desta breve ‘ida lá fora’ tenha que ver com a aposta forte de Tarantino na continuidade da cena que estava a ter lugar dentro de casa e à mesa de LaPadite, sendo que qualquer digressão para fora daquele compartimento fechado sobre si próprio e onde se respira já um considerável ambiente de

2

No guião, e ao contrário do que é dito depois no filme, LaPadite diz a Landa que Shoshanna teria quinze ou dezasseis anos, ou seja, na conversão do argumento em filme Tarantino decidiu envelhecer Shoshanna três anos, claramente por isto lhe vir a servir depois na construção da intriga.

cutar à faca, saturado de tensão e pleno de suspense, quebraria de certeza este efeito, bem como a concentração e o envolvimento do espectador que, mesmo que deixássemos apenas por breves momentos o interior da casa de LaPadite para voltarmos logo a seguir, não seriam com certeza mais os mesmos e demoraria depois ainda algum tempo para se aproximarem dos níveis de suspensão da descrença em que se estava antes desse ‘corte lá para fora’. Tarantino sabe bem o tempo que lhe levou para instalar este clima apertado de tensão, e que ele está a fazer por conduzir em crescendo desde o início de toda a sequência, daí que não lhe interessasse de forma nenhuma desbaratar tudo aquilo que já tinha conseguido só por uma breve ‘escapadela ao exterior’ que pouco ou nada acrescentaria ao progresso dramático e só serviria de facto para romper o encanto hipnótico em que já nos mergulhara.

Portanto, Tarantino decide, no filme, dar continuidade à cena do interrogatório a LaPadite (que tem decorrido até aqui de forma tão branda e amena que mais parece uma entrevista), ao contrário então do corte que vinha enunciado no argumento, e, aparentemente já satisfeito com as declarações do agricultor, Landa diz-lhe que acha que é tudo, que crê que já tem informação suficiente e pede-lhe outro copo de leite antes de se ir embora, enquanto arruma todos os seus apetrechos e documentos de volta na mala. Ora, toda esta informação (Landa a dizer que é tudo, o pedido do copo de leite, o arrumar das suas coisas) é-nos dada ainda pela banda-som, uma vez que a câmara ainda não deixou a família judia escondida debaixo do chão, e, em particular, por estar logo em primeiro plano, o rosto aterrorizado de Shoshanna. Esta indicação não existe no guião, no guião toda esta informação que entretanto nos é dada (Landa a dizer que é tudo, o pedido do copo de leite, o arrumar das suas coisas) está vinculada a uma normal dialética campo, contra-campo entre LaPadite e Landa, não sendo referido que do diálogo deles os dois só vamos ter o som e que a imagem, por sua vez, estará ocupada por Shoshanna em primeiro plano.

Segue-se outra não correspondência assinalável entre o guião e o filme: no guião, LaPadite serve o copo e leite a Landa e as indicações seguintes são de que este o irá bebendo à medida que expõe a LaPadite a sua teoria sobre o que o torna a ele um caçador de judeus tão eficaz. No entanto, no filme, Hans Landa só há-de tocar pela primeira vez neste copo de leite depois de dar como decorrida a primeira parte desta sua exposição, servindo-se do trago que dá no copo de leite como de um sinal de pontuação, de uma pausa que assinala uma mudança de parágrafo e, principalmente (como havemos de ver), uma progressiva mudança de tom no seu discurso. É que à medida que Landa vai avançando no seu quase-monólogo-disfarçado-de-diálogo (de facto, LaPadite só é chamado a intervir para que admita a plausibilidade da teoria de Landa e para que concorde com os seus argumentos), tanto a sua aparente bonomia como as suas boas maneiras e o seu sentido de humor vão-se estreitando e o verdadeiro rosto do Coronel Hans Landa vai, a pouco e pouco, aparecendo.

No entanto, este discurso de Landa há-de ser também ele objecto de vários cortes na sua transposição ao filme. No fim de contas, a importância desta exposição de Landa para a intriga é pouca ou mesmo nenhuma, nada do que ele diga vai fazer avançar a acção ou sequer contribuir minimamente para ela, a sua pertinência reside essencialmente no quanto faz pela caracterização da personagem, particularmente quanto ao seu sadismo retorcido e à sua genuína propensão tanto pela dialética como pela representação. Daí que Tarantino, na passagem do argumento ao filme, tenha cortado frases redundantes e que afinal se limitavam a reforçar uma mesma ideia já explanada, ou seja: Tarantino cortou-as por razões de economia e ritmo.

Mas, para lá destas razões, convinha explorar outras que ainda se podem entrever, e que terão que ver com motivos tanto dramáticos como de sensibilidade.

Apesar dos diálogos de Quentin Tarantino terem já uma imagem de marca bastante própria e muitas vezes conotada com imagens verbais violentas, o exercício de confrontação entre o argumento e o filme resulta, neste aspecto, em algumas conclusões interessantes, sendo que uma delas se prende com o facto de haver certas passagens omitidas no filme por razões de explícito arrojo verbal das mesmas, ou seja: de sensibilidade. Será porventura esta a explicação, aliada no entanto à determinação em tornar o texto mais curto, livrando-o de tudo o que for redundante, para que Tarantino tenha cortado a parte em que Landa compara os negros a gorilas e ainda outra em que este se estende consideravelmente a divagar sobre o modo como lidamos com as ratazanas. Todavia, o corte sem dúvida mais significativo é aquele que suprime uma página inteira do guião (pág.27) e na qual Landa procura convencer LaPadite da insensatez daqueles que abrigam inimigos do estado, estando por trás desta opção uma clara gestão dramática da cena. É que esta chamada de LaPadite à razão, assim, de forma ostensivamente argumentativa e racional e, claro, progressiva, atenuaria a força do impacto que Tarantino procurava para esta parte final da sequência, e que acabou por encontrar para o filme, contrariando o argumento e deitando para isso fora aquela página inteira.

Assim, e ao contrário do que se indicava no guião, no filme, a seguir à parte em que Landa conclui o seu raciocínio argumentativo pelo qual expõe as razões de ser considerado o melhor caçador de judeus, e se prepara para fazer uma nova pausa (semelhante à do copo de leite) para que de alguma forma ecoe o que acabara de dizer, perguntando para isso a LaPadite se pode agora ele fumar o seu cachimbo (este cachimbo de Landa é, antes de mais, um adereço, chamado a substituir as funções do anterior copo de leite, para lá de ser também uma forma subtil de mostrar a LaPadite que desde o início que está a par de tudo, até de que ele fuma cachimbo, daí que o seu seja maior que o dele), assim, dizia, Tarantino salta toda uma página (a tal pág. 27) e passa logo para a parte em que Landa (enquanto finge estar mais entretido a acender o seu cachimbo do que a dar ênfase ao que está a dizer) lhe diz que vai ter de ordenar aos seus homens que entrem em casa de LaPadite e que procedam a uma busca exaustiva, garantindo-lhe que se houver irregularidades, e que há-de haver, elas serão encontradas. Desta forma, livrando-se de toda uma página em que mais não se fazia que conduzir o diálogo de forma mais demorada (e mais suavemente) a uma certa conclusão,

Tarantino serve-se do impacto que o sacar daquele cachimbo teve (e tudo aquilo que LaPadite nele entreviu e que Landa quis que ele entresse) em LaPadite para atalhar e ir direito à parte em que Landa o encosta às cordas, mostrando-lhe que está encurralado.

Chegados à recta final da sequência, é importante salientar que, nesta parte do filme, nos deparamos com uma série de soluções cinematográficas que não vêm indicadas no argumento, como por exemplo (abandonada que foi de vez a máscara simpática de Landa e aquando das perguntas directas que este finalmente faz a LaPadite, e da reacção deste perante a sua inevitável caída em desgraça) os planos campo, contra-campo de Hans Landa e Perrier LaPadite, ambos em zoom progressivo, determinantes para a extensão da tensão até ao insuportável.

Ainda ao contrário do que vem descrito no guião, no filme o Coronel Hans Landa levanta-se num momento antes daquele que vinha referido no argumento, e de pé, com o seu cachimbo na mão, procura confirmar as indicações que LaPadite lhe acabara de dar, sublinhe-se: este gesto de Landa não existe no guião, bem como também não consta no argumento qualquer nota quanto à música (ausente em toda a sequência, até agora) que (assemelhando-se inicialmente mais a um apito ou a uma sirene em crescendo, prenúncio óbvio da tragédia que se avizinha) já se começa a ouvir.

Outra disparidade entre o que vem descrito no guião e aquilo que passou depois a filme é o facto de, e ao contrário do que o argumento previa, nunca vemos depois da chacina nenhuma imagem da família Dreyfus morta.

Também substancialmente diferente daquilo que Tarantino tinha projectado no argumento é o enquadramento da fuga de Shoshanna, sendo que o realizador e argumentista tinha inicialmente, no guião, imaginado enquadrá-la pela janela, e o que acabou por ser feito e passar a filme é o enquadramento feito pela porta da casa.

A seguir damo-nos conta também de uma evidente inversão da sequência dos planos, ao compará-la com a que tinha sido determinada pelo guião. De forma a condensar o instante, a torná-lo mais curto, mais rápido, mais emocionante, passa-se logo da imagem de Shoshanna enquadrada pela porta, a fugir, para um plano em zoom progressivo de Landa e durante o qual o vemos a fazer pontaria, depois Shoshanna ao longe, que continua a correr e agora na mira de Landa, sucedem-se três planos (plano geral, plano médio e grande plano) encadeados de forma rápida e em que vemos cada vez mais de perto, cada vez mais aproximados do seu rosto, Shoshanna em fuga desesperada, e depois outro plano de Landa a desistir de atirar sobre ela e depois deste outro plano de Shoshanna a distanciar-se ainda mais, e por fim de volta a Landa a despedir-se da única presa que lhe conseguiu fugir, dizendo: *"Au revoir, Shoshanna!"*. Em suma, no filme, esta parte (que no guião é descrita de forma francamente mais quebrada) é ligeiramente condensada de maneira a intensificar o pathos, abreviando-se o número de planos e investindo-se numa solução cinematográfica mais curta, mais simples e fluida, que precisamente por nos conduzir ao ponto mais alto de toda a sequência, se despoja de tudo o que possa ser acessório, reduzindo-se àquela que é a mais pura economia gramatical da arte cinematográfica: a fricção ou o confronto

dialéctico gerado pelo campo/contra-campo, e é nele que, aqui, neste culminar, Tarantino faz sustentar o clímax de toda a seqüência. Já no argumento, esta parte correspondente é bem mais prolífera em planos, o que obrigatoriamente ‘parte’ a acção, estão lá alusões a um plano aos pés descalços e sujos de Shoshanna, a um primeiro grande plano ao rosto de Shoshanna, ainda a outro plano da perspectiva de Shoshanna a ver as árvores a aproximarem-se, e nada disto aparece no filme, o próprio grande plano ao rosto de Landa é obtido numa só tomada, num só plano, no tal do movimento de zoom progressivo no qual ele faz pontaria.

E se no filme de Quentin Tarantino, o final deste capítulo é um plano geral em que avistamos Shoshanna ao longe, já fora do alcance do ponto de mira do Coronel Hans Landa, e que em *fade-out* se vai dissolvendo até se extinguir num ecrã a negro, no argumento a cena ainda continua por mais quase duas páginas (o resto da pág. 31, a pág. 32 inteira e ainda parte da pág. 33). Nada disto passou a filme. Esta cena derradeira resumia-se a um diálogo breve entre o Coronel Hans Landa e o seu motorista, já a bordo do carro nazi em movimento, e em que Landa especulava sobre o destino decididamente trágico da miúda que lhe conseguira escapar e em que rematava ironizando sobre uma mais que remota hipótese de sobrevivência. Depois de vermos a obra no seu conjunto, conseguimos perceber que a supressão desta cena se terá devido a razões de pura economia narrativa.

“Attendez la crème!”

1.2 O Strudel

**[Capítulo 3
Junho de 1944
Noite Alemã em Paris]**

[51m41s — 58m22s]

A próxima entrada em cena deste insólito Coronel Hans Landa dá-se já perto do final do 3º Capítulo e nem sequer acontece no início de uma dada cena, mas sim a meio de uma cena já a decorrer mas que, só pela sua entrada, pouco depois finda dando lugar (ainda que coincidindo no mesmo tempo e no mesmo espaço) àquilo a que se poderá chamar de uma cena distinta e independente da anterior, embora, obviamente, lhe venha na sequência.

Convém por isso contextualizar aquilo que imediatamente antecede esta entrada de Landa em cena: o 3º Capítulo é intitulado de *“1944, Noite Alemã em Paris”* e trata essencialmente de uma das personagens principais da intriga, Shoshanna Dreyfus, a tal adolescente que no final do 1º Capítulo vimos sobreviver a um massacre ordenado por Landa, e em que toda a sua família foi chacinada. Passaram três anos e agora Shoshanna vive em Paris sob o nome de Emmanuelle Mimieux, onde gere um cinema de bairro chamado Le Gamaar, que lhe deixou Madame Mimieux, precisamente a senhora que três anos antes a acolheu quando, foragida e órfã, errava pelas ruas de Paris e dormia nos telhados (é curioso, esta última informação acerca de como Shoshanna foi acolhida, do estado em que estava e de onde dormia quando chegou a Paris, consta no argumento, mas não no filme). Entretanto, um jovem soldado alemão de nome Frederick Zoller, e cliente habitual do seu cinema, apaixona-se por ela e, por causa disso, ele que é uma espécie de herói nacional alemão (consagrado por feitos extraordinários na frente de batalha e sobre os quais tinha acabado de ser feito um filme de propaganda — *O Orgulho da Nação* — que o próprio protagonizou frente às câmaras, fazendo dele

mesmo e acumulando assim o estatuto de vedeta com o de herói nazi) e, de forma a tentar impressioná-la, decide interceder junto de Goebbels (o Ministro da Propaganda do III Reich e produtor do filme) para que a estreia desse veículo de propaganda nazi tenha lugar no cinema de Shoshanna.

A cena à qual Hans Landa chega a meio é precisamente aquela em que Shoshanna é apresentada a Joseph Goebbels, para que se decida se será ou não será no seu cinema que decorrerá a *première* do filme *O Orgulho da Nação*.

É importante ainda sublinhar a configuração opressiva desta sequência:

Shoshanna (uma judia a quem os Nazis mataram toda a família e a sobreviver na Paris Ocupada pelos mesmos Nazis graças a uma identidade falsa) vê-se de repente à mesa de um restaurante com o nº 2 de Adolf Hitler, ou seja: é apresentada diante de nós literalmente como a ovelha a quem meteram na toca do lobo e que tem, de alguma forma, de saber reprimir a todo o custo o turbilhão emocional ao qual foi lançada, vendo-se obrigada a saber atravessá-lo sem se permitir qualquer deslize que seja da sua parte, sob pena de se denunciar e de ser apanhada. No entanto, Shoshanna, sempre contida e atenta, passa a provação com distinção e é então, quando já tudo se encaminhava para um desanuviar de tensão, que Tarantino, prodigioso condutor de situações de suspense, introduz Hans Landa na cena, reactivando não só todos os temores anteriores, e que entretanto já se haviam quase dissipado, como, simplesmente por fazer soar na sala o nome de Landa, também toda a sangrenta e traumática tragédia pessoal de Shoshanna, capitalizando-a, e a qual, obviamente, Hans Landa personifica.

Sintoma da importância desta entrada em cena de Landa, é o facto de Tarantino ter deitado fora quase duas páginas de diálogos (toda a pág. 89 e quase toda a pág. 90) que constavam no guião a fim que a entrada em cena do Caçador de Judeus se desse no momento mais indicado. Assim, e de maneira a que esta sucedesse da forma mais imprevisível possível, no filme, e ao contrário do que vinha no guião, Tarantino antecipa-a e faz com que esta se dê imediatamente a seguir a uma pergunta feita por Goebbels, o que ainda amplia mais o efeito-surpresa, uma vez que, claro, a seguir a qualquer pergunta, estamos já formatados pelo hábito a aguardar por uma resposta, mas quando em vez disso temos a mesma pessoa que acabou de fazer a pergunta a exclamar alto e em bom som o nome de alguém que acabou de entrar na sala, todos nós, tal como aquele (Goebbels) que em vez de ter aguardado por uma resposta atropelou toda e qualquer hipótese de réplica com uma exclamação tão festiva (*“Ah, Landa! Ai está você!”*), somos irremediavelmente “apanhados na curva” por tão terrível coincidência.

Atentemos agora ao confronto entre aquilo que vem descrito no argumento e o que veio a dar em filme.

No argumento, a descrição da entrada de Landa é algo denunciada, principalmente se a compararmos depois com a solução (do mais completo efeito-surpresa) que Tarantino encontrou quando a passou do papel ao filme. Isto porque imediatamente antes da exclamação de Goebbels a anunciar Landa, há uma didascália que refere que *“a cadeira vazia ao*

lado da jovem judia é subitamente preenchida com a parte de baixo de um uniforme cinzento das SS”. Ora, isto não sucede no filme. Enquanto no argumento vem determinado que a seguir à pergunta que Goebbels faz a Shoshanna (“*Que filmes alemães tem?*”; pág. 89, 1ª linha) se inicie um diálogo que só há-de vir a terminar ao ser interrompido abruptamente pela entrada de Landa (diálogo que Tarantino, como já referi, há-de riscar do filme), no filme, a seguir àquela pergunta de Goebbels dirigida a Shoshanna, Tarantino corta de imediato (num autêntico *jump-cut*) para um plano mais aproximado da cara de Goebbels a exclaimar “*Ah, Landa! Ai está você!*”, e o plano que nos dá logo a seguir é já o do movimento de câmara a partir do rosto siderado de Shoshanna (entretanto, ainda antes do movimento de câmara arrancar, é-nos dado a ver, do lado esquerdo de Shoshanna, a parte de baixo do uniforme do Major Hellstrom da Gestapo ali presente, e que mal vê ali Landa se apressa a levantar-se e a fazer-lhe continência) e a subir até ao do sorridente Hans Landa, que está ali, de pé, atrás dela, e que (surge logo de seguida na banda-som a voz do soldado Zoller a apresentar-lhe Shoshanna, como Mademoiselle Mimieux, evidentemente) mal lhe é apresentado lhe pega na mão e a beija, dizendo num francês perfeito: “*Enchanté, Mademoiselle!*”.

Portanto, quanto a esta cena, em comparação com o que vem indicado no guião, no filme há várias diferenças assinaláveis, tanto de sucessão cronológica como mesmo factual. No argumento, antes de Goebbels reparar em Landa há a indicação de que, com Shoshanna em campo, vemos surgir ao seu lado a parte de baixo de um uniforme das SS e que só a seguir vemos Goebbels a reparar e a saudar Landa. No filme, a ordem cronológica destes planos inverte-se, vemos primeiro num *jump-cut* Goebbels a saudar Landa e, no plano seguinte, Shoshanna a ficar hirta de horror e, ao lado direito dela, a parte de baixo de um uniforme, ao qual se junta logo outro do seu lado esquerdo — Shoshanna está no meio do enquadramento do plano, ladeada agora pelas partes de baixo de dois uniformes, um das SS, outro da Gestapo — que é precisamente o do Major Hellstrom a fazer continência a Landa, e é agora que a câmara sobe até ao rosto de Landa, enquanto ouvimos fora de campo o soldado Zoller a apresentar-lhe Shoshanna. Ainda quanto à disparidade factual entre o que vem relatado no guião e o que deu em filme, assinala-se a indicação dada no argumento de que, mal Landa surge e Goebbels o anuncia, ele de imediato se senta ao lado direito de Shoshanna, algo que não acontece no filme a não ser algum tempo depois e já quando todos os outros saíram da sala.

Logo que Shoshanna se apercebe do que acabou de lhe acontecer, inspira fundo e atira o olhar ao céu em súplica (e aqui, no guião, Tarantino descreve exemplarmente numa breve didascália aquilo que é suposto que a personagem sinta neste momento, e até de forma algo poética: “*Uma bomba cai e explode atrás dos olhos dela*”), e ao contrário do que vem descrito no argumento, em que esta solução não vem mencionada, no filme esta imagem dissolve-se num fundido encadeado do qual emerge uma outra imagem que há-de durar apenas por breves instantes e que a máquina narrativa vai num ápice resgatar ao passado e que nos recorda (portanto: um curtíssimo flashback ou flashback-relâmpago, apenas um clarão súbito e rápido, fazendo-se passar precisamente pela evocação-relâmpago de uma memória ainda em ferida de

Shoshanna) a corrida desesperada da jovem judia quando fazia por tentar escapar à mira do carneiro que acabara de chacinar a sua família, acompanhada (na banda-som, e obviamente em *off*) da voz de Landa a vaticinar “*Au revoir, Shoshanna!*”, tudo isto (logo desde o primeiro instante em que Landa surge em cena, e sem que também haja qualquer indicação no guião) ao som de uma batida angustiante a imitar o galope aturdido de um coração em sobressalto.

De seguida, metade da página 91 e quase toda a página 92 do argumento, são completamente excluídas do filme, excerto este onde tanto Landa, como Goebbels e ainda o Major Hellstrom e a tradutora Francesca Mondino cavaqueavam acerca de uma suposta piada que ilustraria o raro talento de Landa como caçador de judeus. Tarantino risca toda esta parte e deixa-a fora do filme, com certeza por razões que se prendem de novo tanto com a economia narrativa como com o risco (que ele terá achado desnecessário correr) de que, com esta digressão, se esbatesse a tensão criada ainda há momentos, o que manifestamente retiraria também ritmo e densidade à cena.

A próxima indicação do argumento aponta agora para que todos se levantem da mesa. No entanto, como no filme (e ao contrário do que já tinha sido descrito pelo guião) Hans Landa não se chegou ainda a sentar, o que Tarantino optou por fazer foi recorrer a uma alternativa bem mais simples. Dá-nos um plano em que Francesca Mondino anuncia que vai ter de levar o Ministro do Reich ao compromisso seguinte (como já nos foi sugerido que ela é amante de Goebbels, e pela forma disfarçadamente afectada como ela o anuncia, não nos é difícil imaginar tratar-se de um compromisso amoroso), Goebbels (confirmando de forma explícita a natureza desse compromisso) chama-lhe “*tirana francesa*” e apalpa-a, e Shoshanna, vendo ali uma nesga de oportunidade para se escapar, levanta-se também. Mas Landa, imediatamente atrás dela, põe-lhe a mão no ombro num claro sinal de que se sente e diz que, na qualidade de chefe da segurança da estreia, terá ainda de dar uma palavrinha a Mademoiselle Mimieux. Ora, no argumento, tanto esta última fala de Landa como o breve diálogo que irá decorrer a seguir entre este e o soldado Zoller, e ao qual ainda se há-de também juntar Goebbels, é descrito como se viesse a ser filmado no tradicional campo, contra-campo (Landa fala, vemos um plano de Landa, Zoller fala, vemos um plano de Zoller, Goebbels fala, vemos um plano de Goebbels, e assim por diante), mas não. Com a intenção de potenciar este instante dramático (crucial para Shoshanna, pois é pela vida dela que tanto ela como nós tememos), Tarantino vai operar uma solução cinematográfica para a qual não havia sequer qualquer pista no argumento. Tarantino vai filmar este diálogo entre Landa e Zoller, ao qual ainda se há-de juntar Goebbels, sem tirar a câmara do rosto de Shoshanna. Assim, temos diante de nós um plano que enquadra Shoshanna a meio e vai ser atrás dela que vai ter lugar esta breve conversa, pelo que dos seus interlocutores só vamos ver as partes de baixo dos uniformes respectivos. A sensação de insignificância e de absoluta vulnerabilidade é ainda mais acentuada pelo facto de que esta conversa é tida em alemão entre alemães, língua que ela não entende, excluindo-a de acompanhar ou de tomar qualquer conhecimento que seja do que ali se está a decidir, e que tanto pode ser a sua vida como a sua morte. Ao fazer-nos concentrar no rosto de Shoshanna enquanto atrás dela se poderá estar a decidir se vive ou se morre, e ao não

nos dar os rostos dos decisores, Tarantino aproxima-nos ainda mais dela, de forma a que se transfira para nós algum do pavor que naquele momento ela experimenta. E, como já foi referido, a ideia deste plano magnífico (é sem dúvida um plano paradigmático de concentração de tensão dramática) — em que a câmara se vai concentrando num zoom progressivo no rosto de Shoshanna, encurralada pelos uniformes nazis atrás de si e alheada do que ali se passa pelo facto de também não entender alemão, o que vinca ainda mais a sua posição de alguém completamente à mercê da vontade dos outros — não existe no guião, no qual, relativamente a esta parte, só constam os diálogos.

Ainda decorrente desta opção em concentrar esta cena no plano a fechar-se sobre Shoshanna — um dispositivo de crescendo dramático, portanto — Tarantino resolve eliminar do filme a cena descrita no guião em que veríamos Goebbels a sair do restaurante com os caniches (e do quais, no filme, também só aparece um) pela trela, e na qual decorreriam ainda mais falas entre Goebbels e Zoller.

Novamente à revelia do que fora previamente determinado no argumento, no filme o momento que se segue — o do *strudel* — não tem lugar noutra sala do restaurante, mas na mesma e à mesma mesa onde se esteve até agora.

Surge de seguida no argumento uma curiosa chamada de atenção de Tarantino (pág.94, a meio), e que se trata de uma indicação que ele nos dá para que nos apercebamos da fluência do francês de Landa, e que contradiz aquilo que a certa altura ele confessara a LaPadite (em que ele lhe diz que já esticava o seu francês até onde podia e que por isso lhe pedia que passassem a falar em inglês), revelando-nos assim que até essa sua afirmação teria sido uma hábil e premeditada técnica de interrogatório, ao mesmo tempo que lhe servia para que a família judia escondida debaixo do soalho não pudesse acompanhar o diálogo que ele manteve com o agricultor francês e a obrigasse a permanecer ignorante e incapaz de qualquer produção de sentido do que acima dela se estava a passar.

No filme, Landa senta-se finalmente à mesa e ao lado de Shoshanna, veste agora novamente a sua capa de sedutor e pergunta-lhe no seu francês sem mácula se já provou o *strudel* daquele restaurante (estão no Maxim's), ela responde-lhe que não. Depois pergunta-lhe como é que ela e o soldado Zoller se conheceram. São aqui interrompidos pelo criado, a quem Landa pede dois *strudels*, um para ele e outro para a menina, para beber: um café curto para ele e para a menina (repare-se no início do seu jogo de ironia e intimidação e de toda uma nova vaga de suspense) — um copo de leite! Sim, o mesmo copo de leite irremediavelmente associado à entrevista com LaPalite que precedeu a matança da família de Shoshanna, sim, o mesmo copo de leite como objecto simbólico daquilo que os une aos dois, temos agora outra vez diante de nós o coronel Hans Landa, o Caçador de Judeus, de novo sentado a uma mesa (a mesa, local por excelência do diálogo e, logo, do interrogatório, é o seu palco, a quantas mesas mais se há-de ele ainda vir a sentar?), já não com LaPadite, mas com Shoshanna, e, de novo, um copo de leite que, só pela sua enunciação, é capaz de trazer (à maneira das madalenas de Proust) todo o primeiro capítulo deste filme.

À parte o detalhe já indicado de que no argumento eles passariam a outra sala, enquanto no filme não, até aqui tudo segue de forma correspondente entre guião e filme, sendo de sublinhar uma didascália em que Tarantino (em jeito de comentário) nos dá conta da singular perversidade que subjaz à eleição por parte de Landa de nada mais nada menos que um copo de leite como bebida de acompanhamento para o *strudel* de Shoshanna. No argumento, e no seguimento do comentário anterior, Tarantino ainda aponta outra característica da personagem, dizendo que “*a chave do poder do Cor. Landa reside na capacidade que ele tem de convencer as pessoas de que conhece os segredos delas*”.

Portanto, Landa sentou-se, resolveu quebrar o gelo perguntando a Shoshanna se já provou o *strudel* daquele sítio (e convidando-a implicitamente a degustá-lo com ele), questiona-a acerca de como conheceu o soldado Zoller, são aqui interrompidos pelo criado de mesa, ele faz o pedido (faz o pedido pelos dois: dois *strudels*, um café curto para ele e um copo de leite para ela), o criado ausenta-se, Shoshanna começa então a explicar como é que conheceu o soldado Zoller, Landa, vendo-a algo intimidada, pede-lhe desculpa por a estar a interromper mas diz-lhe que é só para a sossegar, dizendo que aquelas perguntas são uma mera formalidade, chega o criado com os *strudels*, o café e o copo de leite, e Landa vê que se esqueceu de pedir as natas e pede-as, Shoshanna, visivelmente embaraçada e constrangida por se achar naquela insólita situação, decide disfarçar o nervosismo ocupando as mãos e prepara-se para começar a comer o seu *strudel* (mas é precisamente isto que Landa quer: auscultá-la a fim de ficar a saber se ela está nervosa ou não, porque se ela aparentar estar nervosa então isso quererá dizer que ela lhe poderá estar a esconder alguma coisa) daí que quando ele a vê pegar no garfo para se ocupar a comer o *strudel*, a impeça de se servir desse subterfúgio, e, com uma cara sorridente mas que ao mesmo tempo não consegue deixar de ser extremamente intimidatória, diz-lhe “*Attendez la crème!*”, algo ferido de tal ambiguidade que nunca haveremos de saber se é apenas uma dica inocente de um degustador sofisticado ou então se tem por detrás a sonda de um mestre perscrutador.

Àquela ordem Shoshanna fica de braços presos ao corpo e Landa, sem dizer nada, deixando propositadamente que aquele momento mergulhe em silêncio, toma o seu tempo a pôr açúcar no seu café: duas colheres metódicas, vê-se agora que ele está ocupado a pensar em algo, e não parece ser na segurança da estreia.

Ora, atendendo a esta cena e a este momento em particular, em que Landa proíbe Shoshanna de disfarçar o que quer que ela precise de disfarçar recorrendo ao *strudel* que tem à sua frente, e depois se entrega a si próprio a um momento recolhido de silêncio, tomando o seu tempo a pôr o açúcar no seu café, é muito importante denunciar que no guião não consta qualquer indicação de como Landa se deve expressar corporalmente nesta cena (o que faz com as mãos, como o faz, etc), algo sobremaneira relevante atendendo principalmente aos silêncios de que esta cena também é feita, essencialmente silêncios ruidosos, comunicantes, plenos de tensão, e que no filme são preenchidos com uma extraordinária performance corporal de Landa, tanto na maneira como dirige a conversa (consegue disfarçar um interrogatório puro

fazendo-o passar por uma conversa informal enquanto se saboreia uma sobremesa) e se serve do açúcar e o pão no café, como, por fim, come o *strudel*. No entanto, e apesar de no argumento não haver, quanto a esta cena, indicações detalhadas sobre a tal performance corporal de Landa (quase só há falas atrás de falas), as breves indicações de Tarantino (como por exemplo aquela referida há pouco, e que alerta para o poder de persuasão de Landa) serviram com certeza de bússola ao actor e de incontornável ponto de partida para o que depois passou a filme e vemos agora no ecrã.

De volta ao confronto entre o argumento e o filme, constatamos de seguida também não haver nenhuma indicação no argumento para os grandes planos dados às natas (Tarantino serve-se desta sucessão de planos como de um perverso mecanismo de suspensão da tensão uma vez que só aparentemente a suspende, pois ao provocar o adiamento do confronto, ou melhor: a sua suspensão, o que na realidade Tarantino promove é, precisamente, o adensar a tensão, acumulando-a, ao fazer por adiar continuamente a sua descarga), nem ao plano do *strudel* com as natas, nem qualquer didascália referindo a voracidade com que Landa come a sobremesa (literalmente como se a atacasse!), deixando-nos depois, mais à frente, perplexos quando nos dermos conta de que tudo aquilo (e a fúria com que atacou apenas metade do *strudel* incluída) não passou de mais uma encenação, de natureza tão dúplice quanto paradoxal, uma vez que com ela Landa tanto parece querer intimidar como, ao mesmo tempo, mostrar estar a fazer tudo ao seu alcance para deixar à vontade o interrogado, esperando desta forma operar nele aquilo que quer na verdade — e que é confundi-lo (enquanto com uma cara está a fazer por convencê-lo a baixar a guarda e a confiar na sua lisura, com a outra vai-lhe infundindo temor), e depois esperar e deixar que se enrole e incorra no erro.

Outra diferença entre o que reza no guião e o que vemos no filme prende-se com o detalhe, indicado no argumento, de Landa tirar um livrinho preto do bolso no qual anota o nome dos tios de Shoshanna (tios fictícios, obviamente, uma vez que ela se está a fazer passar por Emmanuelle Mimieux), ora, no filme, Landa não anota nada, talvez porque isso retiraria não só alguma da fluência e informalidade que Hans Landa pretende imprimir a este encontro, pelo menos tendo em conta a aparência algo casual que Landa faz por manter, mas principalmente porque (e o hábil Hans Landa sabê-lo-ia melhor que ninguém) o gesto de, a meio da conversa, retirar do bolso um caderno para nele anotar o seu depoimento, contribuiria decididamente para que Shoshanna se retraísse e permanecesse ainda mais à defesa, o que revelaria da parte dele uma flagrante falta de tacto em tudo contrária ao calculismo estudado da sua performance.

Nesta conversa entre Landa e Shoshanna, depois de feitas as perguntas acerca do seu cinema, no argumento há a indicação de que Landa continua a comer o seu *strudel* e de que Shoshanna também, mas no filme não é isso que acontece. No filme, Shoshanna provou apenas o *strudel* uma vez, enquanto Landa devorou metade (estranho, não é?,

devorar-se apenas metade, como se a voracidade da gula se tivesse dado quase instantaneamente por satisfeita a meio do caminho), ou seja: comeu de forma desregrada e alarve apenas metade da sobremesa, deixando incólume a outra metade (pura manobra de diversão, o *strudel* como mais um adereço, tal e qual o copo de leite ou o cachimbo em casa de LaPadite) e isto enquanto fazia as perguntas a que queria que Shoshanna respondesse, mas, assim que termina o interrogatório, abandona de imediato o *strudel* e passa ao cigarro.

Segue-se agora outra divergência assinalável entre guião e filme: no argumento, antes de chegar à altura do cigarro, Landa ainda interroga Shoshanna acerca da relação desta com o soldado Zoller, em particular sobre os sentimentos que este nutre por ela. No entanto, nenhuma destas perguntas e consequentes respostas passará ao filme, sendo que a razão deste corte está directamente ligada ao facto de que as respostas de Shoshanna se reportavam precisamente a uma parte da conversa que esta manteve com o soldado Zoller (quando este deu com ela por acaso num café) e que Tarantino optou por não passar ao filme na íntegra. Por este motivo de concordância narrativa, quase toda a página 99 do argumento é excluída do filme.

Deparamo-nos a seguir com outra disparidade entre ‘o filme escrito’ e o ‘filme filmado’: é que nem o modo como Landa oferece um cigarro a Shoshanna que nos é descrito pelo guião foi mantido no filme. No argumento, este gesto ocupava cinco falas (três de Landa e duas de Shoshanna), em que Landa começava por oferecer um cigarro a Shoshanna, esta inicialmente recusava, ele perguntava-lhe se fumava (muito importante: como se já soubesse que ela fumava e estivesse a par do seu estado de ansiedade e daí, muito logicamente, estranhasse a recusa), ela confessa que sim, ele então diz que insiste em que ela aceite um cigarro e (ainda no argumento) depois de lhe anunciar que são cigarros alemães, discorre sobre as virtudes do cigarro alemão contra a fraca qualidade do tabaco francês. No filme é tudo muito mais económico e fluido, não existe sequer a recusa inicial de Shoshanna em aceitar a oferta: ele oferece, ela aceita, ele comenta que não são cigarros franceses, mas alemães, acende-lho e acende o dele. No argumento, Shoshanna aceita por fim o cigarro mas não o acende, o que não deixa de ser estranho, uma vez que, mesmo que ela não o quisesse acender, tinha ali diante dela um perfeito gentleman que, não só insistiu em lho oferecer, como faria com certeza questão em lhe acender o cigarro, daí que a solução pela qual Tarantino optou na passagem desta parte do argumento a filme tenha sido muito mais coerente, tanto com a situação como com as personagens nela envolvidas.

A cena está já prestes a chegar ao seu fim, no entanto, do confronto entre aquilo que Tarantino inicialmente determinou que viria a ser esta cena (ainda no argumento) e aquilo que de facto acabou por vir a ser (já no filme), resultam ainda várias não-correspondências, a saber: no filme, antes de sair, Hans Landa apaga o seu meio cigarro (algo que até nos faz duvidar se ele de facto é fumador) em cima da metade do *strudel* que deixou incólume no prato (algo que também nos faz duvidar se ele de facto gosta de doces), a simbologia emanante é óbvia e Tarantino faz o favor de a realçar dando-

nos um eloquente plano que a retrata — um cigarro alemão espetado (tal como um estandarte ou uma bandeira) em cima de natas francesas (*“Attendez la crème”*). Ora, este simbólico apagar do cigarro alemão (espetado tal como um estandarte ou uma bandeira) em cima das natas francesas do *strudel* não consta no guião, ali este gesto pura e simplesmente não existe; no filme, a própria saída de cena de Landa também não coincide com a previamente indicada no argumento, neste estava previsto que o víssemos levantar-se, atirar alguns francos para cima da mesa, despedir-se de Shoshanna com uma continência e a sair. No filme, só vemos um grande plano de Shoshanna e a mão dele a pegar na dela, despedindo-se com uma vénia; No argumento, mal Landa se vai embora, há apenas uma didascália que indica que, por fim, Shoshanna respiraria de alívio. No filme, mal o homem que lhe matou toda a família vira costas e abandona a sala, ela rompe num choro catártico, mais do que justificável a quem durante aquele tempo todo se esteve a conter para não espelhar absolutamente nenhum aflorar de emoção que a traísse; e, finalmente, no argumento, Tarantino escolheu terminar esta cena com uma didascália que desenhava um plano curioso: um movimento de câmara que desceria lentamente do rosto de Shoshanna até aos seus pés, onde surpreenderia uma poça de urina (afinal, segundo o argumento, a estoica contenção de Shoshanna tinha tanto sido aparente como tido um preço), para onde Shoshanna atiraria por fim o cigarro alemão que Landa lhe oferecera. E isto não passou a filme.

***“Für Max,
alles Liebe”
Bridget Von Hammersmark”***

1.3 Os Indícios que Apontam para a Traição de Bridget Von Hammersmark

**[Capítulo 4
Operação Kino]**

[1h39m37s — 1h41m19s]

A próxima aparição digna de destaque desta autêntica personagem antológica que é o Coronel Hans Landa, dá-se já mesmo ao cair do pano do 4º Capítulo (Operação Kino), aliás: há-de ser mesmo essa sua (algo inesperada) entrada em cena que há-de fazer com que se opere um significativo desenvolvimento no curso do enredo, e que dele resulte surpreendentemente uma ponta solta do novelo da intriga que se há-de depois revelar determinante no decorrer dos acontecimentos de que há-de tratar o seguinte e derradeiro capítulo. No entanto, há que sublinhar ainda que o destaque dado a esta cena ultrapassa a mera pertinência narrativa (e que decorre justamente da influência que esta há-de exercer sobre o destino do enredo), sendo que grande parte da sua importância se deve também ao facto de, pela primeira vez, nos mostrar esta personagem sem que esta esteja dissimulada atrás de um disfarce (de burocrata, de *gentleman*, de sedutor, etc.) mas sim, pelo contrário, a vestir (e a assumir) por completo a sua pele de predador nato, e em plena actividade das suas funções, no terreno, agachado, literalmente a fazer uso da sua visão e faro apurados (tal qual um predador captado em pleno estado de alerta), a sondar irrepreensivelmente o perímetro à procura de uma pista que aponte uma direcção e explique o aparentemente inexplicável.

Assim, nesta cena, em que assistimos à inspecção da sinistrada taberna de La Louisiane (onde teve lugar um tiroteio entre nazis e aliados disfarçados de nazis, do qual, à primeira vista, ninguém saiu vivo) pelas SS do Coronel Hans Landa,

este, ao seu melhor estilo, mostra-nos ser de facto uma verdadeira eminência ubíqua e quase onisciente, tal é a evidência que transmite de estar sempre em todo o lado e a par de tudo. Reconhece imediatamente ali dois dos Basterds abatidos no tiroteio e debita informações sobre eles como se efectivamente soubesse de cor o relatório pormenorizado de cada um. No entanto, o seu instinto predatório parece estar a tentar dizer-lhe que algo mais ali se passou que uma simples emboscada dos Basterds que correu mal, há alguma coisa em Landa que o mantém inquieto e alerta e à procura de algo que confira mais consistência à tese para a qual apontam as aparências, ou então que, de um assomo, lha retire. É ele mesmo que diz que: *“Mas isto tem um aspecto diferente. Isto é estranho.”* E eis que esta sua suspeita começa a ganhar força de possibilidade quando repara, caído no chão, num sapato de mulher, num sapato de uma mulher sofisticada. Baixa-se, pega no sapato, examina-o, depois olha em volta e constata que falta ali alguém, falta ali um corpo, houve alguém, e tudo indica que terá sido uma mulher, que esteve ali e saiu dali viva. *“Parece que falta alguém. Alguém na moda.”* Landa tinha já dado ordem para os seus homens se retirarem quando, por não ter ainda desistido de encontrar outra peça que lhe resolvesse o puzzle (é reveladora a imagem dele a olhar atentamente e de forma perscrutadora e inquieta para todos os lados, tal e qual uma ave de rapina), dá com um lenço autografado e (à semelhança do sapato que encontrara, também este caído no chão) onde lê: *“Para o Max, com todo o amor”*, e assinado: *“Bridget von Hammersmark”*. Landa beija o lenço e, finalmente sossegado por ter encontrado a chave do enigma, inspira fundo.

Ora, do confronto entre a forma como Tarantino determinara que esta cena acontecesse (no guião) e depois a maneira como ela de facto veio a acontecer (no filme), resultam algumas diferenças relevantes e reveladoras. Logo no início, o argumento indica (naquela que é aliás a primeira didascália desta cena) que se passe (a expressão usada é mesmo *“CORTA PARA”*) da cena anterior para esta mostrando um plano do corpo do Major Dieter Hellstrom morto no chão, no entanto, apesar de isto vir expressamente indicado no guião, no filme nunca chegaremos a ver o cadáver do referido Major da Gestapo, e isto porque talvez pura e simplesmente não fosse pertinente, ou seja: neste momento da história, e principalmente tendo em conta o caminho pelo qual Tarantino quer que o curso dos acontecimentos enverede, mostrar o corpo desta personagem resultaria redundante, tendo Tarantino optado, em vez disso, por concentrar o corpus da cena na afirmação da supremacia de Landa, mostrando para isso sim os cadáveres dos Basterds que ali jazem abatidos, para que Landa brilhe identificando-os imediatamente e discorrendo inclusive sobre os perfis de cada um, quase como se de seus homens se tratassem. Desta forma, e em clara dissonância com o que vem determinado no guião, no filme esta cena começa logo com um plano contra-picado de Landa, a comentar a morte do Basterd Hugo Stiglitz.

Daqui em diante, e quase até ao seu final, tudo nesta cena decorre de forma absolutamente fiel ao argumento, menos perto do desfecho (início da pág. 160) em que, e ao contrário do que irá depois passar a filme, Landa e os seus SS encontram o Sargento Willi ainda vivo, porém no filme ele não sobrevive, e depois de o vermos a ser baleado por

Bridget Von Hammersmark, não só não o voltamos a ver como nunca mais será sequer mencionado. Mas não ficam por aqui as diferenças, sendo que provavelmente a maior de todas reside no facto de que o acontecimento que faz desta cena uma das cenas-chave para o progresso da intriga do filme, simplesmente não existe no argumento. No filme, Landa encontra no chão o lenço que a estrela do cinema alemão Bridget Von Hammersmark (e *double agent* ao serviço dos Aliados) autografara horas antes ao Sargento Willi, o que não só a identifica como sendo ‘a pessoa que ali falta’ como, claro, inevitavelmente a denuncia como colaboradora com o inimigo e traidora à pátria alemã.

O que Tarantino faz com esta cena, no argumento, é começar por colocar à disposição de Landa vestígios ou pistas que o façam chegar a Bridget Von Hammersmark, daí ter feito com que este encontre um dos sapatos dela (pista que lhe dará a certeza de que falta ali alguém, “*alguém na moda*”), e isto, a descoberta desta pista, passa também ao filme; no entanto, a seguir, dá-se a divergência, e há aqui literalmente um caminho que daqui em diante se bifurca (e obviamente dá em dois) — aquele que Tarantino escolheu fazer no argumento e outro pelo qual ele decidiu enveredar no filme: no argumento, Tarantino decide que a denúncia de Bridget Von Hammersmark será ratificada pelo sobrevivente Sargento Willi (apesar de na pág. 160 só se dar conta de que este foi encontrado vivo, na pág. 172 há-de consumir-se a denúncia), no filme, Tarantino abdica por completo do testemunho dessa personagem e resolve apostar noutra solução: o tal lenço autografado por Bridget Von Hammersmark que em boa hora Landa encontra. Ora, é evidente a simplificação operada por Tarantino na transposição deste final de cena do argumento para o filme, uma vez que só por colocar aquele lenço ao alcance de Landa (e saliente-se ainda o seguinte: este lenço autografado não foi sequer uma invenção de última hora de Tarantino, uma vez que ele já era referido na pág. 131 e 132 do guião, altura em que efectivamente o Sargento Willi o pede à actriz alemã, o que representa um hábil exercício de economia e um apurado sentido de reciclagem e resgate do corpus narrativo) evita sobrecarregar o filme e a sua narrativa com mais uma cena (a tal que na pág. 172 do argumento vinha indicada e em que o Sargento Willi denunciaria finalmente Von Hammersmark) ao mesmo tempo que alcança na mesma (e de forma bem mais elegante) aquilo que pretende, que é lançar Hans Landa no encalço de Bridget Von Hammersmark.

***“Gorlomi?
Lo pronunzio correttamente?”***

I.4 O Requentado Jogo Sádico de Landa na Recepção a Bridget Von Hammersmark e aos Seus Três Acompanhantes

**[Capítulo 5
A Vingança da Cara Gigante]**

[1h46m00s — 1h50m27s] [1h52m47s — 1h53m15s]

Naquela que é a quarta aparição de Landa no filme, Tarantino explicita mais uma vez o particular *modus operandi* desta personagem, que regressa nesta cena ao seu habitual registo de sádico dissimulado de mestre-de-cerimónias, aliás: algo que lhe serve não só de método de acção (é pela imediata empatia que procura estabelecer com as suas presas que logra que estas baixem as defesas e lhe fiquem mais vulneráveis) como de puro jogo com vista apenas ao deleite pessoal (na maior parte das vezes que assistimos aos seus interrogatórios (que ele habilmente consegue fazer passar por entrevistas dado o cunho sempre amável e gentil que lhes imprime) ele já sabe aquilo de que ali está a fazer de conta que está à procura, mas no entanto ele não abdica por nada daquele momento recreativo de jogo do gato e do rato, algo a que o facto de ele já saber de antemão que ganhou parece ampliar ainda mais o fruir do sadismo — um sadismo lúdico) e ainda à satisfação do gosto quase patológico pela permanente representação. Esta cena é, por tudo isto, um autêntico festival Coronel Hans Landa.

Segundo o argumento, Hans Landa estaria no topo das escadas, envergando o seu melhor uniforme das SS e a observar o átrio do cinema Le Gamaar. Tarantino dá mesmo indicações detalhadas acerca da perspectiva da câmara e do enquadramento do plano (fim da pág. 171 e início da pág. 172), indicações essas (a câmara deveria estar atrás dele,

dando-nos daí a sua perspectiva sobre o átrio do cinema, abarcando desta forma todo o seu campo de visão) que no entanto não hão-de passar ao filme, uma vez que será precisamente de baixo, e não de cima (como o guião sugeria), que a câmara (que vem de um movimento de travelling) nos há-de mostrar Landa, não no topo das escadas (como também consta no guião) mas encostado ao varandim, e de onde, de frente para nós e não de costas (e ao contrário do que rezava o argumento) este contempla toda a sala.

E a seguir, no guião, ainda na parte em que Tarantino dá instruções acerca da perspectiva da câmara (que deve estar nas costas de Landa, dando-nos a ver o que ele vê) e do enquadramento do plano (Landa deverá estar a meio do plano), deparamo-nos com a seguinte indicação: *“Depois aparece um balão, como na banda desenhada, no lado esquerdo do plano, tapando a vista da entrada do cinema. Dentro do balão de Landa, tem lugar uma pequena cena.”* E segue-se a descrição dessa cena a ter lugar num balão de banda-desenhada, que apareceria no plano, ao lado esquerdo de Landa. E, segundo o guião, nessa cena veríamos Landa a visitar o Sargento Willi na sua cama de hospital e em que este o poria finalmente a par da traição de Bridget Von Hammersmark. Ora, é claro que nada disto (nada disto que estava destinado a passar-se neste insólito balão de banda-desenhada) passou ao filme, tão-somente pelo facto de Tarantino se ter descartado deste Sargento Wili deixando-o morrer abatido por Bridget Von Hammersmark no tiroteio da taberna de La Louisiane, em vez de, e ao contrário do que o argumento indicava, se servir dele como veículo de denúncia de Von Hammersmark, optando pela solução bem mais económica e elegante do lenço autografado pela vedeta alemã, ao fazer com que (num aproveitamento envenenado de ironia) seja esse mesmo objecto (um autógrafa dado por uma estrela de cinema a um soldado, e que simboliza a fama e o protagonismo individual) que acabará por denunciar e precipitar a sua queda do estatuto de estrela à baixa condição de traidora da pátria.

Assim, e contrariando quase tudo o que vinha descrito no argumento, Tarantino opta por uma solução mais fluida ao apresentar-nos Landa no decurso (literalmente a meio) de um plano-sequência que vinha já de seguir Shoshanna a descer as escadas, de assistir à sua apresentação a Emil Jannings, junto de Zoller, Goebbels e Francesca Mondino, e que depois os deixa para seguir pelo átrio fora até que suba ao varandim onde está, finalmente, Landa, de copo de champanhe na mão, a observar magnânimo o evento. Mas o plano sequência não fica por aqui, porque de imediato nos apercebemos pela sua expressão de que Landa repara em algo e começamos agora a acompanhá-lo a descer a escadaria, aproximando-se nada mais nada menos de Bridget Von Hammersmark e dos seus três acompanhantes, que, é importante esclarecer, são três Basterds (todos americanos e, como quase todos os americanos, sem qualquer especial inclinação para línguas para lá da sua) a fazerem-se passar por representantes da indústria cinematográfica italiana e ali presentes na condição de convidados de Bridget Von Hammersmark, para que assim se possam infiltrar nesta estreia e levar a cabo a sua missão secreta (e da qual Bridget Von Hammersmark foi o cérebro): um atentado que visa liquidar todo o Estado-Maior do III Reich ali presente, incluindo o próprio Adolf Hitler.

O diálogo que entretanto se segue entre Landa e Von Hammersmark decorre de acordo com quase tudo o que estava determinado no argumento, menos no que toca a parte de uma fala de Landa (a 1ª do diálogo, que é encurtada no filme) e depois ainda a uma outra fala sua que acaba por ser totalmente suprimida (a 2ª que vem no argumento), de resto foi tudo transposto ao filme tal qual constava no guião.

E é exactamente aqui que tem início o festival Hans Landa, embora o plano há instantes em que o víamos a contemplar sozinho, com o seu copo de champanhe na mão, o átrio do cinema Le Gamaar já prenunciasse o autêntico desfile de superioridade landiana em que se vai tornar este breve encontro com Bridget Von Hammersmark e os acompanhantes desta e em que este se porta tal e qual como um predador de características felinas que, apesar de saber que já tem a presa à sua mercê, não abdica de brincar com ela até que se farte (de novo a componente lúdica do sadismo de Landa), e só depois disso condescender em lhe desferir o golpe fatal. Deste modo, toda a cena em que Landa fala com Bridget von Hammermark e os seus três acompanhantes no átrio do Le Gamaar, e em que mais uma vez Landa exhibe os seus dotes de poliglota (desta vez é a vez do italiano, e que proporcionará a cena mais cómica de todo o filme), ele está já farto de saber que Von Hammersmark é uma espia dos Aliados e que os seus acompanhantes são alguns dos célebres Basterds, mas, mesmo assim, não prescinde daquele teatro sádico, veja-se a sua insistente preocupação pelo pé engessado de Hammersmark e por querer saber qual é afinal a montanha em Paris em que ela teve aquele suposto acidente de montanhismo no qual se terá magoado (quando ele sabe muito bem que foi no tiroteio da taberna La Louisiane que ela ficou ferida, havemos de ver já a seguir que ele até traz com ele um dos sapatos que ela lá deixou cair), atente-se à sua própria gargalhada histriónica (que ele visivelmente amplia e exagera) quando Von Hammersmark lhe diz que foi a fazer montanhismo que se magoou, e que expressa bem o seu sentimento de superioridade (e ao mesmo tempo quase de pena, de autêntica comiseração) em relação às suas vítimas e que aqui é também usada como instrumento de intimidação, assim como o tom de sarcasmo que pontua todo o seu inquérito: “*O gesso está tão fresco como o meu tio Gustav?*”, ou então: “*Escalou essa montanha ontem à noite?*”, ou ainda: “*E onde em Paris é que fica essa montanha?*”. No entanto, provavelmente o seu *coup de maître* será quando a seguir, depois de lhe serem apresentados os acompanhantes de Von Hammersmark como sendo representantes da indústria cinematográfica italiana, e sabendo muito bem que eles estão ali diante de si a tentar a muito custo aguentar aquele disfarce, desata a falar com eles num fluentíssimo italiano e a obrigá-los a que falem também com ele, pedindo-lhes opinião sobre a sua pronúncia, forçando-os a repetir uma série de vezes os nomes de cada um para “*sentire la musica delle parole*”, insistindo veementemente em tentar entabular um diálogo em italiano com eles, enfim: entrando na farsa deles única e simplesmente para afirmar a sua inquestionável superioridade e pôr ao mesmo tempo a descoberto a flagrante e confrangedora impotência dos demais, humilhando-os, ou seja: um requintado exercício de puro sadismo. Vale a pena por isso passar os olhos pela transcrição desta parte do diálogo:

Hans Landa – “Gorlomi? Lo pronunzio correttamente?”
Aldo Raine – “Si... ehm... correcto!”
Hans Landa – “Gor-la... Gor-lo-mi? Per cortesia, me lo ripete ancora?”
Aldo Raine – “Gorlami!”
Hans Landa – “Mi scusi... com'è?”
Aldo Raine – “Gorlami.”
Hans Landa – “Ancora una volta.”
Aldo Raine – “Gorlami.”
Hans Landa – “E... come si chiama lei?”
Donny Donowitz – “Antonio Margheriti.”
Hans Landa – “Ancora?”
Donny Donowitz – “Margheritiii.”
Hans Landa – “Un'altra volta, ma adesso vorrei proprio sentire la musica delle parole!”
Donny Donowitz – “Maaargheeriiiiitiii!”
Hans Landa – “Margheriti? E lei?”
Omar Ulmer – “Dominick DeCocco.”
Hans Landa – “Come?”
Omar Ulmer – “Dominick DeCocco.”
Hans Landa – “Bravo, bravo!”

Voltando agora ao confronto entre o argumento e o filme, depois da inicial troca de palavras entre Landa e Von Hammersmark, e quando esta finalmente passa à apresentação dos seus três acompanhantes, damos conta de que houve aqui uma redistribuição dos disfarces e que quem no argumento faria de Enzo Gorlomi acaba por fazer no filme de António Margheriti, uma discordância no entanto, e para o efeito, pouco significante. Segue-se depois também uma referência no argumento a um aperto de mãos entre o Tenente Aldo (que ali se está a fazer passar pelo duplo italiano Enzo Gorlomi) e o Coronel Hans Landa, gesto que todavia também não se verifica no filme.

De seguida, no filme, e de novo ao contrário do indicado no guião, depois da breve troca de palavras em italiano entre Landa e os Basterds, dois deles, Donny e Omar (quanto a este último ainda uma nota: no argumento o Basterd que acompanharia Aldo e Donny seria Hirschberg, mas, sem que se vislumbre qualquer motivo, no filme acabou por ser Omar) despedem-se (é aliás Bridget quem, de forma a livrá-los daquela situação embaraçosa, se apressa a justificar a saída destes dois alegando que precisam ainda de procurar os seus lugares, ao que Landa há-de reagir pedindo-lhes os bilhetes e traduzindo-lhes inclusive para italiano o número dos lugares de cada um, ao mesmo tempo que não resiste a comentar que para Von Hammersmark não terá sido difícil arranjar convites para os seus amigos) e deixam a companhia dos restantes para em seguida entrar finalmente na sala de cinema.

Ora, no argumento não é exactamente assim que as coisas se passam. A seguir a Von Hammersmark referir que os seus amigos têm ainda de ir procurar os seus lugares, Landa retém-nos, convidando-os a tomar, antes de irem, um copo de champanhe (no filme, Landa já vinha com um copo de champanhe na mão), manda parar um empregado que passava

com uma bandeja repleta de copos de champanhe, todos pegam num copo, depois ainda aparece Shoshanna, a quem Landa pede que se junte a eles e a quem a seguir lhos apresenta, sendo depois a própria Shoshanna quem os há-de conduzir aos seus lugares, no entanto e apesar de tudo isto estar de facto previsto no guião, no filme, nem este copo de champanhe nem esta apresentação de Shoshanna aos Basterds tem lugar, aliás: Shoshanna nunca se há-de sequer cruzar com os Basterds.

Mas as discrepâncias continuam: no filme, assim que regressamos ao átrio (e ao trio composto por Landa, Aldo e Bridget Von Hammersmark, agora que Donny e Omar entraram na sala de cinema e estão já sentados nos seus lugares), voltamos a deparar-nos com algo de substancialmente diferente do que foi escrito no argumento, uma vez que na versão escrita Landa diz a Bridget que venha com ele pois o Führer quer cumprimentá-la pessoalmente, Bridget fica surpresa mas não tem forma de recusar, diz a Aldo (em italiano, pois Landa falara em alemão com ela, embora já saibamos que mesmo em italiano não poderá haver muitas hipóteses que Aldo perceba o que quer que seja, no entanto tudo isto faz parte da necessidade de manter o disfarce e, para todos os efeitos, Aldo, ali, é um italiano) que o Führer quer cumprimentá-la e por sua vez Landa pede-lhe que ele aguarde ali um instante, prometendo-lhe que não lhe irá reter a acompanhante durante muito tempo, e a seguir há uma didascália que indica que Landa sussurra algo ao ouvido de um guarda nazi, apontando para Aldo, como se lhe estivesse a dizer para não fazer nada até ele voltar.

No filme, a seguir a Donny e Omar se terem já sentado nos seus lugares, e logo que é feito o anúncio de que o filme vai começar, Bridget aproveita e pega em Aldo pelo braço para se livrar de vez de Landa, dizendo *“Até logo!”*, ao que Landa diz *“Mais devagar...”*, retendo-a, chama um empregado, pega em copos de champanhe e dá um a cada, brindam, e a seguir pede a Bridget para lhe *“dar uma palavrinha em privado”*, ao que ela, sem alternativa, diz que sim, claro, Landa, num italiano formidável, pede desculpa a Aldo e diz-lhe que será só por um momento e Aldo fica só. E é só isto, e assim, na passagem de uma versão à outra, de uma assentada, riscam-se seis falas.

***“Voilà!
What’s the american expression?
If the shoe fits – you must wear it!”***

1.5 Landa Desmascara Bridget Von Hammersmark

**[Capítulo 5
A Vingança da Cara Gigante]**

[1h53m16s – 1h56m30s]

Passamos agora à cena seguinte, em que Landa vai levar Hammersmark para uma sala ao lado e confrontá-la com a sua dupla identidade, desmascarando-a. Mas mesmo aqui não o faz de forma linear, ainda se há-de dar a uma espécie de ritual de tortura (a forma como Landa actua, este seu particular *modus operandi* de lidar com as suas presas, é comparável ao que Tarantino faz com os espectadores e em que o próprio realizador se auto-intitula como um condutor de orquestra de emoções — ritual este, para o propósito da personagem em questão, completamente desnecessário para que alcance o seu objectivo, e por isso indicador de uma personalidade extravagante e patologicamente lúdica, dada, apenas por uma questão de requinte sádico, à encenação e à criação de crescendos e decrescendos de tensão) e pedir a Von Hammersmark que se sente, que lhe ponha o pé no colo (que ele descalça, note-se: esta é mais uma reconhecida marca autoral de Tarantino, o seu conhecido fetichismo por pés de mulher, presente em todos os seus filmes desde *Pulp Fiction*), e que meta a mão no casaco precisamente pendurado por ele logo que entraram nas costas da cadeira em que ela está sentada (veja-se como tudo isto foi previamente encenado por Landa, perfeito mestre da *mise-en-scène*), Tarantino mostra-nos a cara de Von Hammersmark assim que, ainda com a mão dentro do bolso do casaco de Landa, se apercebe que o que lá está é o seu sapato deixado para trás na taberna La Louisiane, e depois a cara de Hans Landa a olhar para a cara de Von Hammersmark e a fazer que sim com os olhos, que sim, que é isso, que a apanhou, e o que se há-de seguir é que Landa há-de calçar o sapato a Bridget Von Hammersmark, e este há-de lhe servir e, sempre cheio

de *witz*, Hans Landa há-de lhe dizer, em francês e inglês: “*Voilà! What’s that american expression? If the shoe fits you must wear it!*”, atirando-se literalmente a ela e estrangulando-a.

Quanto ao confronto entre o que foi escrito no papel e aquilo que acabou por se filmar, começamos logo por uma diferença entre algo que não estava previsto no argumento, mas que sucedeu no filme: no filme, e contrariando as indicações constantes no guião, Landa não tranca a porta depois de entrar com Bridget Von Hammersmark na divisão para onde a leva, e a seguir faz de facto algo que também não está descrito no guião: tira o copo de champanhe da mão de Bridget Von Hammersmark (tratar-se-á de uma medida preventiva do sempre avisado Landa?, é que um copo de vidro pode muito bem ser uma arma...) arrumando-o numa estante ali ao lado, e (e isto é deveras importante) tira o seu casaco de cabedal pendurado no cabide e coloca-o nas costas da cadeira onde Bridget se sentou. Ora, isto é tão mais formidável pelo facto de isto não estar no guião e, ao mesmo tempo, ser determinante para a perversidade da cena. É que, no argumento, era Hans Landa que, depois de Bridget ter pousado o pé no colo dele, tirava o sapato incriminatório de um dos bolsos do seu casaco de cabedal, mas no filme não, é Landa que pede precisamente a Bridget que seja ela a tirar uma coisa do bolso do seu casaco (daí, mal entraram, ele se ter apressado a tirá-lo do cabide e a pô-lo nas costas da cadeira dela), coisa que ela, mal mete a mão no bolso e ainda só pelo tacto, vê logo o que é, obrigando-a a ser ela, pelas mãos dela, a ir buscar a prova que a condena — e aí está mais um admirável exemplo da personalidade retorcida e sádica de Landa, aliás: o plano oblíquo que Tarantino nos dá de Landa nesse preciso momento é disso elucidativo.

Mas, ainda antes de isto suceder, logo a seguir a Landa ter instalado Bridget Von Hammersmark na cadeira dela (sim, porque apesar de tudo ele é um gentleman) e enquanto procurava uma cadeira para se sentar diante de Bridget, Landa explica-lhe onde estão, que estão no escritório de Mademoiselle Mimieux, e que esta lho cedera temporariamente. No argumento, esta informação é dada bem antes, ainda no átrio, justamente na altura em que Landa lhe diz que o Führer quer cumprimentá-la, referindo-lhe aí, nesse seguimento, para ela vir dali com ele ao escritório de Mademoiselle Mimieux. A razão para que esta informação tivesse sido trasladada daquela cena para esta é simples: é que pertencia a uma das tais seis falas que Tarantino cortou na cena anterior.

No argumento, quando Landa pede a Bridget que lhe ponha o seu pé no colo dele, e face à compreensível estupefacção desta perante aquele pedido, ele diz-lhe: “*Garanto-lhe, Fräulein, não estou a tentar seduzi-la.*”, enquanto no filme esta fala é pura e simplesmente riscada e substituída por linguagem gestual: Landa limita-se a fazer um sinal com o dedo indicador espetado apontando para a sua perna, para que fique claro que é para que esta ponha o seu pé no seu colo tal como ele lhe dizer para fazer, e sem delongas.

Ao momento fatal do sapato a encaixar-se no pé de Bridget Von Hammersmark segue-se ainda, no argumento, um breve diálogo entre eles os dois, em que Landa lhe pergunta se confessa ter cometido traição, e em que Bridget lhe promete dar luta até à morte e o insulta. No filme, nada disto acontece — depois de o sapato encaixar no pé de Von Hammersmark e de Landa dar mais um ar da sua graça citando a expressão americana *“If the shoe fits you must wear it!”* e não resistindo deste modo (e mais uma vez) a pontuar aquela situação plena de tensão dramática com uma insólita nota de humor negro, Bridget só tem tempo de lhe perguntar *“E agora, Coronel?”*, ao que Landa lhe ‘responde’ lançando-se selvaticamente sobre ela e estrangulando-a.

Refira-se que, e apesar do resto da cena que vem descrita no guião ser coincidente com a do filme, há algo que vinha referido no guião e que depois não passou ao filme: segundo o guião, e com toda a certeza para que o acto de extrema violência acabado de descrever ficasse por alguns momentos mais a ecoar pelo tempo que ainda restasse da cena, Landa demoraria ainda uns instantes até se recompor, tanto que seria suposto que aqui, tal é ainda a forma como treme, ele tire uma garrafa de bolso (e que, segundo o guião, está cheia de schnapps de pêssego) e que beba uns goles, para se acalmar, e que inclusive estenda a mão e meça se os tremores já passaram ou não.

Ainda segundo o argumento, a seguir Landa faria um primeiro telefonema que tinha que ver com as suas obrigações como responsável pela segurança do espectáculo, e em que este informava que estaria já tudo a postos para o início da estreia. Ora, isto também não passou a filme. No filme só o vemos a fazer o segundo telefonema que vem descrito no guião, e que ainda assim nem sequer vem quase descrito, mas só indicado, uma vez que no guião só consta a indicação de que ele marca outro número (a seguir ao primeiro telefonema), enquanto no filme, ele não só disca o número como também diz: *“O tipo de smoking branco.”*, aludindo, obviamente ao Tenente Aldo Raine.

I.6 O Argumento Landa

Apesar da inegável fidelidade que, num modo geral, assiste à transposição deste argumento em filme, constata-se que o resultado filmico que daquela decorre se assume como um objecto necessariamente mais depurado, limado e acutilante que aquele que o precedeu e lhe serviu de ponto de partida.

É clara a constante agência depuradora que trata de supervisionar o ajuste do material literário (o argumento) ao corpus filmico que a partir daquele está a ser construído, algo flagrante nos múltiplos exemplos quer de inversões sequenciais de falas ou gestos das personagens, de cortes de cenas inteiras, de exclusão parcial (e noutros casos total) de certas personagens intervenientes que figuravam no guião, de mudanças de perspectiva da câmara, como de um rol de outras tantas indicações que o argumento professava e que no filme não vingaram, e que, ou foram preteridas por completo, ou foram cirurgicamente adaptadas. Por exemplo: ao descartar, no processo de passagem do argumento ao filme, a personagem da mulher de LaPadite (óbvio gesto de condensação da galeria de personagens) assiste-lhe um apurado sentido de economia que visa não só livrar-se de tudo aquilo que não é manifestamente necessário como também de operar um movimento de concentração (em vez de dispersão) dramática, isto ao mesmo tempo que se serve da ausência desta personagem para, ainda no domínio dramático, capitalizar a carga trágica que se abate sobre aquela família. Este é um perfeito exemplo de como, com menos, a versão filmica do argumento pretende fazer mais e melhor.

No entanto, a figura do argumento enquanto manual condutor imprescindível permanece intocável. Antes de o filme existir, e mesmo à medida em que vai sendo construído, e até que este apareça como corpo definitivamente acabado, o único local onde ele já existe gravado (e de onde ele é justamente transladado) é precisamente na soma de páginas do argumento, por mais distante deste que depois acabe por ficar o resultado final. Aliás: a condição (e função) do argumento enquanto objecto é exactamente essa: a de servir de instrumento de orientação na construção de algo a que este naturalmente dá lugar e no surgimento do qual este se há-de dissolver, como se, numa ilustração um tanto ou quanto regressiva, o filme fosse uma espécie de crisálida, de corpo mutante, que começa justamente na cabeça de alguém, depois é passado a papel e deste passa em definitivo a filme, sendo por isso que todo o argumento tem dentro dele um filme latente, todo o argumento é um filme em potência, embora expresso numa linguagem diferente. Por esta razão, é importante nunca deixar de observar o guião como um estágio anterior na evolução de uma obra filmica, como

um objecto eminentemente transitório e que aliás se cumpre nessa sua transitoriedade, e que é justamente feito com o único fim de vir a ser substituído e, em última análise, superado, servindo assim ele próprio de referência ou marco dessa mesma evolução. E, por isso, deverá ser essencialmente por esta perspectiva que o confronto entre um argumento e o filme a que aquele há-de dar lugar (e que se há-de constituir assim como seu sucessor, cumprindo-o) deve ser analisado. É que o filme que está em gestação no guião nunca há-de ser exactamente o mesmo que há-de ser dado à luz, porque, e ultrapassando já o facto de cada um existir e se expressar em linguagens diferentes, houve, no processo de realização do objecto filmico (de parto, portanto), todo um labor de aperfeiçoamento com vista a servir a obra final como um todo orgânico, que, obviamente, se quer o mais eficaz possível no seu propósito artístico. Daí depararmo-nos com uma autêntica colecção quer de desistências quer de mudanças de direcção, todas, sem excepção, em prol dessa excelência artística última que se persegue e se espera que seja alcançada. E a isto há ainda que acrescentar que, no que em particular diz respeito às personagens (mas, bem como a estas, também no que diz respeito a todos os outros elementos da narrativa e, a par destes, todos os outros de âmbito artístico e técnico que estão envolvidos na produção do filme), a interpretação que os actores (ainda que sob a direcção do realizador) decidem imprimir a estas, é algo que denota bem que todo o desfasamento evidenciado entre o guião e o filme decorre sempre de tudo aquilo que, entretanto, se achou que viria a ser um possível ganho, e pelo qual se optou, decidindo-se por isso por um corte ou um ajuste ao que previamente estava estabelecido pelo argumento.

O facto de fazermos sempre por ter presente que o argumento é um esboço de alguma coisa e que, para lá disso, nos é dado numa linguagem diferente dessa outra coisa da qual é esboço, é muito importante, e desde logo nos começa por alertar para algumas das principais diferenças entre um registo (o escrito) e o outro (o filmado).

É por isso essencial que se refira que, não obstante o argumento ser um objecto imprescindível à navegação, o facto de ser (quando o é, como neste caso) um guião que tem bem mais de literário que de *shooting script*, é algo que acentua ainda mais a discrepância entre aquilo que este é e o filme que dele acabar por se fazer, uma vez que, habitualmente, do guião literário costumam estar ausentes quase todas as soluções cinematográficas pela qual passa muita da capitalização dramática das cenas e que visam sempre tornar aquilo que vinha descrito no guião em algo mais orgânico, mais coeso e mais fluido, indicações como a da escala dos planos, do enquadramento, do ritmo de montagem, da banda-som, da música, etc. Deste modo, a tarefa do realizador, no que toca à transposição do argumento em filme, assemelha-se necessariamente à de um tradutor que faça por fazer convergir da melhor forma aquelas que são as directrizes mestras do texto escrito com as soluções cinematográficas que melhor as traduzam.

Assim, todas as divergências que foram identificadas no confronto entre as cenas do argumento do filme *Inglourious Basterds* que neste trabalho foram analisadas, e as suas correspondentes no filme em que este acabou por vir a resultar, apontam para essa conclusão. É nítido o intuito de enxugar (se me é permitida a metáfora) o material oferecido pelo argumento, de o despojar de tudo aquilo que pudesse resultar supérfluo, de lhe procurar a solução formal que mais se

ajuste (tal e qual como quando num trabalho de alfaiataria se ajusta o tecido ao corpo do modelo para fazer um fato por medida) ao fim artístico perseguido, numa preocupação constante em querer torná-lo mais eficaz e conseguido, quer no domínio estético como dramático.

Por isso, quer seja por motivos decorrentes de manifesta economia e concordância narrativa, de gestão dramática, de ritmo, de fluidez, de critérios estéticos, de orquestração das emoções, de unidade e de coesão da obra, etc., houve toda uma série de tomadas de decisão pelas quais se escolheu seguir noutro caminho que não o indicado no guião, denunciando deste modo a sua primordial condição de veículo de utilidade tão inquestionável quanto inevitavelmente transitória.

Apesar de tudo, e como já foi também indicado, damo-nos conta de que ao mesmo tempo (e numa análise global) a este processo de transposição (do filme projectado pelo argumento para o filme propriamente dito) assistiu um respeito e uma fidelidade assinaláveis perante aquilo que rezava no guião, algo ao qual, com toda a certeza, não é alheio o facto de a figura do autor do argumento coincidir com a do realizador. Para Quentin Tarantino (que começou a sua carreira cinematográfica justamente como argumentista), realizador cuja mais reconhecida marca autoral reside precisamente na singularidade dos seus diálogos, o argumento é o depositário da matéria-prima que lhe é mais cara — a palavra, e onde, só através daquilo que faz com ela (essencialmente nos diálogos), este reúne já alguns dos elementos capitais que caracterizam o seu estilo, o que é o mesmo que dizer que alguns dos pontos cardeais da sua estética formal e temática são de facto logo ali definidos, ficando no entanto por desenvolver (e por isso algo descuradas no guião) as soluções do puro domínio cinematográfico, quer as que tenham que ver com a filmagem (como o comportamento da câmara, por exemplo, são relativamente poucas as indicações dadas pelo guião a este respeito) ou as outras ligadas já à pós-produção, como a montagem ou a música. Daí que, tendo presente esta sua devoção à palavra escrita (e, logo, ao guião, que é feito quase exclusivamente de sucessões de diálogos, aliás: o próprio filme é feito de uma sucessão de conversas), e ainda à sua relativa economia didascálica (as suas indicações são sempre um tanto ou quanto breves, Tarantino pouco se alonga nas descrições), seja interessante deparar-nos com aquilo que, apesar de vir determinado no guião, no filme não vingou. Algo que, no entanto, e como vimos, obedeceu quase sempre a imposições de economia narrativa e de fluidez cinematográfica, bem como, claro, de capitalização dramática.

Ora, ao fazer da personagem de Hans Landa o objecto de estudo concreto desta análise do confronto entre o argumento e o filme, e tendo sido eleitas para esse efeito as cinco primeiras cenas em que este intervém, constata-se na mesma esse expediente que superintende a conversão de um registo (o argumento) noutro (o filme), bem como do constante fito em fazer por convergir neste último o itinerário principal delineado pelo guião com as soluções cinematográficas mais adequadas a cada situação, não havendo aqui por isso lugar para quaisquer contemplanções se a sensibilidade artística do

autor ditar (como ditou, e por várias vezes) um desvio, uma subtracção ou um acrescento àquilo que já estivesse previamente indicado no argumento.

E aqui, em particular tanto no que ao investimento do autor (na caracterização minuciosa desta figura do Coronel Hans Landa) como ao próprio percurso da sua personagem (que, para vilão de uma história, assume um protagonismo invulgar) diz respeito (protagonismo no qual justamente se baseou este trabalho de confronto entre o argumento e o filme), assistimos a uma digressão que, mais que um mero perfil, ambiciona o elaborar de um retrato complexo, indo bem além da superfície e dos contornos e mergulhando a fundo na densidade desta, dando-nos assim conta quer dos detalhes como das nuances de que esta personagem é feita, bem como de tudo o resto que a compõe e contribui para fazer dela uma invenção ímpar da galeria de vilões da história do cinema, apresentando-no-la desta forma como um perfeito exemplo daquilo que é uma personagem redonda.

E de que maneira é que nos é dado a conhecer, ou melhor: a revelar-se, este Coronel Hans Landa? Bem, precisamente da maneira como de resto qualquer uma de todas as outras personagens tarantinianas nos são dadas a conhecer ou se revelam: pelo que dizem. De facto, uma das marcas autorais mais reconhecidas a Quentin Tarantino (é uma assinatura) são os seus diálogos, e é justamente por eles que as suas personagens nos mostram como são, aquilo que pensam, como o pensam, do que gostam, do que não gostam, poder-se-ia afirmar até que será pela contagem das falas que este atribui a cada uma das suas personagens que se poderia medir a importância e o protagonismo que cada uma delas tem nos seus respectivos filmes. Tarantino é um cineasta assumidamente verbal, tanto que ele confia ao diálogo uma missão muito mais ambiciosa do que apenas a de servir de veículo de revelação do perfil psicológico das suas personagens, o diálogo em Tarantino é onde quase exclusivamente se passa toda a acção.

De forma a ilustrar isto mesmo repare-se no seguinte: o somatório das cinco cenas analisadas neste trabalho ronda os trinta e cinco minutos, no entanto as situações de clara progressão da narrativa — aquilo a que comumente se chama de acção — não chegam a uns cinco minutos, sendo que todo o resto é ocupado com diálogos que, aparentemente, não fazem a acção avançar. O filme começa com o Coronel Hans Landa a chegar à quinta do agricultor Perrier LaPadite, pede para falar com ele, LaPadite convida-o a entrar em sua casa e apresenta-lhe a sua família, ele senta-se à sua mesa, bebe um copo de leite e pede-lhe para conversarem em privado, LaPadite diz às filhas para saírem e o deixarem a sós com o coronel, decorreram seis minutos e cinquenta segundos de filme, e daqui até que Hans Landa mande entrar os seus homens para chacinar a família judia escondida debaixo do soalho hão-de decorrer precisamente doze minutos e dez segundos de conversa.

A seguir, na célebre cena do *strudel*, e que tem a duração de cerca de sete minutos, toda ela é feita de uma conversa tida novamente à mesa (desta vez à mesa de um restaurante) e em que não se dá qualquer progressão efectiva da narrativa (embora, claro, se trate na mesma de uma peripécia que, embora não faça avançar a intriga, contribua para a

adensar) mas na qual aquilo que é feito é sublimar um dado momento pelo investimento declarado num crescendo de tensão ou de suspense, explorando-o em várias vagas.

Deparamo-nos agora com um exemplo completamente oposto aos dois anteriores: na terceira cena analisada, aquela em que o Coronel Hans Landa inspecciona com os seus homens a taberna de La Louisiane, e onde horas antes ocorrera um tiroteio, assistimos de facto a um significativo desenvolvimento no curso da intriga — Landa descobre por uma sucessão de acasos (primeiro o sapato de mulher deixado para trás, depois o lenço autografado esquecido no chão) a identidade de uma traidora à pátria alemã, algo que constitui declaradamente um progresso na narrativa.

No entanto, nas duas cenas seguintes — a do jogo sádico de Landa na recepção a Bridget Von Hammersmark e aos seus três acompanhantes e a do desmascarar de Bridget Von Hammersmark — que perfazem as duas cerca de oito minutos, e à excepção dos momentos finais desta última em que Landa assassina Von Hammersmark (e que, dos três minutos que a cena dura, só trinta segundos são ocupados com a acção de estrangulamento), todo o resto é, mais uma vez, ocupado com diálogos.

Em Quentin Tarantino os crescendos de tensão são conduzidos (a palavra mais indicada seria mesmo orquestrados) precisamente através dos diálogos, é sempre no confronto (um diálogo é antes de mais um confronto) verbal que surge o conflito que, e à medida que o diálogo decorre, promove uma autêntica escalada da tensão entre os dois (ou mais) interlocutores e oponentes, conduzindo quase sempre a uma situação de tal maneira insustentável (porque Tarantino insiste em levá-la ao limite possível da sua verbalidade) que, chegados a um momento em que as palavras já esgotaram de vez o seu poder intimidatório e se esvaziaram assim do seu potencial de ameaça, o confronto físico explode, normalmente de forma curta e grossa, embora o público reaja justificadamente com alívio a esta explosão de violência, uma vez que esta representa ao mesmo tempo a ansiada libertação da tensão acumulada até ali, mais uma vez tensão essa não provocada por acontecimentos mas simplesmente por palavras.

Desta forma, e à semelhança do que acontece com todas as outras suas personagens, Hans Landa é-nos revelado pelas suas falas. No entanto, o que torna esta figura ainda mais interessante é que ela própria usa precisamente como método de investigação, e de sedução, e de hipnose, e de intimidação, e de confronto, a palavra. É tanto pela palavra que ele encena toda uma farsa sob a qual se mascara e oculta os seus verdadeiros propósitos como é também pela palavra (e pelo diálogo, que é sempre ele que conduz, ele está sempre a conduzir uma espécie de interrogatório, mesmo quer o disfarce de entrevista ou de conversa casual) que faz com que as suas vítimas se traiam e se entreguem indefesas a ele.

Assim, Tarantino, nas cenas em que Landa leva a cabo os seus interrogatórios, opta deliberadamente pelo uso da focalização externa como dispositivo que potencia na audiência o sentimento angustiante que é assistirmos à completa ausência de controlo das personagens sobre o seu destino e sem que nos seja dada a nós a ilusão de podermos interferir

de alguma forma (algo que, pelo contrário, sempre acontece quando se opta pela focalização interna, pela consequente identificação automática que o público estabelece com a personagem, e por quem esta é investida de poderes de representação). E Tarantino sabe que só desta forma pode vir a operar em nós um genuíno desconforto perante aquilo que vemos que se está a passar no ecrã, e sabe também que de cada vez que faz por acentuar diante de nós essa flagrante vulnerabilidade das personagens acossadas por Landa, está ao mesmo tempo a fazer com que cresça em nós tanto o temor por aquela figura sinistra como uma secreta admiração pelo seu poder de manipulação, tornando-nos assim também a nós (por um inevitável processo de identificação com as suas presas e consequente transferência do seu sentimento de impotência) em suas vítimas.

Douglas Sirk, mestre do melodrama clássico, e que foi provavelmente o cineasta que melhor soube explorar a focalização externa (consubstanciada precisamente na distância a que colocava a sua câmara das personagens) como agente melodramático, levou mesmo esta estratégia às últimas consequências, recusando-se a dar-nos, em certos casos durante todo um filme, um grande plano sequer — algo raro e até muito arriscado no que à gramática do melodrama diz respeito — o que no entanto, e por mais estranho que possa em teoria parecer, foi esta *câmara que convoca uma distância* que mais contribui para sustentar a visão particularmente trágica que Sirk tinha da condição humana, foi esse fosso entre a câmara e aquilo para a qual ela olha e nos narra que faz por vincar o nosso sentimento de impotência (nosso: do público e, por isso, irremediavelmente sempre *de fora*, e também da câmara: narrador invisível, exterior e não participante) em poder vir a participar (e assim ter a ilusão de interferir) de alguma forma que seja no curso das coisas que, inevitavelmente, acabam por reforçar uma e uma só coisa: *a impossibilidade de sermos senhores únicos e últimos do nosso destino*, daí que tanto Sirk como Tarantino se tenham mostrado particularmente sensíveis a isto de que a câmara subjectiva outorga sempre a uma personagem um especial poder (de escolha, de decisão, de comando) sobre o seu destino, pelo que raramente (Sirk em quase toda a sua obra, Tarantino principalmente nas sequências de interrogatórios de Landa neste filme) a usaram.

A forma como, no fim de contas, este argumento (e depois o filme) nos apresenta a Landa vem exactamente neste seguimento de política de exclusão, relegando-nos à condição passiva de, a par das outras personagens, não sermos mais que um mero espectador do seu teatro, algo que por si só acentua o tal sentimento de impotência que este duplamente inflige, por não ser já só às suas vítimas (declaradamente manietadas desde o início de qualquer uma das suas manobras dialécticas) mas também a nós, audiência.

Repare-se que esta agência manipuladora promovida pela exclusão (e que justamente se concretiza pelo recurso propositado à focalização externa), e com vista particularmente a capitalizar o impacto da personagem de Hans Landa e do seu *modus operandi*, percorria já todo o argumento antes ainda de este ter passado a filme. Desde o primeiro momento em que Landa aparece no guião, veja-se que não sabemos quem ele é ou de onde ele vem (e por algum

tempo ainda) nem ao que vem, não nos é feito qualquer preâmbulo ou introdução à personagem, aquilo que o argumento faz é atirar-nos logo para a *boca do lobo*, só já quase a meio da primeira cena é que nos é dado a saber que afinal há uma fama que o precede — aquela que o fez merecer o epíteto de *Caçador de Judeus* — e mesmo isto, como aliás quase tudo, há-de vir a ser depreendido por nós apenas pelo diálogo a que vamos assistir. Aliás: em Tarantino é quase sempre pela palavra dita que o conhecimento é transmitido, e raramente pelo testemunhar de uma acção propriamente dita, daí a importância dada à fama — por isso é tão perverso o teatro (que tem muito de jogo, aliás: só uma breve incursão etimológica — não é por acaso que *peça de teatro* em inglês se diz *play*, palavra que também significa *jogar*) que Landa encena quando, na primeira cena, pede a LaPadite para passarem do francês ao inglês — está precisamente a excluir a família judia (que ele sabe estar escondida debaixo do soalho), a impedi-la de tomar conhecimento da conversa, e a impossibilitá-la de ser capaz de decodificar a palavra, deixando-a ignorante do seu terrível (e já traçado) destino. E ignorância essa que, num cúmulo de ironia (do qual Landa é confesso admirador), a mantém ali, pacientemente à sua espera.

E, claro, o facto, de veras importante na caracterização da sua vilania, de ele ser poliglota, não é um mero acaso, antes um ‘defeito’ de profissão. Landa é um cultor da palavra. É alguém que está ciente do seu poder e do alcance desse poder, serve-se dela com a mesma frieza e sentido de precisão como se servisse de um instrumento cirúrgico. Aliás, é no verbo e na dialéctica que Landa faz assentar todo o seu método.

E é exactamente por isto mesmo que a personagem deste Coronel Hans Landa parece consumir no seu desempenho a máxima aristotélica de que a personagem é a acção, isto porque não só é um obcecado pela ideia de representação, promovendo intermináveis jogos psicológicos de indisfarçável pendor sádico, ao mesmo tempo que os reveste de maneirismos e gongorismos ritualistas, mas também por basear nela toda a sua estratégia persecutória e de intimidação, e que ele faz discorrer de forma hábil e admiravelmente fluida ao longo do seu discurso. É justamente por ser Landa a conduzir sempre as conversas e a impor o seu método dialéctico às demais personagens suas interlocutoras que é ele quem detém sempre as rédeas do diálogo, ocupando deste modo o lugar proeminente de maestro condutor dos destinos e digressões de toda a conversação (num exemplo acabado da arte retórica), o que indubitavelmente o coloca à parte das restantes personagens e faz dele inclusive a figura mais bem colocada para que acerca dela especulemos até que ponto este não representa na intriga (como se se tratasse de uma espécie de emissário) a mão autoritária daquele que é o seu próprio criador — o realizador e autor do argumento Quentin Tarantino, e de cuja imaginação este formidável Coronel Hans Landa surgiu.



[Capítulo 2.]
O Homem Que *Sirkestrou* Douglas Sirk

2.1

A Transubstanciação

É intrigante dar-mo-nos conta de que a quintessência de algo não estava afinal naquilo que de facto lhe deu origem e que assim lhe foi seminal (portanto: no primeiro, no autêntico, no original) mas sim depois naquilo que se lhe acabou por seguir e que por ele foi directamente afectado e que, munido da vantagem da tal plena consciência que só mesmo a distância permite (consciência pela qual não só se averigua a verdadeira extensão da dita influência que aquele exerceu sobre este mas como também nos mostra onde e quando e de que modo este a questiona) resolve então operar um exercício que ao ser de confessa homenagem e de reconhecimento arrisca-se muitas vezes a que resulte num verdadeiro exorcismo e que daqui se descole para a superação.

Veja-se o caso paradigmático de *Paris, Texas*, por exemplo. Nesta produção franco-alemã de 1984, Wim Wenders pura e simplesmente inventa a América (Wenders plasma uma genuína e icónica ideia de americanidade, tanto física como espiritual, uma *americanness*, daí que já lhe tenham chamado a este filme *the most american movie ever*), aliás, e a questão é mesmo esta: Wenders não inventa a América, isto porque tudo aquilo que ele vai buscar e de que se mune — em suma: todo o referencial iconográfico — para a construção da sua ideia de América estava já inventado (por exemplo: os neons das estações de serviço das autoestradas vêm da *noite americana* dos filmes de estúdio da Hollywood clássica, em particular da estilização fetichista do film noir e demais filmes de série B, ao mesmo tempo que a amplidão épica da paisagem americana é descendente directa do western, etc.), o que Wenders fez foi sintetizá-lo. A representação estética do espaço físico americano, tanto como agente dramático como como agente simbólico, nunca mais foi a mesma depois deste filme, como se a partir daí se tivesse mesmo cristalizado e transformado até num lugar comum à força de ter sido tão copiada, é que não só os que lhe são estrangeiros mas principalmente os próprios americanos a adoptaram como uma espécie de imagem emblema do seu país, tendo sido desde aí reproduzida incessantemente pelos mais variados meios, pelo cinema, pela televisão, pela publicidade, pelas artes plásticas, pela música, pela literatura, e por aí fora. Ora, é óbvio que nada do que vemos naquela América de Wenders (curiosamente, mais um alemão a olhar a América) foi criado do nada por ele, aliás: é até relativamente fácil determinar a origem da maior parte das suas escolhas

estéticas, desenhar-lhes o percurso genealógico regressivo que nos levaria à influência que esteve por trás dessas escolhas e as assistiu, assim como isolar o quanto há de devoção na vontade de prestar homenagem que as supervisionou, mas o golpe de artista, o *coup de maître*, reside no modo como o realizador alemão conseguiu não só sintetizar toda uma disparidade de referências (a *americana*, o *western*, o país *larger than life* e a anatomia da sua imensidão: todo aquele imenso céu, todo aquele imenso espaço, Edward Hopper, os neons da Hollywood clássica das estações de serviço, o *road-movie* como digressão física e emocional) como depois convertê-la numa unidade estética que dá forma a uma América que descende directamente da mitologia que a própria América criou de si (e para si) própria, e que a resume à verdadeira fábrica de ícones do séc. XX. Com *Paris, Texas*, Wim Wenders inventou a América mais americana de toda a história do cinema.

Outro exemplo é o dos *western-spaghetti* de Sergio Leone. Estes filmes, que com toda a certeza nunca poderiam vir a existir sem o *western* clássico americano, reinventaram-no de tal forma que, nesta recodificação do género, funcionaram como agentes de superação do próprio cânone: a matriz, a alma, o *essencial*, estão todos lá, mas a hiperbolização quase operática de que o *western* clássico foi alvo não só destacou ainda mais essa matriz, essa alma, esse *essencial*, como, ao fazê-lo, actuou sobre ele de forma excessiva e potenciou toda essa sua *westernidade* a um nível de deliberado exagero formal, tornando os *western-spaghetti* esteticamente mais *westerns* que os próprios clássicos que lhes estão na origem, como se o *western* clássico fosse uma frase numa determinada língua e que tivesse sido traduzida para outra à primeira vista pouco fiel ao seu original, de forma tosca mesmo, quase livre, mas que mesmo assim conservasse nela, intacto, o mais importante: o sentido, o *core da frase mater*, a tal matriz do genoma, a tal coluna vertebral que levanta e pela qual se impõe um género, e é precisamente pela saturação evocativa dessa espinha dorsal, pela sua quase alegorização, que o *western-spaghetti* se torna uma versão hiper mítica do *western* clássico, é que enquanto o *western* clássico americano é ainda uma espécie de *work in progress* em direcção à edificação de um território mítico e de uma galeria mítica, o *western-spaghetti* é já a descodificação feita, não daquilo que levou ao mito, mas já directamente do próprio mito edificado. É que enquanto nos *westerns* clássicos os homens são ainda homens a caminho de se tornarem mitos, nos *western-spaghetti* são já todos personagens alegóricas que pouco devem à condição de mortais — são já verdadeiros ícones cada um deles, são já autênticas entidades mitológicas.

Ora, é exactamente à mecânica deste fenómeno de superação póstuma que me refiro quando digo que, em *Far From Heaven* (Todd Haynes, 2002), Haynes é mais Sirk que o próprio Sirk. Tudo isto porque, com este filme, Haynes não se limita a fazer um filme de género (o melodrama) que se passe nos anos 50 americanos, aliás: filmes de género (melodrama ou não) que se passem e tenham como cenário os anos 50 americanos são inúmeros (os anos 50 americanos são a idade de ouro da memória colectiva americana, são a materialização do sonho americano, a saudosa última era antes da irremediável perda da inocência), o que Haynes se propõe fazer é mais bem arrojado que isso: é que ele não

tem só em mente fazer um filme de género melodramático que se passe nos anos 50, ele quer mesmo fazê-lo de forma a que este pareça ser — melhor: que passe mesmo por ser — um autêntico filme feito nos anos 50, precisamente ao estilo de quem fez do melodrama dos anos 50 um ícone desses mesmos anos 50, Haynes quer que o seu filme se passe não nos *anos 50 reais* mas sim nos *anos 50 cinematográficos* (ou seja: nos anos 50 que o cinema inventou e cristalizou ainda nos próprios anos 50 e que, no fim de contas, constituem o corpo do mito) e ainda para além disso que, dentro destes *anos 50 cinematográficos* (e que já por si são saturadamente codificados), o seu filme se desenrole, se mova e se articule, concretamente, dentro do universo hermético de um certo autor (e que, ao mesmo tempo, seja feito com tudo o que houver desse mesmo universo marcadamente autoral), autor esse, não por acaso, um dos implicados (em colaboração com o seu produtor Ross Hunter) na glamourização dessa estética tão particular que viria a imortalizar esses mesmos anos 50, fazendo Haynes com que o seu filme não pareça (à primeira vista) que lhe pertença (nem a si nem a qualquer outro, senão a *alguém* daquela época) e fazendo com que, desde a raiz, se inscreva no mesmo registo, se pautе pela mesma contenção e se reja e seja regido pelos mesmos códigos de género do melodrama — não *latu sensu* (porque sempre houve mais melodramas), mas sim tal e qual os interpretou e combinou Douglas Sirk, e dos quais fez a sua imagem de marca, num dos mais exaustivos exercícios de apropriação da gramática cinematográfica de um autor perpetrado por outro, e logo levado a cabo por Haynes, um autêntico barão semiótico, alguém para quem, e muito à semelhança do que acontecia para Sirk (aliás: há demasiadas semelhanças a este respeito entre estes dois), tudo o que por acaso vier parar ao ecrã — não é por acaso: é porque é texto, e, como tal, nunca é ingénuo ou fortuito, mas sim resultado de elaboração e de urdidura, e por isso sempre repleto de intenção.

E é também por isso que o resultado desta *experiência* conduzida por Haynes assume um carácter obrigatoriamente denso, isto porque o que nos é dado a ver é a consequência de uma estudada operação de *transubstanciação*, Haynes assume mais que a *forma* de Sirk: não é só a superfície que lhe interessa, é tudo o que se esconde por detrás dela, todo esse magma de signos sempre em constante ebulição secreta no seu interior, Haynes *passa* a Sirk *de dentro para fora*, não é um embuste, não é um pastiche, é puro *body-snatching*, exactamente como os alienígenas faziam no filme de Abel Ferrara: assumiam literalmente a forma de alguém a partir do seu interior, algo que Haynes concretiza ao passar a ser ele o próprio agente da gramática e do texto cinematográfico característicos de Sirk, agência essa de onde decorre depois todo o filme.

Este projecto de *transubstanciação controlada* de Haynes em Sirk é interessantíssimo: é que, de um lado, temos um verdadeiro barão semiótico, que é Haynes, frio, cerebral e erudito, e cujos filmes são sempre textos densos, repletos de referências e de asteriscos e de alçapões e portinholas que continuamente remetem para citações, segundas e terceiras leituras, e isto quando não vão dar por sua vez a outros textos densos, também estes repletos de referências e de asteriscos e de alçapões e portinholas, e depois do outro temos Sirk, também ele frio, cerebral e erudito e justamente

conhecido pelos seus *multi-layered films*, ou seja: são criaturas da mesma estirpe, daquelas com as quais nunca nada é por acaso e em que tudo o que deles venha vem sempre prenhe de um ou mais sentidos e em que os seus textos se assemelham mais a um mapa pejado de signos (em que muitos deles permanecem com certeza insondáveis) que se sucedem uns aos outros no ecrã em catadupa 24 vezes por segundo, daí que esta operação resulte em algo obrigatoriamente espesso, é um cifrador a escolher *transsubstanciar-se* noutra cifrador, servindo-se para tal da sua língua e do seu texto (que são, no fim de contas, a sua assinatura, a sua marca, o corpo da sua identidade), numa estratégia que reitera a máxima de Marshall McLuhan de que “o meio já é a mensagem”, porque assim, ao fazer por conseguir falar o *dialecto* único e próprio de Sirk, e ao controlar admiravelmente a sua gramática (logo, ao poder por sua própria conta provocar uma experiência estética semelhante à que Sirk provocava), Haynes sabe estar já a meio caminho daquilo a que se propõe (porque o *código Sirk* já diz só por si muita coisa — encerra dentro de si todo um universo cifrado — e usá-lo, pô-lo em prática, agora, ainda quer dizer muito mais e só lhe pode permitir a Haynes poder ir mais adiante e dizer mais ainda — sem a desvantagem de ter que o contextualizar pois *já está dentro dele* e já o pôs, a esse universo cifrado, a *falar* por ele), e assim, deste modo, através do manuseio do tal *código Sirk* de que se apodera (e que habilmente manipula), este remete de imediato — só pelo facto de o usar como língua e texto — o espectador para um universo específico, arbitrado por leis já estabelecidas, não só decorrentes de um género cinematográfico exclusivo mas também de um universo entretanto já consagrado (o meio já é também a mensagem e como tal o meio também já infunde, já incute, já contamina), podendo assim, por dentro e de dentro e a operar a partir do próprio painel de controlo concretizador desse mesmo universo autoral, levá-lo a outros limites, prosseguir com ele em frente a partir do ponto onde este tinha sido deixado, descolar com ele, em suma: superá-lo.

Ora, isto requer precisamente um exercício de exploração estética que constantemente defina, acentue e perpetue diante de nós o já referido *código Sirk* e todos os elementos de que este é feito (todos os signos que compõem o seu *alfabeto*) daí que, para conseguir ser bem sucedido e atingir o pleno nessa operação de *transsubstanciação* autoral, Haynes acabe por ser *mais Sirk que o próprio Sirk*, porque *Sirk* já não é só um determinado autor mas também uma linguagem, um estilo, uma assinatura, uma marca, um signo (com uma gramática respectiva pela qual esta linguagem se articula) e o que vemos que Haynes faz é dominar este *idioma particular*, torná-lo de língua morta a língua falada novamente, pô-la em curso, em andamento, e ver então até onde consegue ir com ela — mas tudo sempre dentro do sistema de códigos a que esta obedece e que o seu género específico e derivação autoral lhe impõem, porque Haynes não está nesta empresa para inovar, romper ou revolucionar, senão para *se fazer passar por outro sem se fazer notar*, o que o anima é exactamente uma espécie de tentativa de reescrita de uma História que nunca aconteceu (senão, finalmente, *agora*), repare-se que Sirk nunca fez aquele filme, aliás: nunca o poderia ter feito, no entanto Haynes faz formalmente precisamente tudo como sabe que Sirk teria feito caso pudesse ter realizado este filme (na *sua altura*, na altura dos seus

outros filmes com Ross Hunter, obviamente), tanto que ele assegura que o resultado seja como se de facto *Far From Heaven* tivesse sido feito por Sirk mas que, por qualquer tempestade electromagnética que o filme tivesse atravessado, tivesse acabado a vaguear perdido num limbo labiríntico paralelo à nossa realidade e só agora cá tivesse chegado. Isto lembra a teoria que Walter Benjamin tinha sobre a História, isto porque Benjamin dizia que, ao contrário do que somos levados a crer, a História não é uma rua de sentido único em que o passado desapareceu atrás de nós e o presente está constantemente a ser tomado pelo futuro, a História só se torna de facto História postumamente, pois “nenhum facto, meramente por ser causa, é só por isso um facto histórico”, diz Benjamin, “ele transforma-se em facto histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milénios” (Benjamin, 1968:263), daí que ele estivesse mais inclinado a entendê-la, não como algo linear, como uma recta que seguisse impassível e a direito e em que os acontecimentos se sucedessem impreterivelmente *uns atrás dos outros, este atrás daquele*, como quem conta “as contas de um rosário”, mas mais como se formassem *constelações, constelações de acontecimentos históricos*, tornados precisamente *históricos* por outros que, por motivos de relação causal, com eles convivem na mesma *constelação*, apesar de muito embora poderem pertencer cada um a épocas diferentes.

Assim, Haynes realizou este seu *Far From Heaven* de forma a que pudesse causar a incredulidade de passar por um *puro Sirk* e pudesse legitimamente partilhar por igual a mesma constelação que os seus outros filmes (portanto: aqueles que foram de facto feitos por Sirk), filmes como *All That Heaven Allows* (1955), *Written On The Wind* (1956) ou *Imitation Of Life* (1959) e até que este parecesse ser *mais de Sirk* que todos os outros, como se transportasse nele a verdadeira essência, ou fosse uma sùmula ou um *best of*. Por isso, na filmografia de Sirk (e, já agora, na de Haynes também) deveria constar que Haynes *fez um filme de Sirk* e, contrariamente ao que isto possa parecer, não há nada mais *Haynes* do que isto.

Para todos os efeitos, Haynes *transubstanciou-se* em Sirk para fazer o filme de Sirk que Sirk nunca chegou a fazer (por isso: o filme mais sirkiano de todos, obrigatoriamente), ao mesmo tempo um filme sirkiano possível e impossível, portanto, e para quê? Ora, precisamente para, no próprio idioma e gramática de Sirk, Haynes se entregar a um ensaio irónico (e a ironia é aqui tão mais corrosiva quanto mais Haynes se assume e nos aparece como Sirk) sobre a impossibilidade justamente ... em Sirk. Porque é ao tentar aproximar-se (de todas as formas) desse impossível (que é fazer um filme de Sirk que Sirk não fez) e ao tentar (a todo o custo) realizá-lo que Haynes (numa jogada brilhante) garante ainda mais a nossa atenção para essa impossibilidade (torna-a uma evidência) e nos obriga a termos de nos confrontar com ela — este é o seu golpe de mestre, a forma como ele faz com que *Far From Heaven* passe em tudo por ser Sirk menos naquilo onde o filme (por ironia e paradoxo, e não poderia haver nada mais sirkiano que isto) acaba de facto por o vir a cumprir (a Sirk) e que aqui é permitido que se dê (portanto: que aconteça, que se expresse, que se enuncie) pela liberdade de movimentos (e, claro, a essencial distância interpretativa) de que Haynes dispõe e que Sirk nunca teve e que reside na forma como este raro objecto cinematográfico exhibe a consciência que tem de se estar a

Da Desavergonhada Forma das Coisas

autocontemplar e de poder, mesmo dentro de todos os limites a que o seu artesanato rigoroso se auto-impôs, experimentar tocar-lhes, e, nesse sentido, visto por aqui, *Far From Heaven* é também (para lá do possível recorte narcisista ou mesmo de um hedonismo cinéfilo que se lhe possa entrever) um exercício de cinefilia especulativo e de superação.

2.2

A Câmara de Haynes É a Mesma de Sirk

Haynes ensaia o olhar de um semi-deus que por um instante se debruça curioso sobre a tragédia da condição humana, sem no entanto nunca nela se imiscuir e para depois mais tarde dela se apartar e retirar exactamente do mesmo modo como nela entrara e a atravessara — sem se fazer notar, numa atitude de suprema reserva e ao mesmo tempo elegante, tímida e púdica de quem apenas se detém a observar (e ainda assim ao longe, sempre a uma certa distância) sem em momento algum mostrar querer participar, interferir ou até mesmo julgar.

Ora, esta é precisamente uma das escolhas mais conscientes por parte de Haynes (e assumida desde a primeira hora pelo próprio), não só por se vir a verificar determinante no resultado cinematográfico que este persegue e ao qual quer chegar (e sem esta opção explícita pela *câmara que convoca uma distância* o filme não seria com certeza o mesmo) mas também por ser só por si (este olhar, esta câmara) meia homenagem ao realizador em que Haynes se quis transubstanciar: Sirk.

Curiosamente, é esta *câmara que convoca uma distância* que mais contribui para sustentar a visão particularmente trágica que Sirk tem da condição humana, é esse fosso entre a câmara e aquilo para a qual ela olha e nos narra que faz por vincar o nosso sentimento de impotência (nosso: do público e, por isso, irremediavelmente sempre *de fora*, e também da câmara: narrador invisível, exterior e não participante) em poder vir a participar (e assim ter a ilusão de interferir) de alguma forma que seja no curso das coisas que, inevitavelmente, e por mais variantes que, de filme para filme, Sirk possa ter explorado, acabam por reforçar uma e uma só coisa: *a impossibilidade de sermos senhores únicos e últimos do nosso destino e, logo, de sermos felizes*. E Sirk parece não se ter cansado de acabar sempre por ir lá dar (e de acabar por isso a dar por si a falar sempre desta mesma coisa), pelo menos é disso, em última análise, que tratam os seus filmes-emblema: *All That Heaven Allows* (1955), *Written On The Wind* (1956) ou *Imitation of Life* (1959), e ainda justamente os três que Haynes parece ter querido fundir neste seu *Far From Heaven*. Pode-se mesmo dizer que parte substancial do efeito melodramático é assegurado precisamente por esta *câmara que convoca uma distância*, isto porque, algo paradoxalmente e nada óbvio à primeira vista, é a distância ou o fosso que esta promove que acaba por se revelar

um dos instrumentos que hão-de suscitar mais comoção e, logo, erguer a cúpula do edifício melodramático. Recorramos à acutilância invulgar de Fassbinder: *“Os filmes de Sirk são descritivos. Raramente há planos aproximados. Mesmo durante os diálogos em campo-contracampo, o interlocutor não aparece totalmente no quadro. A intensa percepção por parte do espectador não provém da identificação e sim da montagem e da música. É por isso que, ao fim da projecção, estes filmes nos deixam um travo de insatisfação.”* (Fassbinder, 2002:119).

Ora, estas palavras não parecem (mais uma vez à primeira: isto de lidarmos com *multi-layered authors* tem sempre muito que se lhe diga) subscrever aquilo que atrás se tinha acabado de dizer, mas subscrevem. Basta que peguemos na última frase, talvez mesmo a melhor de todas: *“É por isso que, ao fim da projecção, estes filmes nos deixam um travo de insatisfação”*, é esta *insatisfação* de que Fassbinder dá conta que acaba por subrepticamente *armar a ratoeira* do melodrama, onde inevitavelmente havemos de cair, e *isto* a que Fassbinder chama de *insatisfação* decorre directamente da barreira ou do fosso que a câmara de Sirk institui: não nos é permitido aproximar-nos, cria-se a sensação de uma redoma, intransponível, impermeável, inalcançável e, por isso, iminentemente trágica (o seu fito é desarmar-nos perante a nossa tomada de consciência dessa mesma impossibilidade com que nos confronta), algo que nos põe também a par da perversidade de Sirk: é como se Sirk virasse contra o público uma superfície reflectora (mais um espelho?) e nos devolvesse e assim nos fizesse sentir exactamente o mesmo que limita e amordaça as suas personagens: a câmara de Sirk, *essa mesma câmara que convoca uma distância*, ou um fosso ou uma barreira entre nós e o curso da tragédia e que a faz decorrer diante de nós sem que nunca nos sintamos *dentro* dela, mas sempre *de fora*, impotentes, a assistir, torna-nos mais próximos das personagens principais por *afinidade*, faz-nos sentir, só pelo que resulta desta opção técnica *desta câmara que convoca uma distância*, na mesma amordaçados e limitados e ainda mais presos à nossa posição ou condição original, em suma: sem mobilidade ou poder de intervir de forma decisiva, de mudar o curso das coisas ou ter pelo menos a ilusão disso, é que ao não nos permitir em momento algum que entremos no filme (e aqui a decisão da câmara é sempre soberana: só temos o que ela nos permite que tenhamos), Sirk está a obrigar-nos a tomar consciência de que aquela história *já aconteceu* e não que *vai acontecendo*, e de que é por isso, como aliás o são todas as tragédias, algo de irremediável. E é então precisamente através deste vincado sentimento de impotência que (e admiravelmente operado em nós, público, por uma certa opção técnica: *a tal câmara que, até mais que convocar, institui e impõe uma distância*) Sirk não só sublinha a componente trágica da história como ainda nos torna mais conscientes daquilo que se desenrola à nossa frente (sabemos, por exemplo, que o que a câmara subjectiva faz é exactamente o contrário, é pôr-nos dentro do filme, é integrar-nos, é submergir-nos), e ainda da nossa própria impossibilidade de interferir no que quer que seja: conscientes da nossa nulidade e insignificância e consequentemente mais condescendentes e compreensivos para com as personagens principais, mais próximos delas, mais tementes por elas, como que apiedados delas, como que comovidos pela partilha do mesmo sentimento de impossibilidade e de falhanço que quase continuamente elas à nossa frente experimentam, e tudo isto orquestrado por uma espécie de *jogo-sujo* que

inevitavelmente tem só um sentido: conduzir ao melodramático, mas conduzir ao melodramático quase por demissão, e que é algo que torna tudo isto ainda mais complexo e difícil de *catalogar e despachar* à primeira (uma coisa que de facto tem que se ter sempre presente é que com Sirk e Haynes nada pode ser, por natureza, *à primeira*, isto porque a primeira está sempre ligada a uma segunda e esta a uma terceira), e o que é então isto de conduzir ao melodramático por demissão?, é reunir todos os meios para chegar às emoções pelo mero exercício da sabotagem (o que é que um grande plano de uma mulher a chorar não faria?, por exemplo), por outras palavras: a concretização do tal *jogo-sujo*, e não o fazer, Sirk não o faz e Haynes também não, ambos (Sirk por si e Haynes a transsubstanciá-lo) chegam ao melodramático por demissão, a câmara de Sirk é uma câmara que se demite de ter uma opinião ou fazer um julgamento (ou de colaborar na construção por parte do público de uma dada opinião ou julgamento) e aqui reside talvez o arrojo de mestre: tudo está reunido para que se concretize o tal *jogo-sujo*, a banda-sonora, as cores (que parecem explodir naquele saturadíssimo *technicolor*), os cenários, a própria história, os diálogos, tudo parece obedecer a uma prévia convocatória maniqueísta para levar o espectador a passar para um determinado estado emocional e a mantê-lo lá refém, mas nada disto se acaba por consumir em pleno porque, de tudo o que faz parte e compõe o filme, a câmara é a única que não alinha e, por exemplo, nunca nos dá grandes planos, não enfatiza, teima em ser descritiva, *outsider*, anti-emotiva, cerebral, neutra, teima em nos lembrar constantemente o quão está (e o quanto nós estamos, sempre) de fora, vincando a ideia de que de facto a história que temos a desenrolar-se diante de nós é e há-de continuar a ser uma carruagem desgovernada à deriva e quanto à qual nós nada temos de poder fazer, nem entrar nela nem impedi-la de bater, só assistir a tudo como uma testemunha silenciosa.

Aliás, esta questão da demissão da câmara de Sirk é mesmo algo sustentado pelo próprio, quando dizia que o que fazia com um filme era apenas *mostrar as coisas* e que a crítica tinha que começar na audiência: *“Eu estou meramente a tentar acordar a audiência para que esta tome consciência da situação”*, e depois acrescenta (esta segue no original porque soa muito melhor em inglês): *“It’s more a piece of social awareness: it remains in the realms of signs and symbols”* (Sirk; Halliday, 1972:46). E é claro que Haynes vai trilhar o mesmo caminho, é por isso que a câmara de Haynes é a mesma de Sirk, é o mesmo olhar, o mesmo pudor, a mesma elegância, essencialmente a mesma distância, a mesma reserva. No seu ensaio sobre *Far From Heaven* chamado *The Politics of Disappointment: Todd Haynes rewrites Douglas Sirk*, Sharon Willis refere-o a dada altura:

“A câmara de Haynes nunca é ‘subjectiva’ mas sim descritiva e neutra, apesar de acompanharmos Cathy quase sempre nunca ‘vemos o que ela vê’ mas vemo-la sempre a ela a ver, como numa renúncia por parte de Haynes em assumir qualquer partido. Tal como as vezes em que nós vemos (e que é a câmara de Haynes que nos dá a ver) como esta antecipa a própria percepção da protagonista (como na cena em que Cathy está ao telefone com Eleanor e esta lhe fala do boato que corre sobre ela e vemos lá ao fundo Frank a aproximar-se)” (Willis, 2003:131-175), aliás: *Far From Heaven* é, antes de mais e de tudo, um filme sobre a contenção, e tanto a câmara que Sirk inventou como agora esta

que Haynes lhe resgatou é uma câmara contida, ciente de que há espaços que não podem nem devem ser invadidos, uma câmara já demasiado ocupada com a tarefa de nos dar conta da nossa condição de personagens manietadas pelas convenções e pelos papéis que se convencionou que teríamos de desempenhar e aos quais ficar sempre presos, mas que insiste em fazer por que nos demos conta disso sempre de forma demissionária, quase ocasional, por não haver nela qualquer juízo ou sequer esboço de um marcar de posição, subliminar, portanto, como aliás convém à insídia a que pertence a estirpe destes *multi-layered authors* como Sirk e Haynes. Ainda no ensaio de Sharon Willis esta faz por sublinhar o facto de em *Far From Heaven* os ângulos de visão se sobreporem aos pontos de vista, “isto quer dizer que a ‘câmara subjectiva’ é substituída por planos de ângulos distintos sobre uma dada personagem a incidirem sobre as suas interações — o ‘ponto de vista’ de um profundamente interessado e sempre intérprete terceiro partido.” E é esta posição de testemunha invisível e de *voyeur* etéreo que esta câmara demissionária que Haynes resgatou a Sirk aqui ocupa que estranhamente potencia, tal como já sucedida nos filmes de Sirk, o objecto melodramático, dando-nos dele com maior justeza todo o enquadramento, *the whole picture*, como dizem os americanos, e fazendo-nos por isso mais conscientes do curso trágico dos eventos, desde o início distantes de nós como que irremediavelmente presos ao seu destino e ao desenlace a que este os irá levar, estratégia esta que, perversamente, acaba por resultar num estreitamento de laços entre nós, público, e os protagonistas, no desenvolvimento de uma afinidade, de uma correspondência, exponenciada ainda pelo facto de estes nos serem mostrados como seres já previamente sentenciados e dos quais qualquer acto de sublevação ou revolta contra a sua sentença há-de estar também condenado a falhar à partida, não há heróis nos filmes de Sirk, há sim projectos de heróis e, com isso, todos nós somos obrigados a identificar-nos, porque não há ninguém, seja quem seja, que não cuide secretamente de uma colecção de sonhos falhados. Esta parece ser de facto a grande *tour-de-force* sirkiana, melhor: a sua *private own obsession* — o testemunho desassombrado do falhanço, é Alain Ménil também quem o aponta num artigo sobre o cinema de Sirk:

“Sirk conta sempre a mesma história de corpos enganados, de vidas que falham ao tentarem ressuscitar uma impossível imagem do passado: corpos que se desencontram de si mesmos e passam ao lado deles próprios, evitando o corpo que faria que eles se encontrassem; vidas que passam mas que nunca são vividas. E este perfume do fracasso é sempre associado a tramas narrativas cuja tonalidade dominante seria a de um desengano irremediável, ao termo do qual o herói percebe que há muito que se desviou do caminho certo.” (Ménil, 2002:85).

Mas mais uma vez há aqui que insistir na forma singular que Sirk encontrou para acentuar a tónica melodramática deste desfile trágico: a distância que a sua câmara inventa e mantém, e deixando que esta opere em quem assiste exactamente o sentimento que nos vai filiar com aquilo de que (oh, ironia das ironias!) justamente nos aparta, forjando a partir dela, e de forma subterrânea e insidiosa e subliminar, uma metáfora sobre a sua *tão querida* impossibilidade. Daí ser-lhe vital não se imiscuir, não se intrometer, não interferir, portando-se de facto como um ente alienígena cujo único apelo que o move é o da curiosidade algo piedosa pela exótica condição humana, ‘até onde será que estas criaturas pensam que

vão?’, ou, ‘o que será isto que todos perseguem?’ ou ainda, ‘porque será que para lá de se sabotarem uns aos outros se sabotam também a eles próprios?’, por isso a câmara de Sirk, e com que Haynes filma o seu *Far From Heaven*, é também uma câmara perplexa, mas de uma perplexidade contida e que vem unicamente dessa estranheza com que assiste àquilo que diante dela se desenrola e ainda da contínua curiosidade em continuar a querer saber o que vai acontecer a seguir com aquelas personagens já de si tão complicadas e que ainda por cima parecem levar a vida a fazer por a querer complicar ainda mais, tanto a si próprias como aos outros. Sirk impõe a essa sua câmara esta distância quase protocolar para que, ao impedir-nos de nos chegarmos mais perto, nos mantenha exactamente à distância necessária para que ao testemunhar o que ela nos apresenta nos possamos ver a nós próprios, e é também por isso que, tanto primeiro Sirk como agora Haynes, sabem que não precisam de ser eles a concluir o *jogo-sujo*, aliás isso faz mesmo parte do seu *masterplan*, porque tudo o que eles fizeram fizeram-no de modo a que fossemos nós a ter que dar o nó final ou a puxar a última alavanca ou a primir o derradeiro botão, é que é a nós que eles deixam as opiniões, os juízos, as tomadas de partido, as aprovações, as condenações, os aplausos, as indignações, eles excluem-se cirurgicamente dessa *tarefa suja*, demarcam-se dela de forma limpa, impoluta, saem absolutamente imaculados da contenda, limitam-se, como já lá atrás tinha dito Sirk, “*apenas a mostrar as coisas*”, mas sempre a uma certa distância, sempre observante de uma certa razoabilidade ou sensatez, como se a câmara tivesse presente o aviso de uma tabuleta que nós não vemos mas que há-de certamente estar lá e que há-de dizer qualquer coisa como “*no trespassing*”.

2.3

O Fulgor Estético

Se há alguma certeza com a qual Haynes partiu para a concretização de *Far From Heaven* foi a de já saber qual queria que fosse exactamente o resultado estético do empreendimento, isto porque Sirk criou uma estética tão reconhecível como sendo *a estética dele* que esta acabou inevitavelmente por se confundir com o seu nome, e assim, para a posteridade, a palavra *Sirk* passou obrigatoriamente a significar a singular opulência visual da sua *mise-en-scène*. É interessante atentar àquilo que Haynes disse a propósito da investigação que fez para o seu filme, a certa altura Haynes fala da pouca pesquisa que fez ao escrever o guião, e a seguir diz: *“Porque na verdade não pesquisei essa época, nem fiz pesquisa sobre [a cidade de] Hartford no Connecticut dessa altura [a cidade onde se passa a acção]. Obtive inspiração na linguagem hermética do cinema, em histórias e cenários cinematográficos”* (Haynes, 2003).

Ora, isto é precioso. Haynes deixa claro que não lhe interessa uma reconstituição histórica, interessa-lhe sim falar de uma época que, apesar de ter existido e estar documentada e por isso ser obviamente histórica, provavelmente não existiu exactamente daquela forma, daquela forma particular em que o cinema da altura a quis cristalizar, daquela forma que o cinema da altura quis que ela fosse, o que por outras palavras quer dizer que os anos 50 que aqui interessam a Haynes são, de facto, os únicos anos 50 que para ele existiram e que se perpetuaram pelos anos, conservados daquela exacta maneira em que o cinema os conservou e depois os imortalizou ao fazer deles um ícone, os anos 50 que aqui interessam a Haynes são os do cinema, são os que estão nas bobines, e, de entre estes, os que estão dentro das bobines dos filmes de Sirk. Não é aqui muito importante para Haynes se ele veste a sua protagonista Cathy Whitaker com um modelo de saia que só dois ou três anos depois é que estaria na moda, ele quer é que ela se vista da mesma forma que as mulheres de Sirk se vestiam e se isso eventualmente quiser dizer que pode haver aqui um desfazamento histórico (também não se está a dizer que haja, é só uma hipótese travestida de exemplo), então que diga, e aliás é até capaz de ser o mais provável (continua-se apenas na esfera hipotética), isto porque na altura muita da moda feminina era ditada pelo *star system*, pelas divas de Hollywood, e pelo que as suas personagens contemporâneas envergavam neste ou noutro filme, são até conhecidas as digressões por todo o país que o produtor de Sirk, Ross Hunter, promovia com fins publicitários e que incluíam precisamente os figurinos cobiçados dessas mesmas roupas, o que quer dizer que eventualmente haveria modas de roupa feminina que seriam lançadas e alimentadas por um ou outro filme e que, logo,

só se tornariam populares depois do filme feito e de, claro, a protagonista as ter usado, o que quer dizer também que, ao Haynes vestir a sua Cathy de acordo com o guarda-roupa sirkiano e (possivelmente) não exactamente de acordo com o que de facto uma dona de casa da classe média alta de facto usava, em 1958, em Hartford, no Connecticut, pode muito facilmente estar a incorrer num ou noutra erro histórico, mas não é isso que Haynes quer fazer, não é um drama histórico, é sim um revisitar cinematográfico assumido, de uma era feita toda ela de tão fortes motivos visuais que a sua captação cinematográfica (que nunca pode escapar a uma recriação, é impossível escapar-lhe, basta dizer, por exemplo, que no cinema a luz é controlada, assim como a cor, tudo), mesmo que feita na altura, ultrapassou o próprio objecto estético que quis captar, e suplantou-o (aliás, era até isso que se pedia, era uma era de progresso sem fim à vista, de um optimismo sem precedentes, e o cinema começava a ter a concorrência da televisão) tornando-o *brighter than life*, ah! e ainda por cima em *cinemascope*.

Portanto, é a partir dos anos 50 inventados — e sublimados — pelo cinema que Haynes parte e, em particular, do edifício estético que Sirk levantou. Mas, afinal, que edifício estético é este ao qual ninguém parece ter ficado indiferente? É importante aqui recorrermos novamente às palavras de Sirk, isto porque é da sua própria concepção do que para ele era a linguagem especificamente cinematográfica que esta sua estética decorre. Ele dizia que, num filme o que conta não é o *quê* mas o *como*, que o tema narrativo é um simples pretexto, que o que existe é o estilo, Sirk confessa: “*depois de ter feito filmes baseados em Lagerlöf e Ibsen, eu precisava de algo mais Kino, precisava de regressar às minhas primeiras impressões cinematográficas, ao melodrama*” (Sirk; Halliday, 1972:43), e acrescenta, a propósito do seu filme *Schlussakkord* (1936), ainda rodado na Alemanha, que foi durante a sua rodagem que ele diz ter enfim encontrado o estilo cinematográfico daquilo que é o cinema, ou daquilo a que mais se presta a sua linguagem específica, daquilo para que serve a sua gramática e o que se pode fazer com ela e com as possibilidades de expressão que traz com ela. Não se trata aqui de maneira nenhuma de uma declaração de cisão entre o estilo, ou o *design*, ou a forma, e o conteúdo, ou a mensagem, mas antes (mais uma vez) de uma pouco ortodoxa complementaridade que de tão intrínseca que chega a ser quase que é orgânica. À semelhança do que acontece com a sua câmara, que impõe sempre uma distância e a mantém, e que depois se serve dessa mesma distância para que se opere uma aproximação da qual somos nós, espectadores, os primeiros e últimos responsáveis, pois só podemos ser nós a dar esse passo (mas no entanto é um passo essencial, é dele que depende o sucesso do filme pois é a nós que nos é pedido que preenchamos os espaços propositalmente deixados vazios), Sirk serve-se também do estilo para que este opere em nós, mais uma vez subliminarmente, um sentimento específico (mesmo que à primeira vista não pareça, e nunca parece) que se encaixa, se complementa — e sobretudo completa — (n)aquele que é veiculado pelas personagens. Neste sentido, o melodrama em geral, e o de Sirk em particular, é bem capaz de ser dos géneros cinematográficos mais ambiguos ou *deixados em aberto* que existem, uma vez que o filme só fica de facto completo ou perto de ser o objecto a que se propõe que seja, não depois de ser *apenas visto* mas só depois de quem o vir lhe conseguir completar (e fazê-lo enquanto o estiver a ver) os

espaços propositadamente deixados em branco, é o investimento que cada espectador faz pelo filme adentro que o corrobora e lhe dá *um sentido*. O estilo é todo ele um enigma intrincado e reside precisamente no trabalho semiótico de descodificação que cada espectador faz poder-se chegar a uma chave.

Assim, tendo em conta a consciência de Sirk quanto às possibilidades de expressão que o estilo cinematográfico poderia oferecer, a sua associação com o produtor Ross Hunter foi, neste sentido, quase ouro sobre azul, porque muito embora este não lhe pudesse conseguir argumentos extraordinários, a sua política excêntrica, que se regia pela máxima concentração de *glamour* por metro quadrado, possibilitou a Sirk os cenários, os guarda-roupas e as cores para fazer quase explodir o écran de tanta pirotecnia sensual, algo que, à semelhança do caso da *câmara que impõe e mantém uma distância*, funcionou como contraste com as personagens desnorteadas e sempre desconfortáveis dos seus filmes (os *décors*, por sua vez, são sempre irrepreensíveis e, à primeira vista (é sempre à primeira vista), acolhedores, está tudo no seu sítio, demasiadamente no seu sítio), e é esse contraste (é elementar: os opostos atraem-se e combinam sempre muito bem) que promove uma complementaridade que resulta quase orgânica (também é simples, basta pensar um filme de Sirk como um organismo vivo e logo de seguida se vê que as coisas se entrelaçam umas nas outras, que se interligam, que fazem sentido, que integram um todo, basta recorrer àquela máxima que diz que *“os cenários dos filmes de Sirk gritam aquilo que as suas personagens quase sempre calam”* ou quando muito apenas murmuram), mas complementaridade essa que nunca deixa de nos parecer algo insólita, como a de um objecto não identificado, algo (vê-se agora) demasiadamente dissimulado, ou mesmo cifrado, para que pudesse ter sido objecto *desta* leitura na sua própria época e que por isso mesmo só já depois à distância (tanto temporal como mesmo espacial, dado que foi na Europa que primeiro Sirk foi *relido* e depois *recuperado* como autor) é que se deu de facto conta que por trás de todo aquele fogo-de-artifício cromático, daquele desfile de figurinos de último modelo e daqueles autênticos tratados de decoração de interiores, e ao mesmo tempo todos estes elementos a servir argumentos sucedâneos dos romances de cordel, havia uma autêntica floresta semiótica que pouco ficava a dever (aliás era quase sua directa descendente, naquilo que seria uma espécie de actualização) à herança da tragédia clássica com a qual Sirk se havia formado.

Desta forma, a consciência estética de Sirk foi sendo por ele apurada não só por condicionamentos de produção (a sua associação a Hunter e as limitações, quer por excesso quer por defeito, que daí advinham) como também de uma escolha consciente que avaliava o cinema como, antes de tudo, uma linguagem de formas, e que era exercitada, antes de mais, através da captação, percepção e articulação dessas formas.

E é precisamente por aqui que Sirk começa a ser notado e classificado como autor, pela sua *mise-en-scène*, para a qual foi com toda a certeza decisivo o seu passado tanto como pintor como como encenador, de facto o termo *mise-en-scène* significa, literalmente, pôr em cena, encenar, ser o máximo responsável pela direcção, e está por isso também intimamente ligado aos sinais da marca autoral de um determinado autor que assim denunciam a filiação artística de um dado trabalho e o integram num conjunto de uma obra específica. Ora, a *mise-en-scène* de Sirk acabou por ostentar de

tal forma o seu cunho autoral que pode-se dizer que edifica um pequeno universo, *o universo Sirk*, com a sua própria *linguagem hermética* (a tal a que se referia Haynes e que lhe serviu de primeira fonte de inspiração para o seu *Far From Heaven*) e onde a maior parte dos signos que a constitui é feita de facto de um verdadeiro arsenal de formas e cores. Perante este legado, Haynes portou-se com o cuidado de um autêntico arqui-discípulo, de alguém que até se diria que tinha sido contemporâneo do seu mestre e directamente por ele instruído e por ele formado desde tenra idade. Desde a escolha estética da *title-sequence* ou genérico inicial (Haynes insistiu que as letras não só obedecessem ao mesmo *lettering* das dos genéricos de Sirk como que fossem de facto ‘pintadas’ e ‘pintadas’ numa cor que correspondesse a uma das várias da imensa paleta do *universo de Sirk*), passando pela forma de fazer a cor do filme (ou, mais uma vez, as várias cores e cambiantes de cores que atravessam todo o filme), e que foi feita à maneira antiga, ou seja: com a câmara e não, como hoje usualmente é feita, no computador, aliás é o próprio Haynes que chama a atenção para o trabalho de recriação daquilo a que ele chama *periwinkle colour* ou *a cor azul de meia-noite* e que ele classifica como muito intensa e específica e que “*é uma das cores dos filmes de Sirk*”, passando depois para o extenso guarda-roupa (em cada cena distinta, Cathy Whitaker enverga um vestido diferente), a decoração irrepreensível dos interiores, a mobília e a sua criteriosa disposição no espaço, interiores esses onde mais uma vez incidem e estão presentes os códigos das cores como definidoras do próprio carácter dos espaços, que vão dos mais convencionais (a casa de família) aos transgressores (o *bar gay* em que Frank se imiscui ou ainda o *dancing-bar* a que Raymond leva Cathy), indo até aos próprios objectos que rodeiam as personagens e que, mais uma vez à semelhança das leis que regem o *universo Sirk*, de alguma forma determinam quem elas são como pessoas, como se fossem uma espécie de prolongamento ou *habitat* natural, aliás: quanto a este determinismo quase darwiniano que os cenários interiores dos filmes de Sirk suscitam, é o próprio Fassbinder que ao dar-se conta disto virá a observar que, quanto ao filme de Douglas Sirk *All That Heaven Allows*,

“Os cenários em que as pessoas se encontram reproduzem exactamente a sua situação social. Os cenários são extraordinariamente perfeitos. Na casa de Jane Wyman, por exemplo, as pessoas têm de se movimentar de uma maneira especial. Ali só cabem certos gestos e certas palavras determinadas. Quando a Jane está noutras casas, na do Rock, por exemplo, poderia ela mudar de comportamento? Ou talvez tudo nela esteja já tão cristalizado que ela sentiria saudades do seu estilo de vida na casa de Rock. É o mais provável. É também por isso que este ‘final feliz’ não é feliz. A Jane combina melhor com o seu próprio mundo do que com o mundo de Rock.” (Fassbinder, 2002:120).

Ora, isto quase que diz tudo acerca dos cenários, mas não só dos cenários (ou dos cenários, sim, mas numa acepção muito mais lata e contagiosa), uma vez que podemos facilmente estendê-lo a tudo o que circunde as personagens, o guarda-roupa, os objectos, a disposição dos objectos, a própria arquitectura da casa e em particular de cada uma das divisões da casa e, por último, as cores que tingem cada divisão e ainda a maior ou menor intensidade da luz que os banha, tudo isto, todos estes critérios estéticos têm atrás deles um propósito, uma razão de ser, querem por isso dizer

mais qualquer coisa para além daquilo que à primeira vista possam querer dizer, pode-se mesmo afirmar que são prolongamentos das personagens e que ao mesmo tempo que actuam como texto também actuam como subtexto, são agentes subliminares do típico discurso crítico de Sirk que, a maior parte das vezes, e voltando àquela máxima já referida: “*gritam aquilo que os personagens calam*” ou, quando muito, só o podem murmurar. O desespero dos personagens de Sirk (e, atenção, os seus protagonistas (é que até aqui, até aqui no que toca aos protagonistas, Sirk insiste em escapar ao óbvio e em nos obrigar a redefinir os conceitos, a estar atentos, a ver para lá da superfície: é que normalmente os seus protagonistas não são as personagens ditas principais, mas aquelas a que se convencionou chamar de secundárias) são habitualmente personagens desesperadas, descontraídas e desnorteadas), o desespero das personagens de Sirk, dizia, é também quase sempre contido (tudo bem, exceptuando Dorothy Malone em *Written On The Wind*) e são muitas das vezes os cenários aos quais elas pertencem que parecem gritar esse desespero, mesmo que também aqui o façam de uma forma pouco óbvia: por exemplo, a exagerada harmonia geométrica da ultra arrumada casa de Jane Wyman em *All That Heaven Allows* faz com que aquela casa pareça um mausoléu, algo fúnebre, algo morto ou a aguardar que alguém morra (sobre isto Haynes diz mesmo que: “*sob as aparências lustrosas há histórias claustrofóbicas de desilusão e resignação de mulheres fechadas em casas que no final surgem como seres humanos menores por se renderem ao lado mundano da vida*” (Haynes, 2003)), e é precisamente esta exagerada harmonia geométrica a que ali todos os objectos obedecem (bem diferente de facto da aura de descontração confortável que a casa de Rock suscita) que parece alardear o desespero de Jane, desespero que no entanto ela quase sempre faz por conter e não mostrar. Ora, é claro que Haynes teve tudo isto em atenção, no fim de contas este é um dos pilares da doutrina estética de Sirk, mais ainda: o efeito de artificialidade que percorre toda esta estética é das características que Haynes acha mais marcantes, foi precisamente por aí que ele confessa ter começado a sentir-se atraído pelo universo de Sirk, daí que a sua obsessão em reconstituir a hiper-realidade de Sirk seja uma constante e que logo desde o início assumia essa artificialidade como uma assinatura, uma marca autoral única, por isso ele diz que “*queríamos que os locais de rodagem parecessem cenários*” e acrescenta: “*foi como ao ver um filme como All That Heaven Allows (e eu tirei imagens digitais de alguns dos fotogramas) e como só depois de eu parar a imagem e de a analisar é que me apercebi o quão arrojado e aventureiro foi o director de fotografia de Sirk — Russell Metty — em termos de cor e sombra, e não é algo que ainda por cima sobressaia, isto porque quando vemos o filme adequa-se à história, porque aqui o estilo serve para apoiar totalmente os temas dramáticos. E nós tentámos fazer isso. A certa altura, disse: “Não quero que os filmes do Sirk sejam mais arrojados do que este, vamos a isto!, vai ser um convite para experimentarmos coisas que os outros têm medo de experimentar. A luz não tem uma fonte lógica, não tem uma explicação natural ou arquitectónica, [a luz funciona aqui exactamente como quando] a música é mais intensa para dar emoção à cena.”* (Haynes, 2003).

Ora, isto a que Haynes se refere, em particular isto de se ter apercebido de que em *All That Heaven Allows* a luz não tem uma fonte lógica ou arquitectónica, mas que no entanto a sua razão de ser *é servir a cena* da melhor forma em

termos dramáticos (e que é o fundamento da tal hiper-realidade) podia ter sido dito *ipsis verbis* a propósito de um certo quadro de Caravaggio pintado quatrocentos anos antes, *A Vocação de São Mateus* (1599-1600), em que a luz que ilumina parte das personagens também não tem qualquer fonte lógica ou arquitectónica (mas sim espiritual) ou se para ela houver qualquer explicação esta terá sempre que ser explicada como tendo sido submetida a um exercício de perversão, exercício esse a que Caravaggio também recorreu para servir o dramatismo da cena, e, curiosamente, Caravaggio é considerado o pai do barroco e o primeiro pintor *melodramático*, isto para acentuar que é sempre por esta necessidade (e sempre com este fim de *servir a cena*, principalmente em géneros como o melodramático) que se é obrigado a apurar a linguagem (e a linguagem serve-se sempre do estilo para ser posta em prática), porque é exactamente nessa *explicitação do encenado* (e que equivale depois ao primado do estético sobre o resto, aliás Sirk chegou mesmo a dizer que “*a filosofia de um realizador está na luz e no enquadramento*”³(Sirk; Halliday, 1972:40)) que Sirk aposta e faz valer a sua singular gramática cinematográfica, o fulgor estético de Sirk são as próprias árvores que fazem a sua floresta de enganos e de aparências quase sempre dúplices: ilusórias, e das quais ele se serve magistralmente para insuflar todo e qualquer objecto de significados subterrâneos, como se estes fossem essas mesmas raízes ramificadas de cada árvore da sua tal floresta de enganos e que à superfície ele faz por que se levante sempre esplêndida. Isto até que nos convide a entrar nela, e aí, pouco a pouco, lhe tomemos atenção às metásteses que as tais raízes desenham propagadas pelo solo, e nos demos conta de que, como Haynes a certa altura declara: “*Tal como todos os objectos brilhantes que ocupam a tela, a resposta está sempre naquilo que não se vê*” (Haynes, 2003), mas para onde (acrescentar-se-ia agora, ironicamente) desde o início que todos estes objectos apontam.

3

“The angles are the director’s thoughts. The lighting is his philosophy. Even to this extent: long before Wittgenstein and some of my contemporaries learned to distrust language as a true medium and interpreter of reality. So I learned to trust my eyes rather more than the windiness of words.” (Sirk; Halliday, 1972:40)

2.4

O Fantasma da Tragédia Clássica

O estigma da impotência que assombra os filmes de Sirk, ou melhor: que assombra os seus protagonistas e com o qual eles se debatem (é deste debater que no fim de contas surge ou do qual deriva a trama ou o enredo) é um exemplo evidente de como a fórmula *herói versus adversidade* da tragédia clássica é especialmente cara a Sirk. As personagens principais de Sirk, ou pelo menos aquelas pelas quais ele se sente mais atraído, pelas quais sente mais afinidade (que, como já se disse, por vezes não coincidem exactamente com as ditas protagonistas ou cabeças de cartaz, e por isso quase sempre modelos de virtude, mas bem mais com as secundárias, talvez por estas muitas vezes gozarem de salvo-conduto que lhes permita serem mais transgressoras), são sempre personagens em queda, mas que mesmo em queda se debatem (também muitas das vezes se precipitam por se terem justamente começado a debater), que se insurgem (mesmo que muitas vezes também não saibam muito bem contra o que é que se insurgem), que de qualquer das formas não estão confortáveis consigo nem com os outros e com as leis dos outros, que transgridem, mas que em qualquer dos casos nunca hão-de conseguir o que almejam, e mesmo que aparentemente o consigam (os supostos finais felizes de encomenda, tão postiços que mais parecem o contrário daquilo que à primeira pretendem ser) fica sempre no ar a suspeita de um rotundo falhanço, de uma apreensão que nem estes *happy endings made in heaven* (cujo *design* e despropósito mais parecem querer veicular o contrário daquilo que à primeira vista pretendem passar por ser) conseguem de forma alguma arredar (veja-se o suposto final feliz de *All That Heaven Allows* que parece mais deixar-nos a fazer perguntas preocupadas acerca do que será daqueles dois do que propriamente satisfeitos com o desenlace) e que até por vezes perversamente promovem.

Assim, é a documentação do falhanço que mais interessa a Sirk, isto porque Sirk se entenece pela credulidade inocente daquelas suas personagens que acreditam que podem mudar as coisas, para depois se servir da anatomia do seu próprio fracasso para nos mostrar o quão bonitos podemos ser por, contra todas as possibilidades (*against all the odds*), termos acreditado e termos tentado, apesar de desde o início ser para todos mais que evidente que nunca o iríamos conseguir: esta é a matriz da filiação clássica de Sirk, é na *hibris* ou no desafio ou na irreverência em que o herói incorre e que

ele próprio provoca e despoleta e se encarrega de assumir, e com a qual enfrenta as adversidades (muitas vezes os próprios deuses), que reside o rastilho e depois o motor propulsor do drama, o gesto que põe em marcha a trama. De resto, esta fórmula está já bem enunciada desde o seu primado original, que foi justamente engendrado pelos gregos, é com vista a que se chegue à catarse (a catarse privada do herói mas ao mesmo tempo a catarse colectiva do público que está com ele e torce por ele) que a trajectória dramática é construída, é sempre para esse final catárquico e obrigatoriamente redentor que toda a sua travessia aponta, é para lá e só para lá que as sucessivas peripécias e provações por que este tem que passar se encaminham, é para lá e só para lá que tudo o que acontece remete, pelos vistos Aristóteles terá mesmo definido que a catarse se refere “à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama”, e que “para suscitar a catarse era preciso que o herói passasse da dita para a desdita”, ou seja: da graça para a desgraça. A anatomia de uma queda, portanto. Mas mais: este revés não poderia ter vindo do nada, ou ser accidental, ou sem deliberada intenção, ou por um acaso ou mero infortúnio fortuito, mas sim por uma desmedida ou um excesso, ou também chamada de *hibris*, ou seja: por uma acção ou escolha errada feita pelo herói, uma provocação, uma insolência que se haveria de revelar desafiadora da ordem (normalmente divina) estabelecida, e pela qual ele depois teria de responder e pagar.

Ora, em Sirk é sempre a isto que nós assistimos: tanto a Jane Wyman de *All That Heaven Allows*, como principalmente Robert Stack e Dorothy Malone em *Written On The Wind* e ainda a Lana Turner e a Sandra Dee e a Susan Kohner de *Imitation Of Life*, todos estes personagens pagam caro por um sonho ou um desejo impossível que perseguem. Aí está de novo a palavra: impossível. E é nesta impossibilidade que Sirk gosta de ver as suas personagens esbarrar, melhor: gosta de as ver acelerar em direcção a ela, e depois, claro, a estamparem-se, mesmo que depois, só para disfarçar a sua perversidade, saque da manga um final improvável. Jane Wyman quer o impossível de querer Rock Hudson e de querer os seus filhos ao mesmo tempo, Robert Stack quer o impossível de querer ser quem não é (ou seja: Rock Hudson, ainda por cima depois de ter andado a vida inteira a ouvir do seu próprio pai exactamente isto: o quanto que ele queria que ele fosse o Rock) e de, pior ainda, querer Lauren Bacall (que, esta sim, mesmo que não saiba, desde o início que queria ter o Rock para ela), Dorothy Malone quer o impossível de poder regressar à infância perdida passada a brincar junto ao rio e, de caminho, conseguir raptar o Rock só para ela e esgueirar-se para lá com ele, e, já agora, até o fiel e íntegro Rock desta vez quer também algo muito difícil, que é a Lauren Bacall, casada com o seu melhor amigo: Robert Stack, ora nem mais, Lana Turner quer o impossível de ter uma carreira de sucesso e de ter ao mesmo tempo uma coisa chamada vida, a sua filha, a Sandra Dee, quer também algo improvável: o amor e a atenção da sua mãe, que não teve tempo de a ver crescer tão atarefada que andou a ser vedeta e, ao mesmo tempo, o eterno namorado desta: o inosso John Gavin e, *at last but by all means not least* Susan Kohner, a admirável Sarah Jane, que quer, mesmo que também passe todo o filme sem o saber e só o descubra tarde demais, o amor e perdão da mãe, da Annie, que é negra, e, ao mesmo tempo, quer ser branca e, sobretudo, que ninguém a ligue à mãe. Bem, isto é só uma amostra, mas é já óbvio o

padrão que esta insiste em repetir: o padrão da demanda por um desejo impossível, ou pelo menos que acarrete uma considerável dose de trabalhos e demais agruras. É claro que esta travessia de um mar de adversidades, esta provação pela qual os nossos heróis vão ter de, à boa maneira da tragédia clássica, forçosamente passar a fim de chegar à redenção final, acelera a narrativa, daí que Haynes não deixe de o assinalar quando discorre a propósito da *“intensa economia narrativa nos melhores melodramas”*, em que ele diz que *“os eventos ocorrem depressa como uma espécie de compensação”*, e de seguida ele refere-se mesmo concretamente ao seu *Far From Heaven*. *“Tal como nos melhores melodramas, eu pretendia conceber um enredo sem um vilão, mas em vez disso queria uma rede complexa de interdependências em que a mínima transgressão para além desse mundo criaria uma reacção em cadeia, de luta e perda. No final, queria uma história que fizesse chorar porque o mundo era injusto, sofria-se sem se ter culpa própria.”* (Haynes, 2003).

Mas é talvez Fassbinder que melhor parece condensar este fantasma da tragédia clássica que assombra os melodramas de Sirk, e fá-lo exactamente da mesma forma como actua o texto de Sirk, de forma subliminar, dissimulada, inívia, cifrada, de forma aparentemente obscura ou pouco óbvia. Fassbinder evoca a presença da tragédia clássica nos melodramas de Sirk ao descrever a mansão de *Written On The Wind*, sim, porque, tal como Fassbinder também logo se apercebeu, tudo o que rodeia os heróis de Sirk, tudo o que de alguma forma lhes serve de invólucro, do guarda-roupa aos objectos decorativos e destes aos interiores das casas, revela-se ser um seu prolongamento dramático, e que tanto pode actuar como ponto como contraponto, um prolongamento das suas contradições muitas das vezes, daquilo com o qual no seu interior estão desavindos ou desencontrados, um prolongamento daquilo com o qual se debatem e daquilo que também são em grande parte, um prolongamento que também se pode ocupar de acentuar um contraste, de qualquer das formas: um seu prolongamento, e que é texto, portanto, e, logo, também já impregnado e portador desse gene da tragédia. Escreveu Fassbinder, a propósito da Mansão Hadley: *“E agora chegamos à casa onde tudo se passa. É dominada por uma grande escadaria. Há muitos espelhos. E muitas flores imperecíveis. (...) Uma casa cheia de pormenores supérfluos e onde, apesar de tudo, ninguém se sente confortável e à vontade. (...) Nesta casa, que Douglas Sirk concebeu para a família Hadley, há estranhas indicações de sentimentos. A luz é tão artificial quanto possível. As sombras, projectadas nos sítios errados, ajudam a tornar plausível o que poderia parecer estranho.”* (Fassbinder, 2002:123)

Ora, e o que é que isto que Fassbinder escreveu tem que ver com o fantasma da tragédia clássica e com a sombra da impotência e da queda em desgraça que desta decorre e que faz por que se abata sobre o herói, convocando assim o drama, que é no fim de contas o mesmo que dizer que despoleta a acção? Tem, tem que ver porque a Mansão Hadley é a materialização do falhanço — é o falhanço edificado — um sítio onde nada condiz com nada, apesar de à primeira vista parecer que tudo condiz com tudo e de que não há casa mais elegante que aquela, é um sítio de que Sirk se serve para nos mostrar (mas nunca de forma directa ou explícita, ele só nos põe diante do caminho, nunca nos leva lá, nós é que temos de lá chegar) que aquilo que pode parecer que obedece a um *design* irrepreensível, gozando assim de

uma evidente qualidade de harmonia e equilíbrio formal, pode muito bem (e ao mesmo tempo) funcionar como agente denunciador daquilo que está errado e *misplaced* — pois o que esta Mansão Hedley parece gritar do alto da sua elegância sóbria é que todos os que ali vivem são uns *misfits* e Sirk serve-se precisamente da esquadria da sua perfeição estética para acentuar o contraste com os seus habitantes, como que para lembrar-lhes constantemente que aquele não é nem nunca há-de ser o seu lugar ideal — aquela casa nunca lhes há-de parecer acolhedora porque é uma casa morta, um autêntico sepulcro iluminado, aquela casa é, de facto, o próprio falhanço edificado, e não é por acaso também que Sirk faz dela o palco da tragédia, e há algo mais clássico do que isto?

A somar a isto há ainda a fetichização de Sirk pela simbologia, a sua obsessão por se rodear (ou antes: por rodear as suas personagens) de um verdadeiro arsenal de signos, e que não podemos deixar de ver como agentes áugures do drama, anunciadores de presságios, à semelhança mais uma vez do que acontece em muita da tragédia clássica, obsessão que ao mesmo tempo serve para mostrar a espantosa habilidade de Sirk (e da sua câmara) em se mover pelo *décor* e em potenciá-lo a ele também (nos ângulos que oferece, nos enquadramentos a que se presta, nas superfícies que podem, dentro de um plano, poder conter outro e mais outro, aprofundando o campo de visão e multiplicando os sentidos e as associações, que é precisamente aquilo que os espelhos fazem) como agente dramático, mas sempre como um agente dramático marcadamente trágico e irreprensivelmente clássico, como palco confesso da tragédia, como a arena onde tudo se joga, e não é por acaso que, nos filmes de Sirk, só poucas vezes a acção decorre num exterior, ou pelo menos num exterior que não pareça um cenário. É claro que esta gigantesca sombra dos clássicos tem uma razão de ser, remonta ao seu passado como encenador, no fim de contas Sirk começou como homem do teatro e foi no teatro que primeiro se distinguiu, mas ao mesmo tempo que este a pouco e pouco se ia aventurando pelos domínios do cinema, ainda a tactear e a tentar descobrir-lhe a linguagem (*“a linguagem específica do cinema”*, como ele lhe chamava) deu-se conta de que havia um género onde essa mesma especificidade desta nova linguagem (que era o cinema) parecia sobressair ou de alguma forma fazer mais sentido — e que era no melodrama, e o que Sirk vai conseguir fazer admiravelmente (ainda que mais uma vez de forma pouco evidente à primeira vista) é transpor vários elementos definidores da tragédia clássica justamente para o género melodramático, e tratar de misturá-los muito bem com este (mesmo tendo este as suas raízes no lado oposto: no da literatura de cordel ou de faca e alguidar), mas tudo urdido de uma forma muito subtil e elegante e disfarçada, deixando apenas a impressão da *cena* estar apenas assombrada (pelo tal fantasma da tragédia clássica), e nunca, mas nunca, de forma imposta ou forçada, e há aqui neste exercício de fusão uma bem sucedida mistura de referências e de expressões artísticas, é o erudito que se mistura com o popular (numa espécie de *Aristófanes meets Corin Tellado*) e é no meio destas duas balizas que Sirk vai apurar o seu cinema e definir a sua assinatura, onde vai esculpir o seu universo, onde antes de mais vai encontrar o seu género, género que lhe parece ser feito de encomenda para o seu estilo tal é o potencial de expressão cinematográfica que ele vê no melodrama, como a certa altura escreve António Rodrigues no seu artigo sobre Sirk intitulado *Escrito no Vento: “O melodrama está no centro da*

sua obra: permitiu-lhe encontrar a linguagem especificamente cinematográfica, ligando-o aos filmes que tinham marcado a sua descoberta do cinema, na infância; serviu-lhe de traço de união entre acultura nobre e a cultura plebeia. Deu aos filmes deste mestre das formas uma imensa intensidade emocional e afectiva. Permitiu-lhe fazer uma análise crítica e irónica da sociedade americana e dos seus mitos, obedecendo aparentemente às suas regras e aos seus ícones, para subvertê-los, alterar-lhes o sentido.” (Rodrigues, 2002:38)

A parcimónia com que a câmara de Sirk nos dá a ver o desenrolar das peripécias das suas personagens também tem que ver com esta sua e muito particular visão trágica da vida. A distância que ela desde o início impõe entre nós e a acção, juntamente com a exclusão de quaisquer pontos de vista subjectivos que nos permitam participar nela através da nossa identificação directa com uma dada personagem (que é o que por sua vez faz a câmara subjectiva) obriga-nos sempre a ter que assistir a um panorama geral e a permanecer sempre presos a essa visão afastada, que por sua vez promove em nós a sensação de termos as nossas emoções reféns de terceiros (uma vez que a nós nos é impedido de entrar ou de nos iludirmos que entramos), e por outro lado acentua a irreversibilidade das acções das personagens — mais uma vez: nós não podemos participar nem ajudá-las, e com isto explora-se ao máximo a sua condição solitária e mais uma vez trágica destes seres entregues por completo ao seu destino, condição que por si só funciona como uma autêntica jazida do filão melodramático. E Sirk sabe isso, se há algo que Sirk não esconde é esse seu fascínio por personagens em queda. Na célebre entrevista dada a Jon Halliday, Sirk confessa a sua particular predilecção pela palavra francesa *échec*, e explica que esta se deve ao facto de a ideia que esta palavra exprime conseguir ir ainda mais longe, ser ainda mais específica na definição do que é o falhanço: *échec* quer dizer *estar encurralado, sem saída*, e depois admite que sim que este é um tema que sempre o apaixonou, para logo de seguida evocar a cena final de *Written On The Wind* e a figura de Malone como paradigma daquilo que *échec* significa (aliás: foi Fassbinder quem talvez tenha descrito melhor essa cena final e a sua triste *tender bitterness*), aí, nessa entrevista, Sirk reitera a sua paixão por estas situações sem saída (“*como nas peças de Eurípedes*”, diz ele (Sirk; Halliday, 1972:119)) em que o falhanço é de facto feio e sem charme algum e onde de facto só há uma saída — um *happy end* irónico. Desta forma, e mais uma vez seguindo de perto a matriz da tragédia clássica, é perpetrado um autêntico *golpe de teatro* na acção (passe a redundância, mas de facto nunca esta expressão terá feito tanto sentido) e do nada (de lá de cima, *out of the blue*) surge a intervenção de um *deus ex-machina* que vem resolver o irresolúvel e resgatar o herói à já mais que certa perdição, deixando finalmente o público sofredor aliviado e por momentos amolecido com a ilusão (ainda que muito dúbia e vaga, muito vaga, mas de qualquer das formas a única possível, dadas as circunstâncias e a gravidade dos trabalhos em que o herói se meteu) de que existe algures no universo um tribunal de justos que vela por nós. Mas havendo *happy endings* à força ou não, e de facto quanto a isso sabe-se que Sirk, também mais uma vez, nunca pôde ser livre para fazer exactamente aquilo que queria (os estúdios, quanto a isso, eram soberanos, um final infeliz entristece muita gente e os filmes tinham antes de tudo que render), o que de facto lhe continuava a interessar mais era a exploração da complexidade das suas personagens e não

tanto o remate ou o desenlace das histórias de que elas eram protagonistas, estas pareciam até mais ser (pelo menos para Sirk que teve também que se habituar a trabalhar com o material que lhe davam) um pretexto para poder exercitar essa sua predileção pelas personagens mal resolvidas e que ainda por cima parecem fadadas a, por mais que tentem e se esforcem, nunca acabar por sair de onde sempre estiveram, como que presas a uma espécie de fado cósmico, agrilhoadas à sua condição (trágico, trágico, trágico). É o próprio Sirk que recorda a Halliday que, tanto no teatro como no cinema, e especialmente no melodrama, foram sempre as personagens de carácter dúbio, ou ambíguo ou incerto que o atraíram: *“A incerteza e a vaguidade dos anseios dos homens são temas centrais em muitos dos meus filmes, por mais escondidas que estas características possam estar. Eu estou interessado na circularidade, no círculo – nas pessoas que acabam por ir dar ao mesmo sítio de onde tinham antes partido. É por isto que hão-de encontrar em muitos dos meus filmes aquilo a que eu chamo de tragic rondos, pessoas a andarem aos círculos. É o que faz a maioria das minhas personagens.”* (Sirk; Halliday, 1972:48).

Ora, isto complica-se ainda mais, e repare-se que continuamos sem ainda conseguir sair (por mais que tentemos, mas atolamo-nos, afinal o *código Sirk* é por essência denso, um autêntico pântano semiótico) debaixo da influência da tragédia clássica, quando Sirk reforça o retrato de impotência das suas personagens face à adversidade, ou àquilo que os deuses no seu íntimo lhes reservam, com aquela sua teoria a que deu a palavra alemã de *eindeutig*, que em alemão querará dizer tanto a qualidade do que é *inequívoco* como daquilo que é *claro* ou *evidente*. Sirk defende então uma espécie de *princípio da não evidência* das suas personagens, da sua *não clareza*, destacando que (e Haynes há-de chegar a citá-lo e depois mesmo a pôr em prática esta filosofia com o seu *Far From Heaven*): *“as personagens devem permanecer inocentes daquilo que o filme está à procura para elas. As personagens nunca devem estar um passo à frente, não devem ser caricaturas, a ambiguidade é importante na técnica. As personagens não devem ser o que em alemão se chama eindeutig. Todas as contradições de uma personagem têm de estar lá.”* (Sirk; Halliday, 1972:70).

Há portanto que reter, disto que Sirk acabou de voltar a dizer, duas linhas distintas de pensamento:

uma, que nos dá conta de que *“as personagens devem permanecer inocentes daquilo que o filme está à procura para elas”*, ou seja, do importante que é mantê-las na ignorância daquilo que o destino lhes reserva, a importância de, em termos melodramáticos, ao mesmo tempo que as vemos, às escuras, a encher o peito e a desafiar potências superiores, de as vermos também como joguete desse seu mesmo destino, em que continuam sem fazer ideia do que lhes há-de suceder a seguir, permitindo-nos a nós, espectadores silenciosos e arredados, impedidos desde o início pela câmara de Sirk de tomarmos parte nos acontecimentos e assim colocados em relação a estes a uma distância considerável (e bem demarcada e quase protocolar), que nos apercebamos assim melhor da solidão a que estas personagens estão entregues e deste modo nos compadeçamos mais da sua condição, que Sirk nos há-de fazer ver, por várias vezes até ao fim do filme, que é a mesma que a nossa, mas só a espaços, porque na maior parte do tempo faz de nós semi-deuses *voyeurs* a assistir de longe à trágica comédia humana;

e outra, em que nos adverte que “*as personagens (...) não devem ser caricaturas, a ambiguidade é importante (...) todas as contradições de uma personagem têm de estar lá*”, ou seja: a apologia da insondabilidade da natureza humana e da sua essência inevitavelmente contraditória, e ainda da obrigatoriedade de a respeitar e por isso de ter de a representar assim mesmo tal e qual como é, que ninguém é plano e polido e feito de uma só peça nem iluminado por uma só luz, antes mais um corpo despedido e de relevo acidentado, constantemente a sabotar-se a si próprio, resultado de um conflito interior permanente entre uma dada coisa e todas as cambiantes do seu contrário. E são estas contradições que trazem verosimilhança às personagens (que se ocupam muitas das vezes, e curiosamente, de tentar atravessar de cabeça levantada um argumento nada verosímil) e tratam por seu turno de amplificar as suas ressonâncias trágicas (ninguém se apieda de uma caricatura, ela representa apenas o exagero de duas ou três características, é um ser raso, sem profundidade, sem correspondência real), que mais uma vez são tão mais partilhadas por nós quanto mais plausíveis forem as suas prestações, Sirk sabia que seria primeiro por elas, e depois pelo embalo dado pela restante orquestra melodramática (a convergência dos cenários, das cores, da música) que haveríamos de dar por nós a ser (e a sair) lavados pela catarse.

2.5

Fall From Splendor Ou a Anatomia de Um Falhanço

Haynes sabia também da especial atenção dispensada por Sirk aos títulos e também aqui não se quis ficar atrás. Para Douglas Sirk, o filme começava pelo título, “o título é como um prólogo do drama”, dizia, e Haynes acentua em particular a ambiguidade de que habitualmente gozam os títulos do mestre, chegando até a adiantar alguns dos títulos que chegou a ter em mente para este seu *Far From Heaven*, e que foram, segundo o próprio, “*This Splendid Life*”, “*Circles in The Sun*”, “*The Surface Of Things*” e ainda “*Fall From Splendor*”. Ora, parece ser aqui óbvio o padrão *resplandecente* de que se revestem estes títulos e que faz por apontar um ideal, algo esplêndido e brilhante: palavras como “*splendid*”, “*sun*”, “*splendor*” remetem para esse ideal luminoso que rima aliás com a própria década de 50, os *fifties* americanos apresentados quase como o fim da História em que finalmente o sonho americano se tinha tornado uma realidade, mas sobretudo uma realidade que parece dever mais à ilusão escapista de quem sonha acordado e vê o mundo por filtros cor-de-rosa do que à percepção consciente, madura e crítica das coisas, uma época ingénuo e algo cega na sua auto-confiança, no seu *all american personal achievement*, embuída por isso de um maravilhamento quase infantil (e, tal e qual como todas as décadas cheias de si mesmas, como a de 80, por exemplo) fascinada pelas formas, pela *estética* das coisas, daí também se perceber o “*The Surface Of Things*” como título possível, que remete logo para as aparências, e a sociedade americana dos anos 50 era de facto uma sociedade de aparências, mesmerizada (e esta palavra é daquelas que soa mesmo àquilo que quer dizer) pelas aparências, em que o progresso económico e o *boom* do conforto e da comodidade (a par do próprio e conseqüente *baby boom*) não era acompanhado de todo pelo progresso dos valores, estes sim ultra-conservadores e nada progressistas (ser progressista era quase de certeza ter um convite para jantar com o senador McCarthy) que continuavam a ser encarados como a espinha dorsal da América, ao mesmo tempo que, claro, a espartilhavam e a mantinham aquele colosso rígido, isso vê-se, por exemplo, na rigorosa diferenciação dos géneros que a roupa promovia, a mulher veste-se assim e assim e é suposto que assim se vista porque o seu papel há-de ser este e aquele porque lhe hão-de caber estas funções e aquelas, e depois o equivalente para os homens, e depois

para as crianças, e daqui podemos ir para o *apartheid* instituído que vigilava e cuidava atentamente da separação entre brancos e negros e ainda para outro tipo de *ghettos* para outro tipo de minorias, muitas delas encaradas até como mitos, *coisas que com certeza não existiam*, tal era a política de omissão e encobrimento de que eram vítima, como os homossexuais, por exemplo.

De facto, o título “*The Surface Of Things*” consegue conter nele tudo isto, é o exemplo perfeito do que é um título armadilhado, até porque ao alertar para a “superfície das coisas” está já a deixar subentendido (à Sirk) aquilo que justamente a superfície encobre ou, por outra, aquilo que por ser de natureza maldita é obrigado a manter-se na secreta obscuridade, precisamente nas costas dessa “superfície das coisas”. Ora, como Haynes também já partilhava há muito com Sirk (algo que na sua obra vem já muito detrás, do início mesmo) o fascínio pela doença, pela decadência, pela queda, não é de estranhar que tivesse, de todos estes títulos, uma predileção especial pelo “*Fall From Splendor*”, aliás este título é todo ele um programa: o esboço de um pódio, de um lugar cimeiro, de um ideal resplandecente (último destino do próprio sonho americano, ao ponto de se assumir como o exemplo mais completo e acabado desse mesmo sonho): a família como instituição máxima, permanentemente escrutinada pela sociedade na qual está integrada e da qual é sucedânea e, logo, constantemente avaliada por esta segundo os sacrossantos critérios (muito americanos) do sucesso e da moral, que, claro, tanto promovem a distinção como a rejeição. Este “*Splendor*” de que Haynes fala é o esplendor que imana dessa conquista, desse lugar cimeiro, desse pódio, desse ideal que encarna o sonho americano, o do casamento de sucesso, enaltecido e invejado por todos, aplaudido e entronizado por todos, mas, e precisamente por isso também, vigiado de perto por todos, tratado como quase de um casal da realeza se tratasse, um verdadeiro casal modelo em todos os aspectos, perfeito. E é já aqui que se sente o cheiro a enxofre do diabólico plano de Haynes: e que começa pela escolha da presa mais que perfeita, é que ao contrário de Sirk, que nunca se pôde sequer atrever a fazê-lo, aliás as famílias dos seus filmes já nos surgem desde início como famílias desagregadas (em *All That Heaven Allows* Jane Wyman é viúva e os filhos estão fora, em *Written On The Wind* a família Hadley é-nos dada como um exemplo de um navio à deriva do qual só não sabemos quando vai naufragar, e *Imitation Of Life* começa com uma Lana Turner só e mesmo quando depois *constitui família* com Annie todo o quadro é tão *sui generis* que se assemelha mais a um delírio improvável), Haynes elege a família modelo, o tal casal vedeta da cidadezinha de Hartford, no Connecticut, o tal exemplo completo e acabado da materialização do *american dream*, para depois nos dar a assistir ao seu lento desmembramento, na reedição do seu já antigo fascínio pela doença, pela decadência, enfim: pela queda.

Haynes é um realizador declaradamente maquiavélico, e tão maior é a sua maquinação quão subtileza são as formas como ela se afirma. A própria escolha dos actores que interpretam o casal protagonista parece fazer parte (como, de resto, tudo) de um elaborado *masterplan* que viesse a ser já engendrado desde há gerações por uma qualquer sociedade secreta, de tão calculada e avisada e, por fim, certa que foi: a voluptuosidade das formas de Julianne Moore (uma diva *rotunda*, como com certeza lhe chamaria Sirk), que, embora sempre irrepreensivelmente vestida, nunca deixa em momento

algum de estar presente (ou até mais acentuada em certos casos por causa precisamente dos figurinos ultra femininos que enverga) — é que a sua natureza curvilínea, a evidência da sua presença carnal, personifica também, não só o ideal de beleza feminina da época (não nos esqueçamos que estes *late fifties* são também os anos de ouro de uma autêntica galeria de divas voluptuosas) mas a própria expansividade e progresso e entusiasmo daquela década em si, isto porque com Haynes, exactamente como com Sirk, todo o terreno é minado e tudo, mas absolutamente tudo, é texto, e não iria ser com certeza a generosidade das formas de Miss Moore que haveria de escapar a isso, muito menos quando, por serem como são, mais facilmente se consegue sugerir (através do corte justo da maior parte da indumentária da época) o *aperto* que espartilhava a sua personagem — metáfora para a sua opressora contenção. Da mesma maneira como à escolha de Dennis Quaid para o papel de Frank Whitaker assistiu o *propósito da inverosimilhança*, ou seja, de escolher alguém que, quer como actor já com um determinado percurso e obrigatoriamente uma espécie de personagem-tipo na qual se especializou (o macho, canastrão) quer também pela sua própria presença física (o macho, canastrão), fosse antagónico com o interior inseguro e frágil da sua personagem, sendo assim aparentemente inverosímil para todos os de fora (que só se podem ficar pela *surface of things*) que encerrasse dentro de si tais dilemas, acabando isto também por funcionar como dispositivo dramático, uma vez que este contraste potencia a inabilidade de Frank em conseguir lidar com o assunto, é o próprio Haynes quem o diz quando fala justamente da escolha do actor para o papel de Frank: “*Era minha intenção escolher alguém que não fosse facilmente associado ao papel, alguém que emanasse masculinidade e tornasse improvável a situação que ele vive, para que desta forma fosse evidente o facto de ele ser ultrapassado por tudo aquilo e não tivesse sequer palavras para explicar o que se estava a passar*” (Haynes, 2003), e, assim, desta forma, põe então em prática o tal princípio defendido por Sirk de que uma personagem não deve ser o que em alemão se chama *eindeutig*, que todas as contradições de uma personagem *têm de estar lá*, e aqui impõe-se que se regresse à frase iluminada de Haynes, em que este diz que “*Tal como todos os objectos brilhantes que ocupam a tela, a resposta está sempre naquilo que não se vê*”, mas para onde, acrescentar-se-ia outra vez, e de novo ironicamente, desde o início que todos estes objectos apontam.

Haynes elege então como objecto do seu olhar este casal modelo, com o qual parece tudo ser perfeito, Frank e Cathy Whitaker, Mr e Mrs Magnatech (nome da bem sucedida empresa de televisores na qual Frank ocupa um lugar de destaque), casal que pertence à classe média alta (e pela qual é tratado como a realeza da mesma) daquela *little town*, que é o mesmo que dizer: a nata da nata daquela sociedade, e onde é visivelmente idolatrado por todos. No entanto, e após o plano inicial do filme (quase igual, aliás, ao do início de *All That Heaven Allows*), em que uma câmara descendente passa rente aos ramos de uma árvore prenhe da folhagem de cor acobreada do Outono e se vai deparar com o panorama de uma das ruas da cidade de Hartford, num movimento que parece sugerir uma inesperada aterragem, um fortuito interesse de um qualquer ente aéreo que por ali iria a passar e de repente resolveu esporear, logo após este plano inicial do filme, dizíamos, e sobre o qual é inscrito o genérico, é-nos apresentada Cathy Whitaker, que chega de

carro a sua casa, esta é a verdadeira protagonista de Haynes, é a primeira personagem a que ele nos apresenta e, apesar da câmara de Haynes se dividir entre ela e Frank, é ela a personagem principal, ela vai ser quem há-de despoletar o drama (que é a acção) e sobre quem os deuses vão lançar os infortúnios, em termos dramáticos, por exemplo, Frank há-de funcionar sempre como o outro elemento *transgressor* do casal com o qual inevitavelmente a vamos comparar a ela à luz da sua própria *transgressão* (a dela) ou tendo-a como referência ou modelo ou paradigma, e fazendo depois o mesmo com os diferentes *fins* ou *castigos* a que as transgressões em que cada um incorreu os conduziram, mas Haynes impõe-nos desde o início Cathy como a sua heroína e unidade de medida, fazendo assim também jus à fórmula clássica do melodrama ser considerado, por excelência, um género que explora o universo feminino, ou que o aborda habitualmente a partir de um prisma feminino, aliás: uma das observações mais inteligentes feitas acerca disto foi a de Fassbinder (outro cineasta de mulheres) quando disse, muito acertadamente, que: “*Nos filmes de Douglas Sirk, as mulheres pensam. Isto é algo que eu jamais notei no trabalho de outros realizadores. De nenhum deles. As mulheres podem reagir, fazer alguma coisa, pois as mulheres sempre o fazem, mas com Sirk não, elas pensam*” (Fassbinder, 2002:120), aliás, nos melodramas são normalmente as mulheres o elemento dinâmico gerador da acção e é sempre à volta delas e da sua sensibilidade que a linguagem cinematográfica se adequa e se articula. E isto resulta também de uma marcada oposição entre o género masculino e o feminino e os papéis distintos que a tradição a cada um lhes reserva: os homens são elementos socialmente mais desenvolvidos, com muita mais margem de manobra, mais liberdades e direitos (são-no ainda agora e eram-no ainda mais há 60 anos atrás) sobre os quais não incide de forma tão incisiva o ónus da limitação, não são tão supervisionados ou mesmo policiados pela sociedade, daí que as mulheres sempre tenham estado mais expostas ao estigma de correrem o risco da condenação caso infrinjam os limites a que a sua condição feminina as obriga, pelo que são forçadas a terem que ser mais contidas, a terem que avaliar muitas mais vezes as possíveis consequências dos seus actos, o que torna qualquer veleidade sempre muito mais arriscada; por outro lado, e igualmente por oposição aos homens, e aos papéis de *sobriedade sisuda* que a sociedade lhes reserva, as mulheres, mercê também da sua função de gestoras de afectos, de mães e de sedutoras, são seres mais expressivos, continuam a ter o direito exclusivo à emoção arrebatada, à fragilidade, à sensibilidade extrema, ao capricho, ao ciúme e ao choro, o que faz delas as primeiras eleitas como protagonistas da tradicional linguagem melodramática. É por isso que Fassbinder diz que nos filmes de Sirk as mulheres pensam, são elas as promotoras da acção, as protagonistas, não são modelos que se limitem a dar corpo e voz a um estereótipo, ou de dona de casa, ou de mãe, ou de filha, ou de amante, ou de esposa, ou de namorada ou de *femme fatale* — são mulheres a sério e que, como quaisquer mulheres a sério, pensam e é justamente por pensarem e por nós as vermos a pensar (tal como Fassbinder as viu) que tudo assume uma importância maior, são as decisões das vidas de uma série de mulheres aquelas às quais nós assistimos, é por isso que tudo é tão sentido, tão pungente, quer sejam as mulheres de Sirk, ou as de Fassbinder, ou as de Almodóvar, é por

isso que passamos incondicionalmente para o lado delas assim que começa o filme, a arguta linguagem melodramática faz logo de nós subliminarmente seus cúmplices.

E não tarda muito para que Haynes nos faça cúmplices de Cathy, cedo nos apercebemos de que “*something goes wrong in heaven*”, logo da primeira vez que nos é apresentado Frank, Cathy vai buscá-lo à esquadra alegadamente por um pequeno episódio de embriaguez, depois disso, à noite, já na intimidade do quarto de casal, Frank furta-se aos deveres conjugais com a desculpa do cansaço e começamo-nos a aperceber de que alguma coisa não está bem. Mas já antes tínhamos tido uma pérola preciosa da ciência cinematográfica de Haynes — antes da ida à esquadra, a conversa entre Cathy, a maquilhar-se ao espelho do toucador do seu quarto, e a sua filha, presenciada pela câmara, não num plano de conjunto que abarque as duas e muito menos numa montagem ou associação campo/contra-campo, mas precisamente e apenas através do reflexo que o espelho nos dá de ambas — o espelho como superfície reconciliadora e coincidente, em que dois planos não só distintos como irreconciliáveis na sua realidade extra-espelho convergem admiravelmente num só. Não é só uma descarada (e obrigatória) homenagem a Sirk, é também uma tomada de posição, é a declaração de uma filosofia particular que vai bem para lá do aproveitamento do espaço da *mise-en-scène*, quer-se mostrar alguma coisa subliminar com aquilo: criar-se a sensação de falta de espaço (mesmo quando ela de facto não existe, a casa do Mr. e da Mrs Magnatech é francamente espaçosa), de espartilho, de confinamento, de aperto, em suma: de contenção, e que é, em última estância, a palavra definitiva em que este filme se poderia facilmente resumir.

Portanto, cedo Haynes nos faz aperceber de que não há sintonia entre Cathy e Frank, como se houvesse uma espécie de impossibilidade que constantemente inviabilizasse qualquer tentativa de comunicação bem sucedida entre os dois, e se da primeira vez que vemos Frank podemos eventualmente atribuir a causa dessa sua impermeabilidade ao *episódio da esquadra* (em que Haynes aplica de forma implacável o *código das cores*: tinge-a de um verde insone para que automaticamente a conotemos com um espaço marginal e associado à pena e ao castigo e à vergonha, não só dele mas dos dois, não é por acaso que, muito mais tarde, nessa mesma noite e já em casa, Haynes nos dá um plano da mão de Cathy a abrir-se e a deixar cair, como quem o deixa escorregar, o recibo da fiança para o interior fundo do caixote do lixo), logo depois, na noite do dia seguinte, Haynes há-de se encarregar de nos esclarecer um pouco melhor quanto a isso, permitindo-nos assistir ao desvio (*detour*) de Frank, fazendo com que a sua tomada de direcção até ao bar gay nos surja como uma absoluta necessidade de resposta a um chamamento de que Frank não parece ter-se dado completamente conta, como se estivesse debaixo de um poder hipnótico que o comandasse. Mais uma vez Haynes aplica o código das cores à cena do bar gay, submergindo-a numa mistura de verdes e vermelhos, delimitando o espaço e inscrevendo-o como zona de transgressão, ao mesmo tempo que faz pautar toda a cena por uma irrepreensível descrição e contenção, onde só é deixado mesmo espaço para as intenções que o cruzar de olhares entre estranhos veicula e denuncia. Mas não deixa de ser uma cena importantíssima: é por ela que não só Haynes nos mostra que Frank tem *um segredo* como também, ao permitir-nos a nós acompanhá-lo naquela sua incursão de contornos quase iniciáticos, e ao

fazer-nos partilhar (por nos ser dada a assistir da forma como a câmara de Sirk/Haynes faz) da excitação nervosa que ele experimenta e transparece, nos põe também *ao lado dele* e sensíveis ao seu conflito interior. E pronto, está aberta a brecha na herdade do paraíso. Mas, se esta cena é essencial para que Haynes comece a definir a complexidade da personagem de Frank, qual foi a cena equivalente para Cathy, a primeira em que nos é dado a ver, de uma perspectiva mais penetrante, o carácter de Mrs Magnatech?, bem, provavelmente terá sido mesmo aquela em que, na manhã seguinte à *peripécia da esquadra*, esta é visitada por Mrs Leacock, mais o inevitável fotógrafo de serviço, para uma entrevista que irá ser publicada na Gazeta Semanal de Hartford. Ora, Mrs Leacock não demora em recorrer à lisonja para justificar a razão da escolha editorial do jornal em que colabora: *“As leitoras da Gazeta Semanal são mulheres como a senhora, com famílias e lares para cuidar. (...) É a orgulhosa esposa de um gerente de vendas de sucesso, organiza festas e faz publicidade ao lado do seu marido. Para toda a gente no Connecticut são os Mr e Mrs Magnatech!”* E é curioso que seja logo a seguir, no preciso momento em que Cathy responde com a modéstia esperada ao lisonjeio de Mrs Leacock, dizendo que se acha igual às outras esposas e mães *“Obrigada, sinto-me muito lisonjeada, mas a minha vida é igual à de qualquer esposa e mãe. Aliás, acho que nunca quis nada...”* — que, subitamente, ela vislumbra o vulto de alguém no jardim e fica inquieta e sobressaltada por não fazer ideia de quem seja, acabaremos logo de seguida por ficar a saber que se trata do novo jardineiro, Raymond Deagan (que é negro), com quem Cathy entabula logo ali um esboço de conversa afável e em que mostra uma particular deferência de trato, especialmente notada pela intrometida Mrs Leacock. Desta forma, Haynes começa a desenhar com mais pormenor o perfil de Cathy, dá-nos a ver que é alguém que se sente bem no papel que desempenha na sociedade de Hartford, que aparentemente isso é algo que a realiza, e que, para lá disso, ela faz questão de ter dela própria a ideia de ser alguém caridoso e humanista, de alguém, pelo menos à superfície (de novo *the surface of things*), sensível e preocupado com todos, e o que revela (e havemos de vir a ter a confirmação mais à frente) que, não é tanto que Cathy abraça propriamente causas pelas quais se bater (que seja activista, por exemplo, veja-se as vezes que ela está prestes a fazer-se associada da NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) e, por uma razão ou por outra, nunca consegue levar isso avante) ou que faça por questionar as coisas, ou até que pense muito nelas, mas mais porque, acima de tudo, ela quer ter esta ideia dela própria e, no fundo, quer agradar a todos, neste sentido, a pouco e pouco, Haynes vai-nos mostrando que Cathy é muito mais uma incógnita (até para ela própria) do que Frank, por exemplo, que apesar do seu conflito interior que trava consigo mesmo quanto à sua realização sexual, nos parece ser muito mais esclarecido quanto àquilo que é e que quer (e isso há-de se ver durante o desenrolar do filme, tanto na sua relação com os colegas de trabalho (raramente aceita os convites que estes lhe fazem porque não lhe apetece fazer o frete) como com Cathy e depois na sua própria tomada de decisão rumo àquilo que ele acha que será a sua felicidade), ora, Cathy é praticamente o oposto, nós vêmo-la numa enorme variedade de situações e parece-nos sempre que ela está, aparentemente, muito à vontade em todas elas, em casa com os filhos e o marido, com as amigas, até na esquadra, numa exposição de arte, a falar com o jardineiro negro,

a ir dar um passeio com o jardineiro negro, a ir a um bar com o jardineiro negro, no recital de ballet da filha, no psiquiatra, como anfitriã de uma festa, etc., Cathy é um autêntico animal social, e provavelmente por estar a ser permanentemente solicitada para que corresponda da melhor forma e consiga a melhor performance na selva das aparências, ela tenha atrofiado o seu verdadeiro eu de tanta contenção e disciplina rígida a que o submeteu, desta perspectiva, e já sem contar com as inúmeras limitações a que, por ser mulher, já está automaticamente sujeita, Cathy é alguém muito menos livre que Frank, mas que não se julgue que ela é plenamente consciente desta falta de liberdade, ela foi já educada e formatada dentro dela, para ela é precisamente assim que deve ser, é o normal, é a ordem natural das coisas, é a sua condição, mais uma vez aquilo que parece ser o que mais a afecta e que pode mexer com ela é excluírem-na, no fim de contas foi justamente de forma a evitar isso que ela esculpiu a sua personalidade afável, encantadora, caridosa e prestável, *charming*, numa só palavra, e é por Frank, o seu marido, lhe mostrar que isso a ele não lhe chega, é pelo facto de ele continuamente a excluir da sua intimidade, do seu mundo interior (não porque ele a odeie ou a rejeite, ele tem é um *problema* sobre o qual não consegue falar, muito menos com a mulher, cuja aura de *esposa perfeita* que paira por cima dela (e pela qual Hartford inteira quase a canoniza viva) o intimida profundamente, é isso: Cathy intimida-o, o que aniquila qualquer possibilidade de comunhão entre os dois), é pelo facto de ele continuamente a excluir do seu mundo interior, dizíamos, que Cathy se começa a interessar por Raymond. Ao contrário de Frank, que a maior parte das vezes que tenta falar de si e do seu dilema só consegue articular meias frases, o que resulta num discurso trôpego, aos solavancos, doido, como que arrancado a ferros e por isso nada fluente ou sequer que muitas vezes faça sentido, consequência de certeza da auto-repressão a que se votou durante anos, portanto: ao contrário de Frank, Raymond é um indivíduo simpático, afável, terno, com um discurso a maior parte das vezes eloquente, feito de frases com principio, meio e fim, todo sorrisos e atenções, seguro de si e, principalmente, com uma transbordante calma interior. É a atenção que Raymond dedica a Cathy, e de que ela, em termos afectivos e sexuais, está privada há muito, que despoleta da parte dela aquilo que, em termos técnicos, não vai muito além do interesse (a consumação erótica parece nunca se ter colocado, apesar do envolvimento romântico ter ficado à espreita, principalmente depois daquele *slow* dançado como se estivessem de facto no céu), interesse esse promovido em muito também pela surpresa desta em não ter julgado nunca que *aquilo viria dali*, que de repente, do seu jardim, lhe sairia um sujeito alto e espadaúdo, com um trato terno e um discurso inteligente e ainda uma maneira se ser calma e segura e à sua maneira galante. E aqui, na composição da personagem de Raymond Deagan, é óbvio que Haynes não se furta a aplicar outra vez o código das cores e a servir-se dele como elemento fundamental da gramática cinematográfica do melodrama de Sirk: ao contrário de Frank, vestido quase sempre de tons cinza ou azuis (tons frios, portanto) e muitas das vezes contra fundos de penumbra ou iluminado por uma luz azul índigo ou *periwinkle blue* (como Haynes lhe chama), denotadores da sua falta de paz de espírito, Raymond surge quase sempre de dia, iluminado por uma luz natural, e envergando roupas de tons quentes e de terra, acentuando o seu carácter sólido e a sua paz interior.

Pode-se aqui no entanto dizer que, e apesar de Cathy, por tudo o que já se disse acerca disso, ser assumidamente a protagonista do filme de Haynes, ela é, de facto, a intérprete de que Haynes se serve para denunciar a repressão emocional (e outras) daquela época, e que Cathy encarna completamente (veja-se a sua reacção (tanto logo após como mais tarde nessa mesma noite em casa) a seguir a ter surpreendido o marido no escritório com outro homem, há ali algo que a contém, como se mesmo naquela situação tivesse que estar à altura do seu papel, uma coisa quase institucional ou protocolar: decorrente de pura contenção, portanto), que encarna completamente na sua postura, na sua roupa, na sua maquilhagem, no seu discurso, nos seus movimentos, nos seus ideais e aspirações, na consciência que tem dos seus actos e no seu julgamento do que está ou não está correcto, apesar de Cathy, como dizíamos, ser assumidamente a protagonista do filme de Haynes, é desconcertante ver como até aqui Haynes faz por respeitar a lógica subversiva de Sirk e a sua paixão declarada pelos *alejados emocionales*, os desequilibrados, os desencontrados (de que nem Cathy nem Raymond obviamente fazem parte), ao fazer de Frank a personagem mais apaixonada, o que faz dele mais co-protagonista deste melodrama do que mero actor secundário, ao contrário do que convencionalmente se esperaria: Frank é de facto o autêntico *misfit*, o deslocado, vemo-lo sempre inquieto, desassossegado como se estivesse condenado a ficar sentado numa cadeira que lhe fosse para sempre incómoda, nunca o conseguimos ver realmente integrado na sociedade que o envolve, e talvez seja isto que desperte nele uma inveja ácida da sua esposa, a *senhora relações públicas*, a *namoradina* de Hartford, e que visivelmente se sente confortável nessa pele de animal social e que faz com que ele, já bêbado, a meio da festa, lhe atire aquele: “*It’s all smoke and mirrors, fellows, that’s all it is, you should see her without her face on*”, numa denúncia infantil do quanto a inveja por ela estar integrada, Frank sabe que aquela não é a sua pele, a sua vida, não consegue estar ali, está constantemente a recusar os convites dos amigos para um qualquer entretenimento de fim de semana, a fugir-lhes, faz aliás o mesmo com o seu casamento, com os seus filhos, está sempre a evitá-los, a fugir à convivência com eles e com Cathy, convivência que ele parece ver como sendo um confronto com ele próprio e se há algo que Frank evita é isso, é esse confronto com ele próprio, vê-se na cena da consulta ao psiquiatra (e onde ao mesmo tempo Haynes joga uma cartada decisiva na definição das personagens de Cathy e Frank, tanto de cada um, em separado, como quanto à relação entre os dois: de um lado, Cathy, ultra-ciente do seu papel de esposa, agarrada a ele como se soubesse que *o está a desempenhar*, mais uma vez demasiado consciente e ciosa da sua performance (algo típico de quem costuma ter (e estar em) público, como se estivesse sempre consciente de que o seu desempenho está sempre a ser avaliado), do outro Frank, agitado, incomodado, desconfiado, contrariado, nada à vontade e pouco ou nada contido, a portar-se como um animal acossado, mas ao mesmo tempo autêntico. Haynes volta aqui a fazer das suas e a servir-se outra vez do código das cores para nos mostrar (subliminarmente e através de um dispositivo de associação ou de transferência também ele muito subtil), como é que Frank vê Cathy, ao vesti-la exactamente com os mesmos tons do interior do consultório psiquiátrico, lugar, para Frank, de vergonha e de desconforto — e em última análise, de reprovação e de repressão — por ter que ali confessar perante um desconhecido o seu

segredo e ainda ter de acatar as suas indicações para *se curar* do mesmo, e assim Haynes, ao vestir Cathy dos mesmos tons que os do interior do consultório, está a fazer com que a experiência de intimidação e a sensação de vexame que Frank ali experimenta se prolongue e o persiga, mesmo já depois de lá ter saído, pelo simples facto de a ter ali ao lado dele, vestida daqueles tons e ainda por cima a fazer-lhe perguntas sobre o que aconteceu lá dentro — ao ponto de Frank perder a cabeça (ao contrário de Cathy, ele não se contém) e chegar mesmo a ser violento com a esposa e a dar-lhe um estalo. Portanto, se há algo que Frank evita, é isso, é esse confronto com ele próprio, é um homem que vemos que, mal chega ao trabalho de manhã, começa logo a beber, a misturar à socapa whisky com o café, e que a primeira vez que finalmente arranja coragem de olhar para si e se questionar (talvez numa das melhores cenas de todo o filme), logo ali parece decidir o que fazer. Após o escândalo de Cathy ter sido vista na companhia do seu jardineiro negro, Raymond, na periferia da cidade, e de a mesma ter resolvido a questão muito prontamente despedindo-o e dizendo-lhe que não pode voltar a falar com ele, afinal ela é a Mrs Right, o casal parece estar a ultrapassar aquilo que não terá sido mais que uma má fase e decide ir passar a passagem de ano, sem filhos, a Miami. Frank, logo na noite de *réveillon*, não deixa de reparar num jovem rapaz que ali está com a sua família e, na cena seguinte, ao outro dia ou dias depois, quando Frank vai ao quarto buscar um livro de que Cathy se tinha esquecido, dá por ele a olhar-se ao espelho (sim, mais uma vez o espelho), Frank olha-se ao espelho e parece por momentos confrontar-se a si próprio e à sua natureza, ao seu desejo, e é aqui, ao mesmo tempo que enquadra esta superfície do espelho em que Frank se vê reflectido, que Haynes faz coincidir, no mesmo plano, a imagem do tal jovem rapaz que insidiosamente se assoma à porta do quarto, num admirável exercício de convergência, deixando a impressão de que, para Frank, ali e naquele momento tudo finalmente encaixa e faz sentido. Este é o princípio do fim do casamento, a partir daqui tudo se encaminhará para o seu desenlace, é Frank que ao fazer a sua escolha determinará o seu fim. Pouco depois, já chegados a Hartford, Frank há-de comunicar a Cathy a sua decisão de se divorciar, confessando-lhe que só agora descobriu o que é o amor, e esta cena é também um exemplo espantoso da linguagem melodramática do melodrama sirkiano que Haynes domina, naquele plano em que Cathy está de costas para nós mas de frente para Frank, a imagem de Frank quase que não se vê, Haynes submerge-o na pouca iluminação que lhe dispensa, faz com que quase se funda com o sofá: apesar de sabermos que ele ali está, na verdade: Frank já não está lá.

Segue-se o desabafo de Cathy com Eleanor sobre tudo o que aconteceu, afinal, agora que está prestes a deixar de ser a Mrs Magnatech, Cathy parece já não ter vergonha ou pudor em esconder da suposta melhor amiga o terrível *segredo* de Frank, e do qual durante algum tempo foi fiel depositária, mas, ao enlevar-se na sua autocomiseração, na fruição do seu novo papel de vítima, Cathy deixa-se levar e confessa a sua verdadeira afinidade com Raymond, ao que Eleanor reage mal, e apercebendo-se que, afinal, os boatos maliciosos de Mona Lauder tinham o seu fundamento, reprova Cathy e condena-a, deixando claro que a suposta *grande amizade* que as unia afinal não teria lugar fora da esfera ditada pelo social. Cathy está cada vez mais só e, logo, mais próxima da condição solitária e de isolamento de Raymond. A seguir,

ao descobrir que a rapariga vítima de apedrejamento por uns colegas de escola do filho foi a pequena Sarah, filha de Raymond, voa para casa dele, onde, de forma quase clandestina, nas traseiras da casa, Raymond lhe conta das agressões de que ele e Sarah foram vítimas, e não só de brancos, mas por parte de negros principalmente, e fala-lhe dos planos de se mudar de Hartford para Baltimore e é aí que Haynes descola para o clímax melodramático deste filme e solta pela primeira vez a sua personagem principal, põe Cathy a fazer pela primeira vez alguma coisa de facto irreflectida e a mostrar querer fazer frente à impossibilidade, a dizer a Raymond que vai voltar a ser solteira, a pedir-lhe que a trate por Cathy, a deixar-se de facto levar pela sedução do impossível, a ela e a nós (afinal isto é um melodrama e Haynes sabe muito bem o que faz), *“Quem sabe um dia, em Baltimore...”*; diz ela, e depois deixa escapar a frase mais comovente de todo o filme: *“Lá ninguém nos conheceria”*. Mas Raymond diz-lhe que isso não seria sensato, que depois de tudo o que aconteceu o mais importante é o melhor para a pequena Sarah, *“Aprendi a lição do que é misturar-me noutros mundos”*, e então despede-se (esta vai ter que ir no original): *“Have a splendid life!, you’ll do that?”*, e beija-lhe a mão, *“Goodbye Cathy!”*; esta fala é autêntica filigrana melodramática, repare-se só nisto que Haynes nos faz, isto é declarado *jogo-suja*. Cathy ouve Raymond, que até ali sempre lhe chamou Mrs. Whitaker, a chamar-lhe pela primeira vez Cathy justamente no momento da despedida entre os dois!

É talvez no entanto na cena seguinte que a sensação de falhanço consegue ser mais pungente. Cathy, prostrada (completamente vestida, com o casaco posto e tudo, directamente vinda do encontro com Raymond) sobre a cama do seu quarto afundado na escuridão, a chorar (o tal momento catártico), a cena completamente imersa naquele azul indigo ou *periwinkle blue*, cor fria, de exílio glaciário, toca o telefone, ela tenta recompor-se do estado de pranto, atende, é Frank, está num cenário completamente distinto, todo ele de cores quentes e confortáveis, quer acertar com ela pormenores do divórcio, diz-lhe que o advogado falou de uma reunião para a próxima Quinta-feira mas que ele não sabia se ela não teria de ir buscar os filhos à escola e era por isso que agora lhe telefonava, vemos aqui que Cathy faz por ser conter (exactamente como se mordesse o lábio, mas sem o morder) e diz-lhe num tom tão gelado quanto o do quarto em que parece estar desterrada a cumprir a sua pena: *“Nunca fixaste os dias [de ela ir buscar os filhos à escola], e foram sempre os mesmos. Quartas e Sextas, desde sempre.”* Para lá de nos ficar de facto uma sensação de absoluto desconforto ao assistirmos a esta cena do telefonema, que termina aliás com duas palavras ditas por Cathy e que ela transforma, só por as dizer da maneira como as diz, numa pérola irónica, Frank, sem ter mais nada que dizer, apressa o fim do telefonema e diz: *“Ótimo, é tudo. Sei que é tarde...”*, e Cathy, do outro lado, absorta, como que a pensar na farsa que até aí foi a sua vida, confirma, vaga e amarga, mas sempre contida, *“Pois é”*. Pois é, ela sabe que é tarde, soube-o há provavelmente menos de uma hora atrás, soube-o quando Raymond lhe disse que não (porque Raymond disse-lhe que não), mas também não há muito mais pelo qual ela tenha de se arrepender, ela sabe que no fim de contas se limitou a fazer as coisas como ela achava que deviam ser feitas, viu é que mesmo assim isso não lhe valeu de nada, que muito pouco, afinal, dependia de facto dela, não dependia com certeza dela manter o seu marido e também viu depois que

não dependeria só dela manter as suas amigas, a não ser que continuasse a representar para elas e a fazer-se passar por alguém que entretanto deixou efectivamente de ser, Cathy já não é a Mrs Magnatech, a Mrs Magnatech era aquela que negou o que sentia (ou que começava a sentir) por Raymond, logo que viu que o pouco que tinha feito já lhe poderia trazer problemas, a mesma que o despediu e lhe disse que nunca mais poderiam falar um com o outro, entretanto a Cathy também já existia, sim, era aquela que foi naquela tarde outonal passear com Raymond e que até dançou com ele (mas a permanente contenção a que se submetia não a deixava vir ao de cima assim tantas vezes), precisamente a mesma que há pouco se libertou e disse a Raymond: *“Lá ninguém nos conheceria”*, agora resta-lhe fazer o luto de Mrs Magnatech (e que passa por questionar talvez a mentira que foi o seu casamento e no qual, obviamente, ela acreditou, não tinha também muitas outras alternativas: foi educada para acreditar nele) e aprender a viver com a Cathy, essa de quem Raymond finalmente acabou por dizer o nome na despedida, e que parece ter ali renascido nesse preciso momento em que ele o disse.

A estratégia escolhida por Haynes para a sua abordagem ao melodrama sirkiano é tão explicitamente estética quanto temática, daí que para lá de se transubstanciar formalmente em Sirk, ao ponto de usar a mesma câmara que ele (e como o próprio Sirk dizia: “*A filosofia de um realizador está na luz e no enquadramento*”), ele também mergulhe no seu universo temático, fazendo de *Far From Heaven*, a todos os níveis, uma síntese do *universo Sirk*. Estão lá as mesmas formas e as mesmas cores e o mesmo modo de as iluminar, de as enquadrar e de as captar, e está lá a mesma contenção, e ainda os mesmos desencontros, e, principalmente, os mesmos impossíveis. Parece mesmo que Haynes fez o filme que Sirk teria ele próprio feito mas que na altura ele (ou qualquer outro) pura e simplesmente não podia. Sendo que Sirk era um mestre da *mise-en-scène* clássica (e que foi aí mesmo que o seu estilo se cristalizou), o propósito transubstanciador de Haynes não lhe deixaria nenhuma margem de acrescento formal, pelo que aí não poderia ir muito para além da réplica perfeita (sendo que isto só por si abre um tema de discussão fértil e complexo: aquela questão do *meio já ser a mensagem* e de que ao adoptar a mesmíssima linguagem de Sirk, inclusive certas marcas autorais específicas para que propositadamente sejam reconhecíveis, Haynes está já *a querer dizer-nos alguma coisa*, e *alguma coisa* obviamente bem diferente daquela que Sirk nos quis dizer, uma vez que até se está a servir dele como *signo*, isto porque ao recorrer explicitamente ao seu código, ao seu estilo, ao *alfabeto* com que este escrevia os seus textos, Haynes já está a fazer o seu *statement* e que aqui funciona como um recurso, uma ferramenta útil àquele que é o *seu* próprio discurso), assim, havendo esta declarada caução estética (se bem que, dentro da estética, tanto já em Sirk como agora em Haynes, pululam os agentes subliminares de subversão, aliás: falho de argumentos arrojados, foi precisamente nesse domínio que Sirk camuflou simbolicamente muitos dos dilemas tratados, metamorfoseando-os em cores, *décors* e objectos) o mecanismo subversor de Haynes só poderia espraiair-se nos temas, abordando, logo no mesmo filme, dois autênticos colossos dos tabus da época: a homossexualidade e a segregação racial. E depois, como já Sirk se tinha apercebido na altura, a América estava enamorada de si própria, é ele mesmo que diz que: “*America then was feeling safe and sure of herself, a society primly sheltering its comfortable achievements and institutions*” (Sirk; Halliday, 1972:98), e poder desmontar por dentro esta instituição tão confiante e orgulhosa de si é um exercício que serve perfeitamente o propósito de crítica irónica da sociedade ao mesmo tempo que constitui ainda matéria-prima de primeira para a exploração melodramática. E Haynes viu tudo isto, tendo sabido tirar especial partido do código de contenção que subrepticamente pautou essa época, da hipocrisia dos valores e da política de fachada instituída, e do contraponto irónico que estes factores permanentemente convocam, combinando tudo isto até com o próprio estilo *constantemente-com-medo-de-ficar-comprometido* da câmara de Sirk, afinal vivia-se o *mccarthismo*, o clima de desconfiança, de denúncia e de furiosa caça às bruxas. Mas, mesmo que assim não fosse, os *fifties* americanos já estavam inscritos de qualquer das formas no *universo Sirk*, e muito dificilmente Haynes faria com que não fosse lá que tivesse lugar o seu *Far From Heaven*, é que o melodrama sirkiano é já um território mítico, e assim como os westerns se têm de passar no Oeste, os melodramas de Douglas Sirk têm de se passar nos *fifties* americanos, porque é assim que as coisas são, tratam-se de elementos que se

tornaram tão característicos e indissociáveis de uma dada assinatura ou marca que se confundiram com a mesma ao ponto de funcionarem como seu prolongamento ou extensão ou mesmo ícone simbólico — de tal forma que às vezes, mesmo que sejam enunciados de forma autónoma, e por isso isolada dos restantes elementos com que se articulam para compor o universo que compõem, remetem instantaneamente para o mesmo, funcionando assim como uma ressonância ou eco evocativo, daí que resultem cruciais na definição um género tão específico.

E algo que também fazia parte da assinatura de Sirk, eram os insólitos finais felizes. Para lhes dar uma justificação mais erudita, e talvez iludir a verdadeira causa, que seria a de nem conseguir bons argumentos nem ter estatuto para impor um arriscado final amargo ao estúdio, Sirk evoca mais uma vez a noção de *beco sem saída* (de *éché*) característica da tragédia clássica e em particular de Eurípedes, ele diz mesmo que *“Todas as peças eurípedianas têm este no exit — há apenas uma saída, a ironia do final feliz. (...) E no fim não há nenhuma solução para a antítese, só o deus ex-machina a que hoje chamamos final feliz”* (Sirk; Halliday, 1972:119). No entanto, aparentemente, aqui Haynes não respeita esta quase instituição do melodrama de Sirk que é o final feliz, e Cathy fica mesmo sozinha, fazendo até por acentuar essa sensação de abandono com aquela última cena da despedida na estação, em que primeiro nos dá a perspectiva de Cathy, que vê Raymond a ir-se embora, de pé na escada da entrada da carruagem do comboio que está já em marcha, a acenar-lhe um adeus comovido e a afastar-se cada vez mais, para depois passar ao plano que nos dá a perspectiva de Raymond, que parte e vai ficando cada vez mais distante da figura dela a cada segundo que passa, e em que vemos Cathy a devolver-lhe o aceno e *irremediavelmente a ficar, cada vez mais a ficar*.

Mas algo mudou, e Haynes não consegue evitar de, mais uma vez subliminarmente e só mesmo pelo subtexto, nos dar um indicador precioso de que algo mudou e mudou para melhor: no último plano do filme, e em que o movimento de câmara ensaia um movimento ascendente (e precisamente oposto ao primeiro, àquele com que abre o filme), e ao mesmo tempo que vemos ainda o carro de Cathy a afastar-se, a câmara vai deter-se e pôr-nos diante de um ramo de árvore em flor. Foi-se já o Outono e o Inverno. É Primavera, Cathy, é Primavera. Só faltava mesmo aqui ouvir-se uma voz off dizer: *“Have a splendid life!, you’ll do that!”*



[Capítulo 3.]
Sopas de Sangue

3.1

A Desavergonhada Forma das Coisas

breves (e algo ousadas) especulações sobre o 'género' da Elipse e do Plano-Sequência enquanto dispositivos do discurso cinematográfico

As coisas têm a forma que têm, e isto, muito antes de poder vir a ser tudo aquilo que depois daí lhe possa vir a seguir, é tão-somente o que é e o que está à vista de quem o vir — uma evidência.

Mas as coisas também têm a forma que têm por muito daquilo que nós nos atrevemos a entrever (e depois mesmo a ver) nelas, ou seja: para lá delas e dessa sua forma que assumem, e isto por mais que a forma das coisas seja uma evidência, algo concreto, algo tangível, até mesmo algo de irrefutável.

Naquilo a que se convencionou chamar gramática cinematográfica (e que, como acontece com qualquer gramática, foi inventariada por teóricos depois de, na prática, já existir), isto é: todo o rol de dispositivos ou mecanismos de que a linguagem fílmica se serve para se exprimir e produzir um relato, um enunciado (daí que, neste caso em particular, seja bem mais preciso falar de discurso cinematográfico) existe um a que foi dado o nome de elipse. Ora, se a elipse, enquanto parte integrante do desfiar narrativo, era já convocada pelo labor literário desde os seus primórdios, no cinema, dada a natureza específica deste meio, ela parece consumir-se, isto porque se na literatura a elipse é o que não nos foi dito, no cinema a elipse chega a ser ainda mais flagrante — é *o que sabemos que não nos foi mostrado*, a elipse é portanto o que não se viu — *mas que no entanto sabemos que falta*.

Mas, e como é que sabemos que falta? Bem, isto agora já não tem que ver só com a elipse (a elipse encarrega-se só de omitir, de calar, de não mostrar), mas sim com outro dos processos do discurso cinematográfico: a montagem.

Para muitos cineastas e teóricos, a montagem é simplesmente aquilo que faz acontecer o cinema, isto porque é precisamente por aquilo que este mecanismo permite que aconteça (todas as relações, as associações, os raciocínios ou conclusões despoletados pela simples sucessão de dois planos) que permite que o cinema se articule como discurso e se afirme como arte pensante.

Para Jean-Luc Godard, por exemplo, o cinema é montagem. Daí que, se quisermos saber o que é o cinema para Jean-Luc Godard, basta que saibamos o que é que é para ele a montagem. Godard diz então que *“de uma primeira imagem associada a uma segunda imagem resulta sempre uma terceira imagem, que se mantém invisível no intervalo das outras duas e que nasce, simultaneamente, da sua aproximação objectiva e da liberdade do espectador para mergulhar nesse hiato”*, e remata: *“é através da montagem que o cinema cumpre a sua vocação profunda, que consiste em mostrar o invisível através do visível.”* (apud Mandelbaum, 2008:80-81).

Digamos que a elipse é tanto consumada como denunciada pela montagem, e acontece sempre que, na passagem de um plano para outro (e operada pela montagem), nos deparamos com uma descontinuidade espaço-temporal da narrativa e aí nos apercebemos de que houve um salto diegético, de que algo se omitiu, de que algo se calou, de que houve algo que se optou por não se mostrar.

No entanto, é aqui que se começa a dar conta de uma aparente contradição, e de cuja articulação é sem dúvida o cinema enquanto arte que pensa e faz pensar quem tira dividendos e sai a ganhar, pelo menos em espessura textual semiótica. É que a omissão de que se fala — e a que chamamos de elipse —, embora não deixe que se mostre, embora não deixe que se explicite, embora não deixe que se materialize e se plasme em imagens no ecrã uma dada parte da acção, ao saltar por cima dela, ocultando-a, remete-a directamente para uma espécie de limbo fantasmagórico do filme — fazendo-nos muitas vezes, a nós espectadores, sentir a falta delas, deixando-nos muitas vezes a pensar nelas (cúmulo da ironia, uma vez que àquelas imagens nunca as vimos) como se a secreta (e perversa) função da elipse, ao contrário do que à primeira vista pudesse parecer, fosse, não a de se livrar de algo que não interessa ao enredo e que por isso a narrativa se abstivesse de relatar, mas a de justamente sublinhar a carregado algo que sim, que aconteceu, e que sim, que foi importante, mas do qual, e de certeza por ser refém dessa mesma importância, não haverá possivelmente forma, ou querer ou até mesmo pudor de traduzir em imagens.

Temos assim a elipse como uma figura de flagrante subtileza, elegante, fecunda, misteriosa, tornada pela sua imaterialidade numa autêntica fantasmagoria onírica, em suma: feminina. Por isso, se tivéssemos que lhe dar uma forma, um símbolo que a indicasse, podíamos muito bem descrevê-la com um ponto de interrogação dentro de parêntesis curvos [(?)], o que graficamente se assemelha a um útero ou até mesmo a uma vagina.

Agora, e voltando à já referida gramática cinematográfica, é altura de colocarmos a seguinte questão: haverá um dispositivo que se apresente como oposto à elipse?, ou seja: um instrumento à disposição do discurso filmico que, pela sua natureza, seja o contrário da elipse? Há, chama-se plano-sequência.

O plano-sequência é exactamente o inverso da elipse. Onde a elipse faz cessar, corta, oculta, suprime, cala e omite, o plano-sequência dá continuidade, mostra e continua a mostrar, acrescenta, explicita e afirma — flui. Por isso mesmo, o plano-sequência, quer por esta sua demonstração de força afirmativa, quer pela sua energia inerente ao movimento através do qual se afirma e perpetua, quer até pela exuberância da sua performance física, só poderia ser traduzido por uma seta despedida [→], seta esta para a qual, claro, não será difícil encontrar outros nomes, tais como ariete ou falo. Sim, o plano-sequência, a ter um género, seria decididamente masculino.

É certo que tudo isto, esta discutível especulação em torno do provável sexo da elipse e do plano sequência é resultado de uma digressão feita algures entre o devaneio mais delirante e talvez o mais despropositado e desassisado dos embustes, mas, ao mesmo tempo, não se pode deixar de reconhecer também que esta averiguação acaba por fazer todo o sentido. Quando falamos de mecanismos como a elipse ou o plano-sequência, falamos no fim de contas de ferramentas ao serviço de construções de sentido, falamos de instrumentos que estão à disposição de um artista para o ajudarem na elaboração de algo tão delicado quanto uma operação cirúrgica, tanto que por vezes o escolher um em vez de outro pode revelar-se fatal e arruinar toda uma cena ou até mesmo todo um filme. É, portanto, de uma mescla de instinto manipulador e de sensibilidade que estamos a falar, cabendo ao instinto manipulador saber a cada instante a qual das sensibilidades há-de ter de recorrer, e orquestrá-las. Todos nós sabemos, por exemplo, que um garfo também pode tentar fazer as vezes de faca e até acabar por cortar, mas nunca o há-de fazer como uma faca. Por isso existe a faca, e também a nossa sensibilidade para sabermos quando a devemos utilizar. O mesmo se passa com a elipse e o plano sequência. São utensílios ao serviço do realizador para que este os use em construções de sentido.

E quanto ao género? De que serve afinal rotular um destes dispositivos como intrinsecamente feminino e outro como manifestamente masculino? Bem, isso continua na mesma a ter que ver com a sensibilidade e com o instinto manipulador que presidem a qualquer labor criativo. Se o que o instinto manipulador quer é conduzir-nos a algum lado, então o estímulo da nossa sensibilidade será a fórmula e, logo, o veículo de que este se há-de servir para o fazer. A elipse está ali para que com ela se construa um sentido (nebuloso, incerto, ambíguo, mas um sentido), e o uso do plano-sequência a mesma coisa (podemos até chamar-lhe mesmo um veículo de explicitação de uma evidência, de afirmação, de reiteração, de manifesto), um (a elipse) vive do que está implícito, o outro (o plano-sequência) do que está nele

explícito, por isso um (a elipse) pertence aos instrumentos que operam de forma a que tenhamos de convocar a nossa sensibilidade feminina, e o outro (o plano-sequência) já apela a que façamos uso da nossa forma de sentir masculina. Quanto àquilo que determina a utilização de um e de outro por parte do realizador, é simples, e terá mesmo que ver com o propósito perseguido pelo seu instinto manipulador: há um sentido que se pretende construir, há um efeito que se pretende criar, estes, e para lá destes muitos outros, são mecanismos para lá se chegar, por isso, na construção de um filme, todas estas opções formais acabam por ser determinadas, ao fim e ao cabo, exactamente pelo mesmo motivo em que numa operação cirúrgica há momentos em que o que é preciso é coser e outros em que o que é preciso é cortar — no cinema, principalmente no cinema, é importante saber que há momentos em que o que é preciso é esconder e outros em que o que é preciso é mostrar.

3.2

Anatomia de Uma Elipse

análise de uma cena do filme
***O Sangue* (Pedro Costa, 1989)**
[51m04s — 53m49s]

No filme *O Sangue* (Pedro Costa, 1989) assistimos a certa altura a uma determinada cena que consegue provavelmente um dos mais belos momentos de toda a história do cinema, momento esse que é justamente sustentado por algo que não vemos nem nunca haveremos de ver, pelo tal parêntesis com um ponto de interrogação no meio: por uma elipse. Toda a arquitectura desta cena é assente nesse instante que nos é omitido, porque tanto o plano que imediatamente o antecede se encaminha declaradamente para ele, como depois o plano que lhe sucede é dele que nitidamente parte, assumindo-se desta forma como o centro de toda a cena. O próprio movimento de câmara é disso prova: no primeiro plano assistimos a um zoom que parte de um plano de conjunto para acabar num grande-plano, e no segundo dá-se exactamente o inverso (movimento que cumpre o efeito simétrico): partimos de um plano médio para (pela montagem) se lhe suceder um terceiro plano, este já plano de conjunto, consumando uma trajectória que começou por ser primeiro de fora para dentro (em direcção à elipse, como se fosse atraído para ela como para um buraco negro) e depois (ressurgido desta elipse obscura, partindo dela) de dentro para fora.

São só três planos, e a articulação entre eles descreve-nos (ironicamente, uma vez que, por manifesto paradoxo, se trata de um momento que se faz revelar precisamente à custa de uma omissão) a anatomia de uma revelação. O 1º plano é a antecâmara dessa revelação, quase um corredor (o zoom é um corredor) cuja travessia roça o ritual iniciático que nos prepara para algo que ao fundo deste nos há-de ser revelado (tanto a nós como aos protagonistas). O 2º plano é o do rosto e expressão de quem regressa (acabado de vir do tal limbo que é a elipse) já com essa revelação. E o 3º é, provavelmente, sobre o que fazer com o que foi revelado.

Trata-se de uma epifania amorosa. Clara gosta de Vicente. Vicente também gosta de Clara, mas esquia-se constantemente, é tímido e fechado e inseguro demais para lho declarar. Clara assume então a investida, ela é dos dois a mais decidida e ainda dos dois aquela que parece sentir maior vontade, e aqui tanto Pedro Costa como Clara encurralam Vicente, Clara com o seu tenteio hipnótico, Costa conduzindo aquele zoom num movimento progressivo de concentração nos rostos do casal, fechando-os num grande-plano, para depois, bem, para depois, no exacto momento em que nos começamos a dar conta que o tempo já foi esticado o suficiente para que seja já embaraçoso que não aconteça finalmente nada, se começarem a ouvir os primeiros acordes de uma música e a última fala de Clara ser já (pelo facto de a ouvirmos ser dita mas de não a vermos a ser dita, isto porque os lábios de Clara não se mexem nesta sua última fala) em *voz off* ou mesmo em *voice-over* como se, não tendo sido dita ali, fosse já a voz do seu pensamento (tudo isto assente em tal ambiguidade que a voz dela passa por ser, ao mesmo tempo, tanto uma *voz-off* intra-diegética, portanto: uma *off-screen voice* ou voz vinda fora-de-campo (ainda que a tenhamos a ela diante de nós no ecrã) e que aqui soasse vinda não da sua boca mas do seu pensamento, ou seja: pensada por ela naquele instante e partilhada apenas connosco, como também uma *voz-off* extra-diegética, ou melhor dito: uma *voice-over* que aqui se sobrepusesse, vinda já fora deste espaço e deste tempo).

E a seguir..., já foi, Pedro Costa salta o grande momento, aquele para o qual aquele zoom de facto se encaminhava, eclipsa-o numa elipse, por isso nunca havemos de o ver — há-de ser para sempre só de Clara e de Vicente — isto porque aqui não é a fixação desse momento em imagem aquilo que mais interessa a Pedro Costa, mas sim aquilo a que Godard chama a profunda vocação do cinema, e que é “*mostrar o invisível através do visível*” — já todos nós sabemos que quantas mais probabilidades houver de se ter um momento perfeito (e estes dois hão-de lá ter estado perto, vemo-lo no rosto de Clara, logo no 2º plano, acabada de vir da elipse) menos há-de haver forma de o plasmar numa imagem — isso seria materializar esse instante, vulgarizá-lo, o que Costa aqui faz é remetê-lo para a tal elipse onírica onde ainda agora lá esteja e possa ainda agora continuar a ser só de Clara e de Vicente e ainda tão perfeito e novo como se tivesse acabado de acontecer, incólume e para sempre a salvo de ser devassado pelo voyeurismo da câmara⁴. Pedro Costa só pode gostar mesmo muito das suas personagens.

Saltado o tal instante elíptico, o 2º plano chega não só com o intensificar da música que já se tinha feito anunciar no final do plano anterior, mas com algo de inclassificável: é que nos é difícil determinar se a forma como vemos Clara

4

No ensaio que resultou do curso intensivo em realização dado por Pedro Costa em Março de 2004 na Tokyo Film School e que se viria a intitular *A Closed Door That Leaves Us Guessing*, e a ser publicado online em 2007 no nº 10 da revista de crítica cinematográfica Rouge, Costa diz a dado momento o seguinte: “ (...) *sometimes in the cinema, it's just as important not to see, to hide, as it is to show. The cinema is perhaps more a question of concentrating your gaze, our vision of things. (...) That's what I'm always saying: the cinema is made for concentrating our vision. To concentrate means also to hide.*” (Costa, 2007)

surgir no ecrã é resultado de um movimento de câmara ou de um movimento de elevação da actriz. O que se vê, primeiro, é um ecrã a negro e depois vemos Clara a vir de baixo, a subir, literalmente a ascender, como se viesse (tal como a música, cujos primeiros acordes lembram cristais e cujo volume vai subindo, vai subindo, até ficar cada vez mais alto) do início dos tempos, porque, depois da elipse (e da *“noite mítica do amor”*, como lhe chamou Bénard da Costa), o que Pedro Costa faz com este plano é apresentar Clara ao mundo (daí aquele seu olhar perscrutante e curioso, típico daquele a quem finalmente foi permitido entrar onde até aí tinha sido interdito, típico tanto daquele que ultrapassou ou transgrediu como daquele a quem acabou de lhe ser revelado algo), apresentação essa que é ainda mais reforçada pela própria escolha formal por que Pedro Costa optou ao fazê-la surgir no ecrã através de um movimento de câmara (ou da actriz, é difícil precisar) que faz como se ela viesse impulsionada de baixo — em ascensão, portanto.

É só na passagem ao 3º plano que o realizador faz a contextualização diegética, só aí é que vemos de facto onde é que Clara está e para onde é que (saltado o que a elipse eclipsou) se transferiu a acção, também é aqui que a música (cujos primeiros acordes haviam começado já no final do primeiro plano e que depois encheu e tomou conta do segundo, acentuando-lhe a aura irreal, sublimando-o) passa de ser emitida de uma fonte extra-diegética a uma fonte intra-diegética (afinal é da feira popular à beira da qual eles se encontram que vem a música) uma vez que naquele plano anterior só tínhamos diante de nós o rosto de Clara e tudo o resto à volta estava a negro, sem que houvesse qualquer referência espacial de onde é que ela pudesse estar, isto porque muito provavelmente não estaria mesmo em lado nenhum, pelo menos que fosse um sítio terreno, vinda como veio (parecia ainda alucinada, não há prova nenhuma que estivesse de facto a pisar o chão) da tal elipse com a qual Pedro Costa resgatou e pôs a salvo para sempre aquela que terá sido a sua noite de amor, tornada assim, claro está, mítica.

Neste 3º plano temos Clara e Vicente, à beira de um declive que desce para o terreiro de um arraial popular. Ele: de mãos nos bolsos, ainda algo envergonhado e reticente, ela: solta, alegre, descontraída e de expressão cheia e feliz. Mais uma vez é ela a intrépida, a primeira a dar o primeiro passo, é ela que mostra que quer ir à festa, mas com ele. Começa a descer a rampa, fá-lo de maneira sedutora, a ensaiar e a exagerar uma pretensa falta de equilíbrio que ela sabe que só lhe há-de acentuar a elegância e, mais ainda que isso, a falta e o desejo que ela tem dele. Ele, sempre de mãos nos bolsos, continua a seguir pelo passeio, está ainda preso à sua timidez e àquilo que os outros pensam, olha constantemente em volta, a câmara segue-os em travelling, ele ainda pelo passeio, a andar num piso superior, ela, transgressora, a descer pela rampa, em plano inclinado, num nível inferior, a assumir-se, a cada passo e a cada ameaça de desequilíbrio, como o seu objecto de desejo e a seduzi-lo, entretanto a câmara sempre a acompanhá-los, até que à segunda vez que ela lhe estende a mão (da primeira a timidez impediu-o de lhe corresponder com a dele), ele dá-lha e entrega-se, e desatam os dois a correr de mão dada rumo às luzes da romaria.

Ora, esta cena (que é constituída por estes três planos) tem a particularidade, entre outras, de se afirmar por ela própria e de se revestir de tal unidade que poderia muito bem existir isoladamente do corpo do filme a que pertence. Esta cena apresenta-se a si mesma como sendo decididamente um momento à parte. Se eventualmente nos déssemos a um exercício especulativo e a excluíssemos do filme, ser-nos-ia evidente que nem o mecanismo narrativo, nem o seu ritmo, nem sequer a sua intriga sairiam de algum modo afectadas, ou seja: o filme não acusaria a sua falta — daí que esta cena seja um exemplo perfeito de um momento de sublimação cinematográfica (não é imposta pela intriga nem é de forma alguma imprescindível para o seu decurso, é um extra, é uma digressão irresponsável, é um momento de cinema em estado puro, por instantes dispensado de ter que servir uma narrativa), e em que o clímax é justamente feito coincidir com a única parte da cena a que não nos é permitido assistir — a da elipse.

Voltemos de novo ao início desta cena para agora, enquanto a atravessarmos outra vez, lhe irmos averiguando os processos e identificando os mecanismos que a conduziram e que ao mesmo tempo lhe denunciam as intenções. A cena abre com um 1º plano em zoom lento e progressivo (há uma fala de Vicente que faz um *raccord* de ligação entre o plano anterior e este, ouve-se a voz de Vicente a perguntar: “*Temos tempo?*” ainda antes de entrarmos no 1º plano desta cena, mas não passa no entanto de dessincronia justamente provocada para que sirva o efeito de *raccord*, isto é: a pergunta de Vicente pertence já a esta cena, só que, para servir de motivo de ligação entre a cena anterior e esta, ouvimo-la segundos antes de entrarmos nela e de estarmos de facto perante o seu 1º plano e do qual a mesma faz parte), portanto, dizíamos, a cena abre com um 1º plano em zoom lento e progressivo: começa com um enquadramento de conjunto (Vicente e Clara sentados no sofá, um ao lado do outro, virados de frente um para o outro, e Nino, o irmão mais novo de Vicente, a dormir com a cabeça no colo dele) e vai prosseguindo no seu movimento de concentração até se fechar num grande-plano do rosto deles os dois, de Clara e de Vicente.

No entanto, este denunciado propósito de concentração da câmara (que vai do plano de conjunto para o grande-plano) é secundado também a outro nível: o próprio diálogo⁵, num acompanhamento prodigioso do zoom, caminha também do

5

Vicente — [fora de campo] Temos tempo?

Clara — Eu guardo-te. [e toca-lhe na camisola] Coso-te a camisola.

Vicente — É dele [diz, olhando para Nino, que dorme ao seu colo].

É bonita [diz, sem levantar os olhos].

É muito pequena [diz agora, já a olhar nos olhos de Clara].

Clara — É bonita [diz, a passar os dedos pelos motivos da camisola, e pelo coração de Vicente].

[Vicente corresponde-lhe, passando-lhe um dedo ao de leve pelo rosto; olham-se um ao outro, fixamente.]

Vicente — Olheiras.

[Clara, a olhar nos olhos dele, a mão pousada no lado esquerdo do peito de Vicente, no do coração.]

Clara — É das crianças.

[por segundos, Vicente volta a baixar o olhar, Clara reage a isso e tira a mão que lhe parecia já ser consentida, pousada no peito dele;

geral para o concreto, do casual para o íntimo, em paralelo com o tal fechar lento e progressivo da câmara no rosto do casal, concretizando assim o crescendo dramático que Pedro Costa faz evoluir até ao instante em que, ao adivinharmos perante a antecâmara do clímax (e em direcção ao qual Pedro Costa já nos começara a conduzir logo desde o primeiro segundo deste 1º plano), o precipita de uma vez num abismo (a elipse), abismo do qual regressa depois (literalmente) através de um declarado movimento ascendente.

Todavia, ainda antes de nos vermos abruptamente largados nesse fosso, e no momento em que justamente nos adivinhamos na antecâmara do clímax ao qual nos conduzira, Pedro Costa activa dois dispositivos sonoros que prenunciam estarmos prestes a entrar nos domínios do fabuloso e do irreal — ao mesmo tempo que se ouvem os primeiros acordes de uma música (ainda distante e nebulosa) ouvimos a repetição da última palavra dita por Clara a Vicente, mas já em *voz-off*, ou melhor: em *voice-over*. “*Mais*.” Este “*Mais*”, dito já não por ela em voz alta a Vicente, mas pensado por ela — e encarnando por isso a expressão do seu desejo — ao ser feito coincidir com o surgimento da música, adquire uma dimensão onírica que serve tanto de *raccord* ou introdução ao plano seguinte (o do plano a negro, depois da elipse, no qual depois vemos surgir Clara impulsionada de baixo) como de revelação do próprio carácter fantástico que Pedro Costa quis imprimir precisamente àquilo que haveria de vir a seguir (a tal “*noite mítica do amor*”), mas que ele deliberadamente ‘saltou’ e fez precipitar nessa elipse.

E este “*Mais*” dito em *voz-off*, ou melhor: em *voice-over*, de Clara não foi só a última coisa que ela disse (mesmo que o tivesse dito dentro dela e mesmo que só para ela), foi mesmo a última palavra do resto da cena, é que a seguir não hão-de ser ditas mais palavras, só expressões, gestos, naquilo que parece ser da parte do realizador um propositado regresso a uma ideia de começo, a um primitivismo original, e no qual se evidencie acima de tudo uma corporalidade essencial, e que é consequência óbvia do acto de amor consumado entre os dois, como se depois do que trocaram entre eles as palavras fossem já desnecessárias.

Como dizíamos então, a seguir àquele “*Mais*” de Clara, deixará pois de haver palavras até ao fim desta cena. O ecrã ficará a negro por instantes (a negro, um ecrã a negro é um ecrã em que ainda nada foi fixado, ou plasmado, em que ainda nada foi inscrito ou escrito, um ecrã branco sim, é um ecrã cego de tanta luz, por ser um ecrã onde tudo foi

passa-lhe inclusive uma sombra pelo rosto, mas eis que Vicente volta a olhá-la]

Clara — Pede-me.

[a câmara continua o mesmo movimento de concentração nos rostos deles; Vicente desvia de novo o olhar e diz:]

Vicente — Não sei.

Clara — Pede-me coisas.

[Vicente volta a olhar nos olhos de Clara]

Clara — Estás a tremer.

Mais perto.

Mais.

[a música surge, ainda longínqua, parece vir dos confins do tempo, de um abismo]

Clara — Mais.

[este “*Mais*” é dito já em *voz-off* por Clara, mas com o mesmo enquadramento do rosto dela e de Vicente na imagem, mas no entanto sem que os seus lábios e mexam]

dito) como se nos devolvesse tanto a uma elementaridade primordial como ao caos, vê-se que Pedro Costa nos larga deliberadamente num ecrã a negro a fim de promover, por momentos, uma sensação de desorientação (ainda agora tínhamos diante de nós um grande-plano a encher por completo o ecrã com o rosto de Clara e de Vicente, a olharem-se nos olhos um do outro, e ela a dizer-lhe: *“Pede-me coisas. Estás a tremer. Mais perto. Mais.”*, e a seguir ainda o outro *“Mais.”* de Clara, já em *voz-off*, ou melhor: em *voice-over*, e misturado com o nebuloso início da música (cujos primeiros acordes lembram cristais) e, de repente, está tudo a negro, e não sabemos onde estamos nem o que é que aconteceu) para depois passar ao deslumbre: faz com que Clara apareça diante de nós num movimento de ascensão (se é um efeito conseguido através de um movimento de câmara ou da actriz, não é claro, mas ela surge na imagem literalmente impulsionada a partir de baixo), atrás dela tudo permanece a negro e com isto — um fundo negro e meio corpo de mulher contra esse fundo negro — está criada uma abstracção: este plano desprende-se de qualquer encadeamento narrativo a que pudesse estar sujeito e afirma-se só por si e independentemente de tudo o resto, temos diante de nós Clara enquadrada por Pedro Costa como a única pessoa na Terra (um fundo negro e meio corpo de mulher contra esse fundo negro) e cujo sorriso do olhar mostra estar a sentir-se como a única mulher na Terra. E de onde vem Clara? Clara vem da elipse. A já referida elementaridade do plano é também disso evidente, a expressão do rosto de Clara surge-nos como o único vestígio daquilo que (apesar do realizador não no-lo ter querido mostrar e por isso o ter subtraído ao filme) aconteceu de facto, e do qual ela regressa, aparecendo-nos assim como alguém que manifestamente se sente diferente daquilo que era há pouco, é pelo seu olhar que Pedro Costa quer que vejamos o que lhe aconteceu, é o olhar de alguém que acaba de vir de ter descoberto algo, algo tão recente, tão acabado de lhe suceder, que ainda lhe vem preso ao olhar. Só por aí, pela expressão de Clara, é que Pedro Costa nos permite que cheguemos àquilo que foi engolido pela elipse. Presumimos por isso que Clara acabou de fazer amor com Vicente e que, pela sua cara, isso não parece ter ficado aquém do seu horizonte de expectativas, pois parece ser mesmo bem para lá deste que ela olha neste momento, e voltamos à abstracção (um fundo negro e meio corpo de mulher contra esse fundo negro, mais nada) — por instantes, sozinha na Terra, e no topo do mundo, só ela e o conhecimento, é que pela expressão do seu rosto diríamos que ela vem mesmo daquela elipse com aquele ar de quem acabou de provar da maçã proibida da árvore da ciência e da vida.

Ora, bem mais que um dispositivo de ligação entre o plano anterior (o 1º) e aquele que se há-de seguir a este (o 3º), e que assim lhe confere a unidade enquanto cena (feita de 3 planos) cabe aqui à música um protagonismo assinalável na impressão do pendor mítico de que esta cena se reveste, tanto que há-de ser nesta, na música (e algo que se há-de fazer sentir principalmente no 2º plano, o tal do fundo negro no qual Clara há-de surgir como quem ascende vinda de cometer o pecado original de ter tomado o conhecimento, aqui no sentido bíblico), que Pedro Costa há-de sustentar a única narração possível daquilo que terá sucedido, ou seja: a do momento que a elipse eclipsou. Aqui, a música serve

três propósitos, o de elemento unificador da cena (liga 3 planos), o de óbvio mecanismo de capitalização dramática, e o de figura narrativa ao (depois de ter anunciado a sua entrada no fim do 1º plano, actuando como augúrio daquilo que não haveríamos de ver) se ter declarado como testemunha (a par de Clara e de Vicente) daquilo que não vimos (precisamente do tal momento que a elipse eclipsou), e do qual ela nos aparece como versão transubstanciada, o que é o mesmo que dizer que a música que atravessa esta cena (que é feita de 3 planos em redor de uma elipse) é a própria elipse tornada música, como se fosse feita da própria matéria narrativa que constituiria a elipse (portanto: como se fosse feita daquilo que aconteceu mas que nós não vimos) mas que, em vez de ser plasmada em imagens no ecrã, nos fosse revelada em música.

É claro que esta afirmação, ainda antes de ser especulativa, é de raiz metafórica, no entanto um dos reconhecidos atributos (e fins) da música em cinema é (para lá de se assumir como recorrente mecanismo de acentuação dramática) precisamente esse: o de, pelo cruzamento de imagens sonoras com imagens visuais, servir de metáfora dessas mesmas imagens visuais que desfilam diante de nós, fundindo-se com elas no texto filmico. Daí que, atendendo à anatomia desta cena — cujo 1º plano é conduzido em crescendo até um clímax que não chegamos a ver pelo facto do realizador o vir a precipitar num abismo elíptico, e em que o aparecimento dos primeiros acordes desta música coincide precisamente com esse instante de iminente queda no abismo, sendo que vai aumentando de volume ao mesmo tempo que assistimos ao ressurgimento de Clara, regressada desse abismo (da elipse, portanto: não é por acaso que esta surge como que impulsionada de baixo), conferindo-lhe a este momento de revelação do 2º plano (um fundo negro e meio corpo de mulher contra esse fundo negro, mais nada) uma aura e dimensão de facto míticas, e que depois, ultrapassada esta momentânea abstracção (neste 2º plano não sabemos onde é que Clara está, tudo é vago e indefinido), serve de ponte de regresso à diegese ao, já no 3º plano, nos ser revelada a sua origem terrena no arraial popular — por isso, dizíamos, atendendo à anatomia desta cena, a música opera de facto em várias frentes, presta-se a várias tarefas, chega mesmo a actuar como um *double* ou mesmo *triple agent*.

Imaginemos a seguinte imagem: todo o 1º plano (o do tal zoom progressivo, que parte de um plano de conjunto para se fechar num grande-plano) é um rio, através do qual o realizador nos conduz, e que vai terminar numa queda de água (uma catarata), nós não o sabemos, só Pedro Costa o sabe, e, mal estejamos perto dessa queda de água (para onde nos encaminhamos nós e a narrativa), Pedro Costa activa o dispositivo musical e dá-nos a ouvir os seus primeiros acordes como se estes fossem os primeiros sons dessa catarata que se aproxima. É mais que evidente que essa catarata, essa queda de água, esse abismo, é a elipse, mas ao fazer coincidir os primeiros acordes da música que surge com a queda nessa elipse, Pedro Costa está irremediavelmente a associá-las uma à outra — a música fica ligada à elipse e a elipse à música. Se eventualmente, em vez de uma omissão, de uma subtracção, de uma elipse, portanto, se se tivesse seguido uma imagem que fosse a dessa “*noite mítica do amor*”, e coubesse à mesma música a tarefa de acentuação dramática

da cena ao ser feita coincidir com ela, a sua prestação limitar-se-ia exactamente a isso — acentuar dramaticamente uma cena. Mas ao não ter sido isso que aconteceu, e ter sido precisamente o contrário, tanto o protagonismo funcional desta música nesta cena, como, principalmente, o seu relevo metafórico, assumem proporções que possivelmente de outra forma não teriam. Foi o facto de Pedro Costa ter precipitado abismo abaixo essa *“noite mítica do amor”*, e a ter lá deixado submersa (eclipsando-a pela elipse) e o de ter feito coincidir com o aparecimento desta música (que se acende ao mesmo tempo que a *“noite mítica do amor”* se apaga) que faz dela a autêntica transubstanciação do instante elíptico. E depois, a seguir, Pedro Costa faz algo admirável: na passagem do 2º plano ao 3º, ou seja: na passagem da abstracção mítica da figura de Clara como primeira e última das mulheres (distante, no topo do mundo ao qual a vemos ascender, naquele que é também um declarado exercício de louvor ao amor platónico, onírico e ideal, fora do espaço e do tempo e do mundo sensível, abstraído da sua corporeidade e dimensão sexual) para a da sua descida à terra, como mulher com corpo e que se sabe servir desse corpo como veículo de sedução e de expressão do seu desejo (o 3º plano é, por oposição ao 2º, um flagrante exercício de elogio da sensualidade) serve-se da contextualização diegética da mesma música (ao ser-nos mostrado que a mesma vem do arraial para onde o casal se dirige) para fechar um círculo.

Ora, isto no domínio diegético faz todo o sentido e, de forma algo perversa, contraria até a existência de uma elipse significativa: para todos os efeitos, e no que à acção diz respeito, do interior, da sala de estar onde estão Clara e Vicente, passamos imediatamente, assim como o casal, para o exterior, para as imediações do arraial, como se não tivesse ocorrido nada de relevante entre um momento e outro. Mas no entanto a impressão com que ficamos não é essa, e porquê? Justamente pelo impacto da solução cinematográfica encontrada por Pedro Costa ao entrepor entre estes dois planos (respectivamente o 1º e o 3º) um outro (o 2º da sequência) que (apesar de só depois, quando passarmos ao 3º, ele nos ser contextualizado) nos aparece por momentos como completamente deslocado do anterior, efeito de abstracção esse para o qual é determinante a profundidade metafórica que lhe confere a música que o acompanha. Só depois, mal passemos ao 3º plano (que, por oposição ao movimento de zoom progressivo do primeiro, que partia do geral para o particular, do público para o íntimo, nos aparece num movimento contrário, do íntimo para o público, do particular para o geral) é que nos damos conta de que afinal Clara não está sozinha no mundo, mas, não só está acompanhada por Vicente, como estão os dois na rua.

Assistimos agora, protagonizadas por cada um dos amantes, a duas expressões corporais distintas perante o mesmo momento pós-acto amoroso:

Clara expressa declaradamente não só a alegria decorrente desse momento (aliás: transporta-a na sua expressão corporal de forma evidente, não fazendo nada para a reprimir ou esconder) como o desejo de união que esse momento parece ter

vindo reforçar ainda mais, decidindo ‘chamar’ Vicente, aliciando-o (insinuando-se) a que se decida a ‘vir por ela’, mais uma vez: ‘para que a tome’ (ou que ‘a volte a tomar’), agora no espaço público, ou seja: convida-o ao compromisso. Vicente, por seu turno, mostra a início, pela sua postura, uma atitude reticente, reprimida, pouco à vontade — mãos nos bolsos, a olhar para os lados, preso a uma timidez que o impede de expressar o contentamento que também sente, daí que permaneça no passeio — ao contrário de Clara ele não é nada aventureiro.

Pedro Costa enquadra-os num plano geral e segue-os em travelling. A música (a mesma), reveste agora a imagem que vemos no ecrã de uma aura nostálgica (basta que a imagem com a qual esta seja cruzada mude, para que a música, mesmo sendo a mesma, mude também de propósito e de efeito), sensual, quase táctil, de langor morno. É um breve ritual de sedução o que decorre neste 3º plano, do qual Clara é a assumida agente e protagonista. Não é só o convite directo que esta faz a Vicente para que este se una a ela (ao estender-lhe a mão mais de uma vez), é a própria disposição no espaço destas duas personagens — Vicente segue pelo passeio, custa-lhe sair do passeio, custa-lhe transgredir. Clara não só se assume como transgressora (ao deixar o passeio e preferir seguir pelo declive acentuado da rampa) como se serve dessa sua transgressão como de uma técnica de sedução (toda a sedução é um convite ao desvio), melhor: serve-se dessa sua transgressão como de um autêntico domínio de sedução, não é por isso por acaso que esta sua decisão em optar por seguir pela rampa potencia a sua performance corporal e, logo, o seu jogo de insinuação sexual. É por isso flagrante o aproveitamento que esta faz da sua pretensa vulnerabilidade feminina, encenando-a e acentuando-a, e enunciando o seu corpo como um insinuante objecto de desejo (Clara a tentar equilibrar-se na irregularidade do declive), fazendo crescer em Vicente a vontade de a segurar, de a amparar, de a tomar para si, em tê-la novamente, em mostrar que a quer — mesmo que agora estejam no espaço público.

Finalmente, Vicente toma-lhe a mão (que Clara lhe estende mais uma vez, num subtil jogo de paciência e perseverança que ela geriu com a confiança de quem estava certa que iria acabar por ganhar: repare-se na inversão dos papéis tradicionais, aqui, tal como há pouco, é sempre ela, a rapariga, que conduz, que dá o primeiro passo, que assume a investida, e lhe procura a mão ao rapaz) e ela puxa-o, embarcando em seguida os dois numa corrida rampa abaixo para se embrenharem na festa, que nos surge ao longe quase como um lugar encantado.

3.3

Anatomia de um Falso Plano-Sequência

análise de uma sequência do filme
***Mauvais Sang* (Leos Carax, 1986)**
[42m54s — 47m49s]

Foi o teórico do cinema Tom Gunning quem pela primeira vez cunhou o termo *Cinema de Atracções*, ao referir-se a uma das especificidades do cinema primitivo, e que era justamente a de presentear o público com trechos filmicos que mais não ambicionavam que prender a atenção dos espectadores, não com uma narrativa linear (algo que depois se veio a instaurar como norma, principalmente com a imposição do modelo de Hollywood, por exemplo, ou seja: o cinema enquanto veículo narrativo) mas com uma sucessão de instantes prodigiosos que funcionassem precisamente como uma atracção de feira.

Assim, uma das características principais deste *Cinema de Atracções*, conforme constatou Gunning, residia no facto (e mais uma vez em clara oposição com o caminho pelo qual o cinema iria no futuro enveredar — o de apostar na criação de uma ilusão realista pela qual o espectador é levado a assinar o contrato de suspensão da descrença) de este declaradamente chamar a atenção do espectador para o seu próprio artifício, interagindo directamente com ele como um meio gerador de estímulos instantâneos declaradamente exibicionista (e não, como mais tarde viria a acontecer ao enveredar pela ficção narrativa, optando por *se apagar* como embuste que é, com vista a sustentar de forma mais crível a ilusão que cria), dito de forma mais curta: ‘piscando-lhe o olho’, mostrando desta forma ser um meio que estava perfeitamente consciente de estar a ser observado, em suma: um cinema puramente sensacionalista, e que não pretendia mais que brilhar perante curiosos como a maravilha mais exótica do momento.

É preciso lembrar que estávamos então perante algo para o qual ninguém até aí estava preparado, e que foi justamente o frenesim provocado por esta descoberta, e pelas inúmeras possibilidades que esta parecia prometer, que fez com que os

pioneiros do cinema, como aliás Gunning trata de destacar, começassem por *“se concentrar mais naquilo que podiam mostrar do que naquilo que podiam contar”* (apud Kirby, 2011:26), adiando por mais algum tempo a viragem (que depois se veio a mostrar definitiva e irreversível, até que se institucionalizou) do cinema em direcção à narrativa. Daí que, naturalmente, imperasse o fascínio pela imagem em si, e a concentração do espectador era logo ganha desde o primeiro momento pelo simples facto de se estar a apresentar diante dele algo de aparentemente impossível de tão fantástico que parecia ser — poder projectar uma imagem em movimento parecia ser só por si já admirável o suficiente e já digno de estupefacção bastante, impondo-se assim, de forma mais que óbvia, à eventual história (caso a tivesse) que estivesse por detrás dela.

No entanto, e como o próprio Tom Gunning refere, este peculiar *“Cinema de Atracções não desapareceu com o domínio da narrativa, mas em vez disso tornou-se subterrâneo, dando-se por ele quer em certas experiências de vanguarda quer mesmo como parte integrante de filmes narrativos, sendo isso mais evidente em certos géneros (como o musical) que noutros.”* (Gunning, 1986:63-70). E é precisamente aqui que queremos chegar. De facto, o género musical é um exemplo paradigmático no que aos momentos de *Cinema de Atracção* diz respeito. Quando a dado momento, num filme musical, uma personagem se vira e começa a cantar uma canção, a ilusão do realismo narrativo é de imediato suspensa, a ilusão de verosimilhança quebrada, assim como a própria suspensão da descrença, dando lugar àquilo a que poderíamos chamar de um número de variedades, e que só quando este termina é que aquelas são de novo repostas, constituindo-se por isso como um instante decididamente à parte do resto da história e que, justamente, ‘pisca o olho ao espectador’. Assim, e como Gunning explica: *“As canções são colocadas no filme como produções que se destinam propositadamente aos espectadores, reconhecendo-os como tal, sendo-lhe dirigidas no sentido de os ajudar a perceber, entre outras coisas, os sentimentos das personagens. Neste caso, o cinema é usado para destacar algo que poderá não ter ficado claro através da narrativa, e pára no seu decurso para o explicar com mais pormenor. Depois, a narrativa continua como se esta súbita reflexão sobre o estado de espírito das personagens não fosse em nada estranha à situação, mas como se, em vez disso, fingisse ser uma interrupção da qual a história há-de continuar ignorante. Enquanto que no passado, as atracções eram criadas para chocar ou deixar as multidões lívidas de espanto, o cinema, à medida que progrediu, passou a incorporar atracções de forma a destacar algo ou criar um determinado ambiente.”* (apud Hadjioannou, 2013).

Ora, desta breve exposição, aquilo que nos interessa reter de momento (por nos vir já de seguida a ser útil) é precisamente esta ideia de que num dado filme convencional, e narrativo, portanto, podem existir momentos (normalmente cenas ou seqüências inteiras) que se destaquem (e até destoem) dos demais ao ponto de furar a unidade (estética, temática, discursiva, narrativa, etc.) a que os outros se subordinam. Apresentando-se como

momentos à parte da continuidade narrativa, assumem-se normalmente como corpos estranhos ao próprio filme de que fazem parte — como abstrações. Paul Coughlin, no seu artigo intitulado *Sublime Moments*, resume admiravelmente esta ideia: “Esta abordagem, que faz com que assistamos ao momento alto de uma cena como algo que rompe com a continuidade, tem que ver com o processo de cinefilia, pelo qual certas cenas e sequências são extraídas da narrativa por razões quer de análise fetichista ou de celebração.” (Coughlin, 2000).

Tal como já sucedia no filme *O Sangue*, naquela breve sequência feita de três planos erigidos à volta de uma elipse — e em que o exemplo do sublime cinematográfico consistia, não num momento de *Cinema de Atracção*, mas num instante (o do 2º plano, que é o do meio, será o seu âmago, mas tanto o 1º como o 3º completam a trindade) de *Revelação*, será justamente numa das sequências mais memoráveis do cinema francês do último quarto de século que podemos encontrar aquele que é um enunciado perfeito do cinema enquanto *fabricante de momentos únicos*, imbuídos de tal carga cinemática que se afirmam só por si, destacando-se inevitavelmente de todos os outros do ensemble narrativo a que pertencem. O filme chama-se *Mauvais Sang* (Leos Carax, 1986) e a cena em causa é a da corrida eufórica de Alex, o protagonista, ao som da canção *Modern Love*, de David Bowie, ao longo de vários quarteirões de uma Paris nocturna e estranhamente deserta, e durante a qual ele salta, faz acrobacias, dança, mas sem que nunca pare de correr, parecendo ser impulsionado tanto pelo fulgor da música como pela urgência de quem se sente irremediavelmente apaixonado. O facto desta explosão performativa de Alex não deflagrar em silêncio, ou ao som-ambiente dos quarteirões desertos que ele atravessa a correr, mas sim ao som de uma música (na realidade, toda esta cena é despoletada por ela) é algo determinante, uma vez que se torna evidente, ao assistirmos à extraordinária prestação física do actor Denis Lavant, que o que ele faz aqui é dançar ao som da música, é servir-se do seu corpo para se exprimir tanto a si próprio como ainda àquele exacto momento (nota-se a particular *noção de momento*, como algo único e irrepetível, e do qual esta música não só faz parte como é ela que o acciona), num registo que faz com que aliás o seu desempenho se inscreva na estética da pura dança contemporânea.

A própria solução cinematográfica encontrada, através da qual Leos Carax decide apresentar-nos esta sequência, denuncia o seu propósito arrebatador: Carax filma-a num *travelling* que pretende passar por plano-sequência (aliás: um falso plano-sequência, porque é por demais nítido haver neste *travelling* uma intenção bem mais visceral que um simples fluir do olhar — um desejo urgente de superação, de catarse, de redenção, que obrigatoriamente o remetem para a necessidade de se afirmar como um bloco espaço-temporal único, sem cortes, algo que só o plano-sequência consegue fazer, mas que no entanto — e daí acabar por falhar o seu designio, e por não se cumprir — Carax não aguenta até ao fim (faz um *insert* de dois planos aproximados da corrida), isto embora essa demissão não lhe quebre em momento algum a fluidez do movimento (a corrida continua), mas, para todos os efeitos, e se quisermos ser gramaticalmente correctos: não passa

de um *travelling* que esteve até quase ao último momento a prometer ser um plano-sequência⁶), durante o qual seguimos a personagem principal precisamente num desses momentos de ruptura com a continuidade narrativa bem como com a progressão da intriga — o relato da intriga é pura e simplesmente suspenso, não se retrocede nem se avança, tal e qual como se criasse um parêntesis entre a cena imediatamente anterior e a cena imediatamente seguinte, parêntesis esse que neste caso, e ao contrário do que é operado pela elipse (que eclipsa o que lhe tiver sido posto dentro das suas parêntesis), expõe, que indica, que afirma — recorrendo para isso a um *travelling*, ou melhor: a um falso plano-sequência.

Esta sequência, por mais autónoma que nos pareça, não nos aparece no entanto sozinha no filme, e é óbvio que, não se tratando nem da cena inicial, nem da final, tem uma cena que a precede e outra que a sucede, cenas essas (a imediatamente anterior e a imediatamente posterior) que apesar de não dependerem de forma alguma desta sequência entre elas para que produzam sentido narrativo (basta dizer que se a retirássemos do filme, tanto a cena anterior como a seguinte funcionariam perfeitamente ligadas uma à outra e nunca se daria pela falta de algo entre elas) são lidas obrigatoriamente a outra luz com a presença deste falso plano-sequência entre elas.

Assim, a anatomia deste excerto a analisar, é composta por três momentos, três cenas (que podem eventualmente fazer parte de um todo, uma sequência, mas isso já será um julgamento mais do âmbito subjectivo, uma vez que pode não ser tão claro assim), 1^a) a anterior ao *travelling* ou falso-plano sequência, 2^a) a do *travelling* ou falso-plano sequência, e depois 3^a) aquela que se segue ao referido *travelling* ou falso-plano sequência. A fim de que as distingamos melhor vamos dar-lhe títulos: a 1^a chamar-se-á a da *Sintonização da Estação de Rádio ao Acaso*, a 2^a terá o nome da música que lhe dá o mote: a cena da *Urgência Efémera do Amor Moderno*, e a 3^a a da *Reflexão Sobre Essa Mesma Efemeridade*. Agora, e de forma a podermos partir para a análise atenta de cada uma destas cenas, convém ainda, antes de mais, contextualizar de alguma forma (mesmo que breve) aquilo que elas nos hão-de dar a ver. Para aquilo que aqui pretendemos não é sequer necessário fazer uma sinopse da intriga, basta-nos saber que Alex está irremediavelmente apaixonado por Anna desde o primeiro momento em que a viu, instante esse em que ainda não fazia ideia de que ela era afinal a mulher do mafioso que lhe encomendara um roubo, tarefa essa que o vai, ironia das ironias, obrigar a passar vários dias em casa dele a fim de que se prepare convenientemente para o desempenho da missão que lhe foi incumbida, ou seja: que o vai obrigar a conviver com Anna debaixo do mesmo tecto. O que vai fazer com que (e Carax explora isso de forma admirável através dos enquadramentos, das escalas dos planos, das cores, da iluminação, da

6

Porque aquilo que um verdadeiro plano-sequência ambiciona sempre é anular todo e qualquer obstáculo ao fluxo contínuo da sequência, produzindo para isso uma equivalência temporal entre a duração do que nos é dado a ver (tempo do filme) e a acção que decorre naquilo que nos é dado a ver (tempo diegético), ao mesmo tempo que opera também a subtil dissolução da câmara, que se dissolve na transparência do olhar por precisamente ser feita coincidir, e à duração daquilo que capta, com a normal percepção que temos do desenrolar do tempo, e que é contínua, tal qual como (e agora em linguagem baziniana) se abrisse uma janela sobre o mundo e a partir daí assistíssemos ao fluir da realidade tal qual ela é: uma sequência ininterrupta.

direcção de actores, em suma: da *mise-en-scène*, fazendo com que — nestas cenas, dentro de casa, entre os dois — cada plano sugira uma tensão que as personagens não conseguem desfazer, filmando-os a maior parte das vezes como quadros vivos, renunciando a qualquer movimento ou liberdade de movimentos, quase sempre estáticos, ou seja: presos à sua condição, embora declaradamente desconfortáveis com ela) se sinta de forma extraordinariamente vívida a tensão sexual que existe entre os dois, mas que em momento algum eles admitem perante o outro. Basta portanto saber isto.

1) a cena da *Sintonização da Estação de Rádio ao Acaso*

Esta cena é toda ela sustentada nesse preciso estatismo, impondo uma sensação de imobilidade absoluta, sempre assente na dialéctica que alterna o campo/contra-campo, dando-nos um plano de um e depois um plano de outro, pelo que aqui nunca havemos de os ver aos dois a coincidir no mesmo plano e, logo, imprimindo a ideia de que a nenhum dos dois é permitido entrar no espaço do outro. Aliás, é ainda importante sublinhar que este estatismo promove uma notável unidade estética (à semelhança do que já acontecia na cena d’*O Sangue*) decorrente de uma disposição simétrica do conjunto das três cenas — 1ª cena: estatismo, 2ª cena: dinamismo, 3ª cena: regresso ao estatismo, o que acentua mais ainda a autonomia formal da cena do meio (a 2ª, a do *travelling* ou falso plano-sequência) em relação tanto às outras duas como mesmo ao resto do filme.

No 1º plano vemos Anna deitada num sofá vermelho (é declarado: Anna representada como objecto de desejo), angustiada e algo deprimida, e a pedir a Alex (que não está em campo, mas em contra-campo, e mal passemos a ele, no plano seguinte, havemos de ver que está de costas para ela) que ponha música, denunciando a sua vontade em precisamente combater o peso dessa insustentável imobilidade que se faz sentir à sua volta:

Anna [deitada no sofá vermelho] — *“Pões um disco? Rápido, antes que a melancolia se apodere de tudo. Já nada mexe, como se... sinto-me tão... as coisas são demasiado...”*

Temos agora diante de nós o 2º plano, vemos Alex de costas para nós e para Anna, a vasculhar a colecção de discos, diz que não consegue escolher, resolve então ligar a rádio, explicando que: *“Gosto muito de rádio. Basta ligar ... e damos por nós a acertar precisamente naquela música que já nos andava a zumbir dentro da cabeça.⁷ Vais ver. É mágico.”*

(óbvia alusão metafórica à coincidência e à correspondência amorosa). A seguir, Alex encena um breve instante de expectativa, como se estivéssemos prestes a assistir a um momento prodigioso, *“Atenção...”* e liga a rádio de repente, mas não se ouve música nenhuma, só o ruído típico de quando não está nenhuma estação sintonizada (outra alusão metafórica ao receio pela não-correspondência amorosa), *“Azar.”*, diz ele, desiludido. Surge agora o 3º plano, um grande-plano do rosto absorto de Anna, imersa em pensamentos. Fora de campo (porque continuamos diante deste grande-plano

7

É só para referir que a tradução desta fala no filme não é exactamente igual à que aqui se fez. No entanto, por não concordar com ela (chega mesmo a deturpar o sentido da original), traduzi-a aqui eu mesmo, a partir da versão inglesa.

de Anna) ouve-se a voz de Alex a pedir-lhe um número, “*Diz-me um número Anna, ao acaso. Depressa, Anna, um número.*”, Anna, que parecia estar muito longe dali e nitidamente sem ter percebido bem a pergunta, pergunta-lhe como quem ainda não chegou de onde estava “*O quê?*” [*Quois?*, no original, e que Alex confunde com *Trois*], “*Está bem. Três.*”, diz Alex, e passamos para o 4º plano em que nos é dado outro grande-plano, desta vez do aparelho de rádio, e vemos a mão de Alex a rodar três vezes seguidas (“*Um, dois, três*”) o botão sintonizador, até que à terceira vez acerta em cheio em *J’ai Pas D’Regrets*, de Serge Reggiani, uma música de declarado recorte nostálgico, romântico e fatalista. Ainda com este grande-plano do aparelho de rádio na imagem, ouve-se vinda de fora-de-campo a voz de Alex (cheio de si por ter sido finalmente bem sucedido no seu *truque de magia*) a dizer em tom solene: “*Já está. Ouçamos, e deixemos que nos dite os sentimentos.*” Segue-se o 5º plano, e último desta cena, e que é o plano mais amplo de todos os cinco, um plano de conjunto, em que Carax enquadra toda a porta envidraçada que dá para a rua, e no qual vemos Alex surgir da direita (apanhado de corpo inteiro pelo enquadramento), abrir a porta e ir para a rua fumar um cigarro, pensativo, enquanto que a música enche o momento de melancolia.

Sublinhe-se agora que este plano é mais complexo do que pode parecer à primeira vista, isto porque, atendendo ao ponto de onde está a ser filmado, podemos admitir que seja o da perspectiva de Anna, que está justamente deitada no sofá de frente para a porta envidraçada que dá para a rua, mas nada chega a corroborar isto e a dá-lo como certo, ou seja: não nos é dado o contra-campo respectivo (que equivaleria neste caso a ser-nos mostrado um plano de Anna a olhar para Alex a fumar um cigarro na rua, através da porta envidraçada), pelo que daqui resulta uma ambiguidade interessante: é que esta renúncia em não mostrar um plano de Anna a olhar para Alex, mas em mostrar ao mesmo tempo Alex a partir da perspectiva de Anna, só acentua ainda mais solidão de Alex, reforçando a suspeita que ele tem de não ser correspondido por Anna quanto aos seus sentimentos por ela.

Esta cena da *Sintonização da Estação de Rádio ao Acaso* pode ser dada como um exemplo de como o texto fílmico sugere a tensão que existe entre estas duas personagens. A cena é composta por cinco planos, todos eles espartilhados de alguma forma, quer pelo enquadramento, quer pela escala do plano, quer pela iluminação, quer pelas cores, quer pela direcção de actores. No 1º plano vemos Anna deitada no sofá vermelho, mas, para lá de não a vemos sequer de corpo completo (a escala do plano utilizada faz com que a vejamos até à cintura), vemo-la presa, algo que o próprio enquadramento também se há-de ocupar de acentuar, ao Carax ter escolhido enquadrá-la por entre dois objectos (cada um numa das margens do plano, e que estão desfocados, por isso difíceis de identificar), criando um efeito de encarceramento na imagem que nos é dada de Anna, mostrando-a como que enjaulada. No 2º plano aparece-nos Alex de costas, não lhe vemos o rosto, algo que também contribui para que passe uma sensação de enclausuramento, de fechamento, e de fuga ao confronto. Seguem-se o 3º e o 4º plano, que são ambos dois close-ups, dois grandes-planos, um do rosto de Anna, outro do aparelho de rádio, e tal como o conceito de close-up indica, são os dois planos

fechados no objecto com o qual querem encher o ecrã, o que, pela quarta vez consecutiva nesta cena, promove a ideia de imobilidade e de contracção.

Mesmo o 5º e último plano desta cena, sendo de todos os cinco o mais amplo e aberto (quanto à sua escala é claramente um plano de conjunto), e que nos mostra toda a porta envidraçada que dá para a rua, tem lá justamente uma porta (mesmo que envidraçada, aliás o facto de ser transparente ainda a torna mais perversa, como se nos desse a ver o que perdemos por não termos liberdade de a poder transpor), pela qual vemos depois, por ser de vidro, Alex a fumar um cigarro na rua.

E o facto de vermos Alex precisamente a atravessar a porta para o lado de lá, e de o vermos do lado de lá, é também significativo: Alex é aquele que, dos dois, mais parece estar inconformado e a fazer por se soltar e contrariar aquele marasmo opressivo de imobilidade e de contracção, a que tanto ele como Anna parecem estar condenados. Daí aquele seu jogo com Anna, o de lhe pedir um número ao acaso, ora, o acaso é o caos e o caos é a liberdade e a possibilidade absolutas, o exacto oposto da severa exiguidade de movimentos a que os dois estão sujeitos, e que os confina a cada um ao seu espaço bem delimitado (mesmo que coexistam na mesma divisão, e coexistem, o texto filmico não o mostra assim, o que mostra, de plano para plano, é a constante impossibilidade de que estes venham sequer a poder tocar-se, o texto filmico afasta-os propositadamente um do outro, a fim de que sintamos as restrições que lhe são impostas).

Ainda no 5º plano, o último da cena, assistimos à comprovação da teoria antes enunciada por Alex, a de que existe uma correlação, uma coincidência, entre o nosso estado de espírito e a música em que acertamos assim que ligamos a rádio, música essa que, segundo Alex, traduzirá os nossos sentimentos naquele momento. De facto, a música em que Alex acerta parece traduzir a melancolia do momento, bem como um certo estado de espírito fatalista e de resignação à restrição e à clausura, e até mesmo de alguma autocomiseração, de lamento pelo não cumprimento dos nossos desejos (desejo que aqui é decididamente encarnado por Anna) e que, embora não corresponda ao seu inconformismo, por sua vez parece também fazer com que ele esteja prestes a desistir dele e a render-se às evidências, a sua ida lá fora e o seu cigarro pensativo, ao som daquela canção de amor condenado e de fim triste, parecem ser a consubstanciação disso mesmo.

Mas eis que Carax não desiste da sua personagem, nem da sua vontade em contrariar o que parece já decidido. Já perto do final do plano, e finda a música deprimente que calhara em sorte, ouvimos o locutor entrar na emissão e a dizer *“E agora, para o Christophe, que vive no 5º andar, da Juliette que vive no 1º andar, L’Amour Moderne, de David Bowie.”*, esta frase (e o início da música que apresenta) não só anuncia o fim deste 5º plano (e da cena) como opera uma reviravolta magistral no estado das coisas, ainda que seja uma reviravolta da qual mais ninguém se há-de dar conta a não sermos nós e o protagonista. Veja-se que, literalmente, aquilo que esta frase diz é que, pelo menos, algures lá fora, há alguém, uma Juliette, que se declara a um Christophe, quer estejam só a quatro andares de distância um do outro (presumindo que vivem no mesmo prédio, a frase é propositadamente ambígua) ou mesmo a milhares de quilómetros, e que lhe dedica uma música, que há alguém algures lá fora que assume uma investida, que avança, que faz um gesto,

que age. Instantes antes de surgir a voz do locutor a anunciar a música seguinte e a sua dedicatória, Alex fumava melancólico, do lado de lá do vidro, a olhar (presumimos) para Anna a dormir, mal o locutor entra na emissão, Alex vira-se e volta-nos novamente as costas, a nós e a Anna, vira-se lentamente para a rua, como se alguém o tivesse chamado, e assim que começam os acordes da canção *Modern Love* vemos-lo a levar a mão à barriga como se aí se lhe tivesse cravado uma dor aguda, e a sair do plano pela esquerda.

2) a cena da *Urgência Efémera do Amor Moderno*

O 1º plano desta nova cena é o tal plano que há-de querer ser um plano-sequência, mas que o realizador não há-de deixar que seja, e que depois de arrancar com ele num travelling alucinante, por volta do minuto e três segundos de duração há-de cortar (em dois *inserts* consecutivos) para um plano mais aproximado do protagonista, e depois ainda para outro, até voltar à escala do plano inicial com que tinha partido, sendo que, no entanto, nenhum dos cortes, nem das mudanças de escala de plano, interferem com a ilusão de movimento empreendida desde o arranque. Daí chamarmos-lhe falso plano-sequência, pelo facto de, apesar de gramaticalmente não o ser, estar de alguma forma legitimado tanto pela vontade que tem de o parecer como pela percepção ilusória de que o é.

À troca de palavras da cena anterior, e ao declarado carácter dialéctico do seu texto filmico, sustentado pelo campo/contra-campo que opõe precisamente uma à outra as duas personagens, acentuando a sensação de haver um fosso intransponível entre as duas, esta 2ª cena contrapõe uma unidade monolítica (daí o dispositivo do *travelling*, daí o seu desejo de ser um plano-sequência): aquilo a que Carax quer que assistamos é justamente a um momento *inteiro* da vida de Alex, momento *inteiro* esse cuja própria produção de sentido depende substancialmente da noção de continuidade em que ele decorre, e pela qual peremptoriamente se impõe e se afirma. Por isso, a corrida desenfreada de Alex é a metáfora lapidar do seu esforço em querer unir o que estava desunido, em querer ligar o que estava desligado, em querer activar o que estava desactivado, em suma, e citando Fergus Daly e Garin Dowd:

“(...) assim que a música de Bowie começa, acende-se a faísca que há-de electrizar o seu corpo e dotá-lo da força necessária para dar impulso ao mundo. Aqui, é a Terra que, exausta, se há-de servir do corpo de Alex como da faísca que a há-de pôr de novo em movimento (...).” (Daly; Dowd, 2003:95).

Mas, ainda antes de ser tudo isto, esta exuberante corrida de Alex é um puro acto de libertação e de exercício de liberdade, de explosão e de expulsão da tensão, e logo de exorcismo, de catarse, aspirando mesmo à redenção. Atente-se à própria evolução da sua performance: Alex começa por caminhar, a passo trôpego, pesado, de ombros caídos, vergado, subjugado como se tivesse o mundo inteiro às costas — agora a câmara já não no-lo dá de costas, este é o momento de Alex ser autêntico, é o momento no qual assistimos à rebelião e vitória da sua essência sobre aquilo que o queria esmagar, e por isso, por ser um momento de rebeldia e de sublevação, e, claro está, de confronto, é de frente que

Carax no-lo dá a ver — e ainda com a mão a amparar a dor de estômago (Alex revolta-se contra esta dor de estômago, começa inclusive a dar murros na própria barriga), mas sempre sem deixar de andar, agora mais ligeiro, já em passo apressado, e sempre, sempre sem tirar os olhos de cima (desde o início da cena que Alex olha para o alto, supostamente para o céu, como se olhasse para alguém, ou algo, que o instigasse a aceitar um desafio), a música, essa, enérgica, faz mais que encher a cena e que lhe dar profundidade dramática — é o som desta mesma música que nós ouvimos, mas que Alex também ouve, que lhe vai conduzir a performance. De facto, também aqui, e à semelhança do que acontece na cena d' *O Sangue* (embora ali por ordem inversa), a música começa primeiro por ser intra-diegética (ouvimo-la até a ser anunciada numa estação de rádio que Anna está a ouvir dentro de portas, começa mesmo por ser ouvida dentro de casa, mas logo a seguir o plano muda para o lado de fora (e de frente para Alex, início da 2ª cena) e passa a extra-diegética e agora já a banda-sonora deste falso plano-sequência, que se há-de começar a desenrolar diante de nós e que depressa se há-de tornar numa vertigem. No entanto, e na mesma linha do que sucede na cena d' *O Sangue*, o facto da música passar de intra-diegética para extra-diegética, ou vice-versa, não faz com que as personagens deixem de a ouvir — ouvem-na é ao mesmo tempo que nós, ou seja: não são tornados ignorantes desta, fazendo-se com que o momento da canção faça coincidir no espaço e no tempo o momento da acção com o do seu discurso, de todas as vezes que vimos este filme, e esta sequência em particular, a canção *Modern Love*, de David Bowie, está sempre a ser acompanhada ao mesmo tempo tanto por nós, espectadores, como pelo protagonista da história.

É portanto pela música que Alex conduz a sua prestação, numa interpretação da mesma que evidencia por várias vezes uma analogia com a abordagem e os processos típicos da dança contemporânea⁸, ao mesmo tempo que opera também algo de declaradamente cinematográfico — a homenagem cinéfila — é que ao assistirmos a este torrencial desempenho físico de Denis Lavant estamos a ser também intencionalmente confrontados com a própria memória do cinema — por isso esta corrida assume mesmo contornos míticos de antologia, aqui, e a espaços, Alex é, à vez ou ao mesmo tempo, Chaplin, Buster Keaton, Gene Kelly, Fred Astaire, é dança e é pantomina, rompendo de um só golpe com a linearidade narrativa (ou deixando-a por instantes suspensa em *freeze frame*) e irrompendo pelo domínio do musical adentro, abrindo um parêntesis no relato da intriga, não aqui para omitir algo (ao contrário da elipse) mas sim para afirmar algo, para exhibir algo, algo que no entanto se descompromete (desde o primeiro instante) de dar continuidade (ou sequer coerência) à progressão narrativa, e que se assume como um momento autónomo dos demais, um momento que invoca o cinema dos primórdios, o cinema em estado puro, ou seja: um autêntico momento de *Cinema de Atracção*.

8

Há aqui, quanto a isto, um pequeno parêntesis a fazer:

quanto à relação entre o cinema e a dança, Jean Luc Godard faz o seguinte reparo:

“É um facto curioso que a dança clássica tenha sempre sido mal sucedida de cada vez que passa para o grande ecrã, ao passo que o ballet moderno se sente aí tão bem como um peixe na água, por este ser uma estilização do real, dos gestos do quotidiano. A dança clássica, que procura uma imobilidade no movimento, é por definição o oposto do cinema ... Em vez de ser a finalidade deste, a quietude no cinema é, ao contrário disso, o ponto de partida do movimento. (...)” (Godard, *apud* Daly; Dowd, 2003:95)

À própria coreografia do desempenho de Denis Lavant subjaz um forte propósito metafórico, esta corrida de Alex é-nos apresentada como metáfora da travessia da vida, e, claro, como qualquer travessia da vida, em largada trágica ao encontro inevitável com a morte. Assim que Alex começa a correr (e assume, ainda que seja só por um momento — este momento — as rédeas do seu destino) há toda uma paisagem atrás dele, em fundo, que subitamente se anima e ganha expressão — são as listas às cores da parede paralela a ele e que lhe serve de fundo, e à qual a velocidade (lembrando as ilusões hipnóticas dos aparelhos precursores do cinematógrafo) imprime vida.

A proposta metafórica concretiza-se assim na encenação do percurso *acidentado*, encarnado pelo corpo do protagonista — é toda uma série de *acidentes de percurso* de que ele nos vai dando conta, ou sugerindo, de cada vez que no-los faz pressentir, ou adivinhar, pela explícita dramatização da sua expressão corporal. Alex salta, ameaça cair, equilibra-se, mimetiza os próprios encontrões que a vida nos dá, atira-se às paredes, depois levanta os braços como se acreditasse poder levantar voo, olha a seguir para trás por instantes, provavelmente num repente retrospectivo admirando-se pelo caminho entretanto já feito (e pela determinação que o fez chegar até ali), depois olha de novo para a frente e entrega-se de peito feito à encenação da vida como o maior devir dramático, arregaça as calças, sapateia, leva as mãos à cabeça em fingido desespero, dá murros no peito, faz em seguida o pino e acelera, acelera como acelerámos já todos em meninos (aqui a fisionomia de Denis Lavant também não é inocente: lembra uma criança, ou um duende, uma criatura de fábula que se recusa a crescer) e ao mesmo tempo que se entrega à vertigem da velocidade (sem aparente destino ou consequência) parece chegar à redenção (e será sensivelmente por aqui que Carax há-de abandonar o plano que desde o início vinha em sequência para inserir dois planos mais aproximados de Alex, desfazendo assim o possível plano-sequência, mas fá-lo sempre sem abandonar o movimento em que a câmara vinha embalada, para depois, ironicamente, mal a música pare e Alex trave, voltar à mesma escala do plano inicial) dizia então que, ao mesmo tempo que se entrega à vertigem da velocidade (sem aparente destino ou consequência) parece chegar à redenção, à hora libertadora de já não saber se tem passado e de não fazer ideia o que é o futuro (e também por isso uma metáfora do fenómeno cinematográfico — o cinema é a arte do presente contínuo), até que, de repente, tanto a música como a corrida param.

3) a cena da *Reflexão Sobre Essa Mesma Efemeridade (a da Urgência Efémera do Amor Moderno)*

Ouve-se agora aquele que parece ser o som distante de uma flauta e o de uma rapariga que trauteia uma melodia que se assemelha à de uma música de embalar, enquanto que ao mesmo tempo vemos um grande-plano de Alex (outra vez em *travelling*), de novo a correr, mas já na direcção inversa, sugerindo assim que faz o trajecto de regresso. Entendo que este plano é já o 1º deste novo segmento, tanto por já não apresentar qualquer ligação plausível com aquele que

acabara de terminar e que assim ainda o incluisse nele, na sua unidade (a canção *Modern Love*, a par da corrida celebratória e exultante de Alex, e ainda a solução formal do *travelling* ou falso plano-sequência, são de facto os elementos que conferem uma autonomia à cena anterior e que a destacam tanto da que a precede como da que lhe sucede). Esta cena é então composta (para lá deste plano do regresso de Alex) por mais 12 planos, prefazendo 13 no total. Agora, e porque a escolha em fragmentar esta cena desta maneira (e em oposição completa com a anterior, precisamente tomada em *travelling* ou falso plano-sequência) está intrinsecamente ligada àquilo que Carax nos quer dizer com ela (ou seja, e tal como Susan Sontag um dia afirmou: deriva da “*perfeita adequação da forma ao tema*”⁹(Sontag, 2004:207)), vamos tratar de enumerar e descrever cada um dos planos de que a mesma é feita:

1º plano — o do regresso de Alex a casa, ao som de uma flauta e de uma cantiga de embalar irreais, num grande-plano do rosto de Alex, e captado em *travelling*, uma vez que o acompanha na sua corrida de volta. Atente-se ainda no seguinte: apesar de vermos Alex a regressar a correr, não o ouvimos vir a correr, vemo-lo na imagem, é certo, mas o som que o acompanha não é o som-ambiente, mas sim o da tal melodia (o som da flauta combinado com o trauteio da voz feminina faz as vezes de um chamamento, isto apesar de não termos nenhuma indicação de que ele o ouve (isto é: de que seja intra-diegético), mas o que transparece é que, tanto pela sua doçura como pela calma embalada que transmite, parece que, para lá de o estar a chamar, lhe está a velar o regresso).

2º plano — trata-se de um plano picado sobre Alex, que faz com que o vejamos de cima, a olhar para o sofá vermelho onde até há pouco estava deitada Anna, agora inexplicavelmente vazio, apresentando-se no entanto como prova material da existência de Anna — é que nele está impressa (de forma propositadamente exagerada) a marca do corpo dela.

3º plano — é de novo um plano picado (ainda que mais oblíquo que o anterior), e que filma agora Alex lá em baixo, ao fundo das escadas, e a lançar um olhar pelas escadas acima, interrogando-se acerca de para onde terá afinal ido Anna (há uma razão para Alex ter atirado um olhar ao cimo das escadas, é no andar de cima que dorme o marido de Anna).

4º plano — este plano abre com um vulto de alguém em primeiro plano, desfocado (a ocupar o lado direito do enquadramento), e que pela figura logo depreendemos ser Anna, e com a entrada de rompante de Alex no compartimento, este já focado (e que surge precisamente no lado esquerdo do enquadramento), numa exploração da profundidade de campo que permite a Carax ter as duas personagens em campo de uma só vez e no mesmo plano.

9

Susan Sontag, em *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, no seu ensaio intitulado *O Estilo Espiritual nos Filmes de Robert Bresson* diz o seguinte acerca da forma:

“Por vezes conseguem-se os mais belos efeitos quando a matéria e a forma estão em contradição. Brecht fá-lo muitas vezes: dando a um tema quente um enquadramento frio. Outras vezes, a satisfação decorre da perfeita adequação da forma ao tema. É esse o caso de Bresson. A razão pela qual Bresson é um realizador não só muito maior, mas também muito mais interessante do que, por exemplo, Buñuel, é o ele ter concebido uma forma que exprime perfeitamente e acompanha aquilo que pretende dizer. Na verdade, ‘é’ aquilo que pretende dizer.” (Sontag, 2004:207)

Aquilo que percebemos é que Anna, pelo som e pelos gestos que faz (apesar de não estar focada), se penteia (o que indica que estará numa divisão da casa reservada normalmente a estes actos de privacidade, como o quarto ou a casa-de-banho, uma vez que o pouco que nos é dado a ver da divisão não esclarece isso claramente), e que Alex, após a sua entrada precipitada, mal se dá conta da sua invasão da privacidade de Anna (acentuada pela índole algo íntima do que Anna está a fazer) apressa-se a baixar a cabeça em sinal de embaraço e a retirar-se discretamente, fechando a porta, enquanto Anna se continua a pentear, aparentemente imperturbável.

5º plano — este é mais outro plano que atenta deliberadamente contra o fluir narrativo, que denuncia o carácter essencialmente fragmentado de que parece ser feita esta última cena, uma vez que não faz *raccord* com o anterior, aliás: desfá-lo, ao pulverizar a ilusão de continuidade, ao ponto de pôr mesmo em causa (propositadamente, claro) a coerência da ordem sequencial, uma vez que no fim do plano anterior tínhamos visto Alex a fechar a porta do compartimento, e agora, neste plano, vemo-lo já dentro do compartimento (sem o termos visto entrar, portanto), agarrado ao puxador da porta, e a fazer uma pergunta fulcral a Anna: “Anna”, “Sim?”, responde ela fora-de-campo, “*Achas que existe o amor que passa depressa*, [aqui, a meio da pergunta, o plano muda para o seguinte, para Anna] *que passa depressa mas que dura para sempre?*”, pergunta-lhe ele.

6º plano — vemos então Anna a pentear-se (e a aparecer-nos na imagem ainda durante a parte final da pergunta de Alex), de costas para nós (e para Alex), e assim que Alex lhe acaba de fazer a pergunta a única resposta que temos dela é um ambíguo abanar de cabeça (como quem diz que não), mas que no momento se confunde com um gesto que resulta daquilo que ela está a fazer, que é pentear-se, daí não ficarmos com a certeza absoluta se aquele abanar de cabeça seria a resposta à pergunta de Alex (um não, que não acredita em amores que passem depressa mas que fiquem para sempre) ou um simples abanar de cabeça de alguém que esteve a pentear os cabelos compridos com uma escova e no final abana a cabeça para lhes dar um ar solto.

7º plano — temos Alex sozinho (num plano frontal, de conjunto), sentado agora na beira daquele sofá vermelho onde a marca do corpo de Anna ficara impressa. Tem a início o ar alheado de quem está absorvido nos seus pensamentos, depois vemos que, de onde está, algo lhe chama a atenção, algo que ele vê no sofá.

8º plano — passa-se de imediato a um grande-plano do que Alex está a ver e que tanto lhe despertou a atenção — um grande-plano de um cabelo de Anna, perdido no sofá vermelho.

9º plano — agora um grande-plano de um par de toalhas, uma azul escura em cima de uma branca, também dispostas em cima do veludo vermelho do sofá.

10º plano — novo grande-plano da cigarrilha de Anna, a arder esquecida na borda do cinzeiro.

11º plano — um grande-plano de um lenço de papel amarelo, amarrotado sobre o vermelho aveludado do sofá.

12º plano — outro grande-plano de outro lenço de papel amarrotado, desta vez de cor azul, e também deixado à sorte no sofá.

13º plano — e por último, neste que é o derradeiro plano da cena, vemos Alex (novamente filmado em plano picado, exactamente do mesmo ponto que no 2º plano desta cena, ou seja: visto a partir do tecto), que estava sentado na borda daquele sofá de veludo vermelho onde ainda vemos impressa a marca do corpo de Anna (assim como toda uma colecção de vestígios seus, desde um cabelo, a lenços amarrotados, a uma cigarrilha esquecida que ainda ali arde) a pegar num dos lenços de papel amarrotados que Anna ali deixara (o azul) e a deitar-se (num gesto pleno de reverência, a roçar o êxtase de uma autêntica veneração do sagrado) em cima da marca do corpo dela.

São 13 planos para pouco mais de um minuto de filme. O que isto evidencia é o claro propósito de Carax em sugerir de novo (à semelhança do que já fizera na 1ª cena, a da *Sintonização da Estação de Rádio ao Acaso*) a atmosfera opressiva feita da tensão entre os vários blocos (a tensão entre os vários planos fixos, articulada pela montagem num constante campo/contra-campo, sem que haja liberdade para qualquer movimento de câmara) de imagens fixas, denotando uma rigidez discursiva que parece impedir qualquer possibilidade de fluidez — melhor: que denota a própria evidência da impossibilidade desta atracção que Alex sente por Anna poder vir a ser consumada. Assim, é em primeiro lugar através da forma, da solução formal cinematográfica encontrada por Carax, ainda antes de o fazer pela representação das personagens e pela sua linguagem física ou verbal, que a sensação de impossibilidade de consumação desta atracção é enunciada e explicitada, é nesta reincidente imposição do estatismo, neste deliberado regresso à imobilidade que Carax, ao mesmo tempo que a reafirma, faz da cena anterior (a 2ª, a da corrida eufórica e celebratória de Alex acompanhada em *travelling* ou num falso plano-sequência) algo ainda mais raro e excepcional, e que todavia, ao pô-la a funcionar como bloco antagónico com as outras duas cenas (tanto com a 1ª, que a precede, como com a 3ª, que a sucede) lhes agrava ainda mais a gravidade.

Nesta 3ª cena, o que vemos é Alex a regressar e a procurar o corpo de Anna. E dizemos *o corpo de Anna* porque é isso que literalmente Carax quer deixar evidente, daí que faça regressar Alex ao som etéreo de uma flauta e de um canto de mulher utópicos (Alex regressa ainda da sua epifania) e o confronto com o *túmulo vazio* onde Anna jazia (e assim com a evidência da sua carnalidade), pois apesar de vazio está repleto de vários vestígios materiais da sua existência (um cabelo, lenços amarrotados, uma cigarrilha a arder esquecida), sendo o mais flagrante deles todos a (exagerada) marca da forma do seu corpo, impressa no veludo vermelho do sofá. A própria pergunta que Alex faz a Anna é uma tradução do efeito perturbador que aquela impressão do corpo dela no veludo vermelho do sofá (atente-se só à simbologia: uma impressão de um corpo de mulher num veludo vermelho do desejo) causou nele: *“Achas que existe o amor que passa depressa, que passa depressa mas que dura para sempre?”*, aqui é óbvio que aquele *“amor que passa depressa”* alude tanto à sua corrida eufórica e breve (metáfora da efemeridade da paixão) como àquele *túmulo* do qual o seu corpo não tardou a desaparecer, mas no qual no entanto, e como ele diz a seguir, ficou impressa a sua marca para sempre, a tal marca *“que dura para sempre”*. E depois, colocado perante a impossibilidade de consumação do seu desejo — o desejo

impossível de se unir carnalmente com Anna — a Alex há-de restar o gesto de — não a tendo de facto para si — se fundir com o que dela restou, com os seus vestígios, com a marca do seu corpo impressa no veludo vermelho do sofá, gesto esse que se assemelha ao mesmo tempo a uma desistência, a um definitivo deixar de acreditar na possibilidade de um amor físico, e a um agarrar-se à memória daquilo que teria sido mas não foi, como sendo o mais próximo que ele poderia ter daquilo que desejou que acontecesse. Como se Alex (ao mesmo tempo que o consumava da única forma possível) tivesse ali matado o seu desejo, através da cópula entre o seu corpo (concreto) e a forma do corpo de Anna ali deixada impressa (abstracta), sepultando-se a si e ao seu amor precisamente no túmulo onde jazia, não o corpo carnal de Anna, mas apenas o espaço vago do seu volume, a ideia impressa da sua forma.

Assim, o conjunto destas 3 cenas sugere uma contínua fricção entre campos opostos, uma tensão aparentemente insolúvel, e na qual destoa precisamente a cena do meio (a 2ª), um momento que, apesar de breve, atinge a plenitude, afirmando-se categoricamente como um grito de descompressão, de euforia, de aceleração, de explosão, de catarse e redenção, para que depois se regresses à mesma atmosfera de imobilidade e opressão, e depois, por fim, à aceitação da impossibilidade. Na 1ª cena assistimos a um acumular de tensão entre (chamemos-lhe assim) o bloco de Anna, de um lado, deitada no sofá vermelho do seu desejo, que ela faz por que permaneça adormecido, e o bloco de Alex, do outro, inconformado e ainda esperançado em encontrar uma brecha que desfaça toda aquela impermeabilidade, daí que ele delegue no acaso (metáfora do caos e da liberdade absoluta, ou seja: metáfora da não existência de regras que condicionem e delimitem, “*Diz-me um número Anna, ao acaso. Depressa, Anna, um número.*”) e na música que o acaso lhes há-de trazer, algo que contrarie a imobilidade a que os dois estão condenados, para que seja depois essa mesma música, e em vez deles, que estão manietados pelas circunstâncias, a traduzir aquilo que eles por enquanto estão impedidos de fazer, isto é: expressar livremente os seus sentimentos (“*Já está. Ouçamos, e deixemos que nos dite os sentimentos.*”) ou então que lhes active neles os dois a coragem necessária para o fazer. Ora, a música que calha em sorte é tudo menos uma celebração apaixonada, bem pelo contrário, é fatalista e depressiva, é chorosa e nostálgica, parecendo legitimar até todo aquele ambiente tumular (“*Já nada mexe, como se... sinto-me tão... as coisas são demasiado...*”, diz Anna, logo no início da cena) que faz abater um peso insustentável sobre aqueles dois. No entanto, Carax havia de reservar para o momento seguinte (como se a tivesse guardado na manga) a tal ansiada reviravolta (naquilo que pode ser visto como um gesto intencional em querer mostrar que o acaso só se cumpre no inesperado), quando faz surgir na rádio um locutor que anuncia uma canção (que celebra justamente a energia da paixão) com uma prévia declaração de amor (“*E agora, para o Christophe, que vive no 5º andar, da Juliette que vive no 1º andar, L’Amour Moderne, de David Bowie.*”). E é aqui que Alex (passamos à 2ª cena), impulsionado pela poderosa canção de Bowie (e que de imediato se assume como sua cúmplice, é ela que desencadeia a sua prestação), reage de forma categórica contra a absoluta rigidez do impossível. O próprio discurso cinematográfico muda, passamos da articulação de blocos estáticos e de planos fixos que denunciam o

clima de opressão e tensão sexual entre Alex e Anna, para um travelling vertiginoso que parece tão febril e apaixonado quanto a corrida desenfreada do protagonista, até que, e depois de Alex encenar através daquela corrida, e do seu soberbo desempenho físico, uma metáfora da vida, a música de repente cessa e Alex trava. Dá-se o regresso (3ª cena) e a consequente aterragem de volta ao real e de volta ao mesmo estatismo e à mesma articulação entre blocos estáticos e planos fixos, o que faz com que cada vez mais nos apercebamos que aquela cena anterior fora como um sonho, uma epifania, um delírio inconsequente. O regresso de Carax à solução cinematográfica de oposição de blocos e planos fixos articulados num rígido campo/contra-campo (excluindo qualquer gesto que sugira movimento ou fluidez) e optando até por uma explicitação óbvia do carácter fragmentário, e às vezes díspar, que pretende imprimir à cena (como quando renuncia ao *raccord*, fazendo por tornar ainda mais evidente as aspereza da montagem, numa renúncia deliberada da harmonia da continuidade fluida), é bem claro no seu propósito: acentuar o desconforto que resulta do choque constante entre blocos que a impossibilidade não permite que encaixem. Assim, Alex há-de encenar o encaixe que lhe é negado precisamente no último plano da cena, ele a deitar-se no sofá de veludo vermelho, a procurar fazer coincidir o seu corpo com o desenho do invólucro vazio ali deixado pela forma impressa do corpo de Anna, num gesto que atinge uma dimensão quase litúrgica (dada a solenidade com que é executado) e que é em si próprio tão pungente (na sua indisfarçável quietude desolada) quanto mais consciente dessa união impossível.

3.4

O Cinema como Obra de Arte Total da Gesamtkunstwerk de Wagner ao conceito de sopa sonora de Straub

Aquilo que em primeiro lugar se pretende demonstrar com a escolha destas duas seqüências destes dois filmes, é que as duas resultam da convergência simultânea de várias soluções cinematográficas que concorrem para que o seu *design* ou forma ou enunciado plástico (e que é plasmado em imagens e sons e articulado por um discurso no ecrã diante de nós) concretize uma proposta formal que “*exprima perfeitamente*”, como justamente Susan Sontag dizia, “*e acompanhe aquilo que pretende dizer, que na verdade ‘seja’ aquilo que pretende dizer*”, e em que a música, tanto num caso como noutro, assume um protagonismo que contribui decisivamente para o efeito que as mesmas pretendem provocar no espectador, e que, mais importante ainda, se revela estar intimamente ligada ao dispositivo do discurso filmico empregue em cada um dos casos — num a elipse e noutro o *travelling* ou falso plano-sequência — sendo que no primeiro caso é do abismo da elipse que a música surge (atingindo o sublime cinematográfico pela Revelação), e no segundo é já pelo manifesto da evidência (conseguindo o sublime cinematográfico num exemplo perfeito do Cinema de Atracções) do *travelling* ou falso plano-sequência que ela se afirma.

Se na cena d’*O Sangue* o surgimento da música parece claramente ter origem em algo que não vemos (e que nem nunca haveremos de ver), de um momento elíptico, portanto, mas que ao mesmo tempo se apresenta como tradução musical desse invisível (a música surge precisamente como consequência desse tal momento que não nos foi dado a ver, mas que de facto existiu, tendo-a desencadeado, daí que o tom da música traduza o momento da estreia amorosa daquele par), na cena de *Mauvais Sang* em que a canção *Modern Love* de David Bowie entra, e que depressa enche o ecrã e impulsiona o protagonista para aquele que é talvez o momento do filme, deparamo-nos de novo com um exemplo flagrante de cumplicidade entre um particular dispositivo do discurso filmico (o *travelling*) e a música, uma vez que são feitos coincidir os dois no mesmo espaço e no mesmo tempo, e que um reage ao outro — como se fosse a música que

também impulsionasse a câmara, e por sua vez a câmara que tivesse jurado seguir em velocidade a música até onde quer que ela fosse.

Assim, temos nestes dois exemplos, dois casos de perfeita articulação entre dispositivos do discurso filmico, assemelhando-se quase a um funcionamento orgânico tal é o grau de concertação entre eles. Atente-se novamente, tanto num como noutro caso, à digressão que a música descreve enquanto recurso do discurso filmico:

na cena d' *O Sangue*, ela aparece-nos primeiro como elemento exterior à acção, como elemento extra-diegético portanto, mas logo se imiscui nela para depois nos darmos conta de que não só pertence como sempre pertencera à acção, consagrando-se como elemento intra-diegético. Isto é tanto mais admirável se o vemos de forma regressiva: aquela música foi sempre intra-diegética (é justamente a música do arraial para onde Clara e Vicente hão-de correr de mão dada a celebrar a noite mítica do seu amor) mas que, por efeitos de contaminação narrativa e óbvia capitalização dramática, Pedro Costa antecipou um nada mais e fez surgir dois planos antes de vermos aquele par perto da feira popular, surgindo-nos assim, na altura, como pura música extra-diegética; mas há uma razão primordial que justifica este aparente desencontro — o 2º plano da cena (um fundo negro e meio corpo de mulher contra esse fundo negro, mais nada), justamente aquele em que vemos aparecer Clara no plano impulsionada para cima, como se ascendesse, e que é o plano central da cena, é o plano em que nos damos conta de que algo nos foi escondido (eclipsado pela elipse), é o plano em que assistimos ao momento de revelação no rosto de Clara, é um plano que encarna a própria abstracção da personagem naquele instante e daí, mal nos vemos diante desta imagem, não sabemos nem onde é que Clara está nem quando, e aqui a música impregna o instante de uma aura onírica tal que contraria qualquer localização possível (no sentido de nos indicar se aquela música pertence à acção ou lhe é exterior), aliás: faz mesmo o contrário: potencia a dispersão própria do momento. E depois claro, no plano seguinte, basta que Pedro Costa nos coloque diante de um plano de conjunto para que de imediato nos contextualize a nós e à música; podemos dizer assim que tanto esta cena, e os seus três planos que a constituem, se articulam tanto à volta de um momento elíptico, como da música que o traduz e que aqui, pegando de novo na expressão de Jean Luc Godard, se encarrega de “fazer visível o invisível”.

Na sequência de *Mauvais Sang*, e que é constituída por um conjunto de três cenas articuladas também em volta de uma cena nuclear — justamente a 2ª, a do meio, a da corrida eufórica de Alex acompanhada em *travelling* ou num falso plano-sequência —, ao mesmo tempo que reconhecemos que esta cena se assume como central, também somos forçados a admitir, tal é a ruptura que esta empreende em relação à linearidade narrativa, a sua qualidade de destacável, algo para o qual contribui decisivamente a música *Modern Love* de David Bowie, que, aliada ao vertiginoso movimento de câmara, lhe confere uma unidade e autonomia que a separa das outras duas. Isto é também visível, por exemplo, na relação ambígua (tal como na cena d' *O Sangue*) da música com a diegese, porque se ela começa por ser intra-diegética (ouvimo-

la a ser anunciada na estação de rádio) e desta forma perfeitamente encaixada na coerência da intriga, passa logo no plano seguinte (o primeiro da 2ª cena, a da corrida de Alex) a extra-diegética, assistindo nós ao improvável (e já prenúncio de um momento de *Cinema de Atracção*) de ver Alex a deixar a casa atrás de si (e nela o tal aparelho de rádio onde a música estava a dar e onde há-de ter com certeza ficado, limitada ao interior do compartimento), e de vermos como esta o acompanha, e de volume no máximo, na sua corrida desenfreada pelas ruas desertas de Paris. Se no caso da cena d' *O Sangue*, a música surge do momento elíptico à volta do qual se monta a cena e se assume como tradução desse mesmo momento, fazendo, ainda que musicalmente, visível o invisível, na sequência de *Mauvais Sang*, que é montada à volta, não de uma elipse mas de um *travelling* ou falso plano-sequência, a música aparece-nos como, mais do que uma simples tradução musical desse momento, como a sua própria ignição. Desta forma, tanto num caso como noutro, estamos perante uma relação tão cúmplice e intrínseca e emaranhada entre os vários dispositivos do discurso filmico e os seus processos de interacção que dificilmente os conseguiríamos desprender uns dos outros, isto porque se apresentam, no seu resultado final, como se fossem um tecido (um texto, que é tecido) de peça única, inteiriço (como um corpo) e não como uma colecção de retalhos de várias proveniências que tivessem sido cozidos uns nos outros, mas que (isso já nós sabemos) de facto foram.

De facto, isto remete novamente para a dimensão do cinema enquanto arte composta de outras artes, mas principalmente (apesar disso, dessa multidisciplinaridade) para a singularidade do seu efeito final, fazendo com que, qualquer que tenha sido a arte que o cinema requisitou no seu processo de construção, apareça depois no filme não como uma destacada representante da sua disciplina artística original, e que é integrada noutra arte, mas pura e simplesmente como cinema. A música no cinema, antes que empreendamos uma averiguação genealógica que nos leve a localizar a sua origem na disciplina musical, portanto: antes de ser tida por música — é já cinema. A dança no cinema, antes de vir a ser identificada como dança, é também já cinema. E assim por diante, com todas as outras artes de que o cinema é feito e possa convocar.

Daí que não seja de forma nenhuma exagerado ver, por exemplo, na ópera wagneriana de Bayreuth, e na sua ideia de Obra de Arte Total, ou *Gesamtkunstwerk*, um prenúncio do cinema enquanto, exactamente, exemplo último de uma obra de arte total, sendo que um dos propósitos mais claros do cinema, como Pedro Costa afirmou um dia, é o de “concentrar o nosso olhar” e não o de o dispersar, algo que remete de algum modo para a natureza intrinsecamente imersiva e totalizante do cinema.

Foi mesmo Richard Wagner que, em 1849 (quase meio século antes do cinema), no ensaio *A Obra de Arte do Futuro*, falou pela primeira vez em *Gesamtkunstwerk*, ou Obra de Arte Total, como sendo o resultado de um espectáculo no qual o compositor controlaria todos os elementos da produção dramática e, tal qual como um maestro diante de uma orquestra (a metáfora visual mais ilustrativa será precisamente a daquela sequência do filme *Fantasia*, da Walt Disney

(1940), intitulada *Aprendiz de Feiticeiro*, em que vemos um Rato Mickey no topo de um cume, deslumbrado com o arsenal mágico que surrupiou ao Mestre e que lhe permite dirigir, dali do alto, todos os elementos do universo), poder convocar todas as artes de cada um dos seus domínios obscuros e remotos e distantes uns dos outros e para onde haviam sido desterradas e assim poder reuni-las finalmente (como se se estivesse a restaurar o que outrora havia sido corrompido — o restaurar de uma unidade outrora perdida) num todo conduzido superiormente pelo Herr Direktor que havia de com certeza levar o resultado final à anunciada grandiosidade da Obra de Arte Total. Aqui, a linha directriz que se destaca é a da convergência, a de fazer coincidir, a de reunir sob a mesma batuta e sob o mesmo propósito todo o espectro ou paleta artística, obviamente vária, e fundi-la em algo cujo resultado rivalizaria com a própria realidade — mais uma vez, a Obra de Arte Total.

Mas a experiência totalizante a que Wagner aspirava com a encenação deste seu conceito de *Gesamkunstwerk* não se ficava pela convocatória e mobilização geral das várias artes (a música, o canto, a dança, o teatro, a poesia, a arquitectura, a pintura e demais artes visuais, etc.) e a sua conjugação num todo final outra vez reunificado. Para que este todo final pudesse de facto estar completo e poder aí sim ser chamado de Obra de Arte Total, também o público deveria estar incluído, também deveria estar o mais possível *dentro* do espectáculo, ou seja: no plano sensorial a Obra de Arte Total deveria ser total ao ponto de conseguir fazer com que o público se esquecesse que era *público* e que estava ali a assistir a um espectáculo encenado, mas que, em vez disso, e precisamente decorrente dessa sua imposição totalitária, o espectáculo o subjugasse e o público se visse assim tão imerso na encenação daquela realidade ali recriada que esta o dominasse e se sobrepujasse e coincidissem com a própria realidade.

Ora, tendo isto em mente, Wagner projectou a construção daquele que seria o seu verdadeiro centro de operações, uma enorme sala de espectáculos feita de raiz e à medida desta sua ambição: a *Festspielhaus*, em Bayreuth, a norte da Baviera e onde ele assumiria o controlo da totalidade dos trabalhos.

O sonho megalómano podia medir-se pela inédita dimensão do palco (32 metros de largura por 23 de profundidade, quase do mesmo tamanho do auditório), pela premeditação arquitectónica (por exemplo: a plateia, disposta em anfiteatro, actuava ela própria como caixa de ressonância, entre outras coisas isto arredondava o timbre dos metais e ampliava cada detalhe das cordas e madeiras, criando um efeito próximo do *surround*) e até pela ousada técnica de *fade out* usada na iluminação (antes de Wagner, o teatro de ópera era permanentemente iluminado ao longo de toda a récita, foi Wagner quem submergiu o público na escuridão a fim de aumentar o efeito da ilusão cénica), mas, definitivamente, o seu golpe de génio foi o da ideia de *abismo místico* (*Mystischer Abgrund*) ou seja: o do fosso de orquestra, literalmente um fosso que, ao separar o público do palco por um vão parecido a uma trincheira ou a uma vala onde toda a orquestra opera ignota, acentua ainda mais o efeito precisamente místico (como o próprio Wagner lhe chama) de se ouvir a música mas de não se saber de onde ela vem, o que por sua vez faz com que a audiência se embrenhe e se sinta cada vez mais imersa no espectáculo. Este golpe de teatro, que parece de facto à primeira vista estar a afastar o auditório da cena

quando na verdade o que está a fazer é o contrário e sim a intensificar o seu impacto, deixa à mostra aquela que é a veia jugular da estratégia wagneriana: *a dissimulação do simulacro*. É este o motivo das luzes se apagarem, é para afastar o público da evidência, levá-lo por instantes a esquecer-se que é público e de que ali está acompanhado por mais público, é também por isto que a música vem não se sabe de onde, como se soasse vinda do nada, melhor: directamente da cena, da narrativa operática que ali decorre à frente de todos, mas sem que ninguém esteja lá a tocar qualquer instrumento, em suma, e como escreveu Alan Ackerman: *“a totalizing performance machine that hides the mechanisms of its own production through appeals to nature, to roots, to myth, to blood, to folk.”* (Ackerman, 2007:224-231).

Assim, esta *Festspielhaus* não era de todo apenas um teatro, mas a primeira de todas as ferramentas, uma máquina diabólica desenhada e equipada de forma a servir um fim muito concreto, aquele que Richard Wagner se atrevera a idealizar e cujo encaço há anos vinha insistentemente perseguindo: o de finalmente poder encenar uma ópera que concretizasse à sua frente essa sua visão de Obra de Arte Total.

A estreia de tetralogia *O Anel dos Nibelungos* — formada pelas óperas *O Ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Sigfried* e *O Crepúsculo dos Deuses* — teve lugar logo no primeiro festival, que decorreu entre 13 e 17 de Agosto de 1876, e, no final, consta mesmo que Nietzsche terá dito: *“Acaba de ocorrer a primeira circum-navegação pela arte total.”* (apud Giron, 2007).

Ora, é precisamente naquela que é talvez a maior inovação wagneriana — o fosso de orquestra — que reside aquilo que até hoje já muitos viram como um curioso caso de futurologia (e aqui não se está a querer de modo nenhum fazer humor fácil a partir da expressão *Obra de Arte do Futuro*, embora tenha tudo que ver com esta), isto porque ao afastar o espectador do contacto directo com a arte — ou melhor: com a arte a ser executada ali, presencialmente, ao vivo e a cores, e a ser simultaneamente identificada com os seus executantes, logo: justificada — Wagner (como o próprio nome em alemão para o fosso de orquestra indica: *Mystischer Abgrund*) mistifica a arte, despersonaliza-a (mais uma das emanações do total), e se somarmos isto à sala entretanto imersa na escuridão (*camera obscura*) temos o primeiro protótipo de uma ideia de cinema, uma antevisão, um prenúncio de algo que só daí a vinte anos é que viria a ser descoberto. E isto quer dizer que da dissimulação do simulacro da *Gesamtkunstwerk* wagneriana à suspensão da descrença tipicamente cinematográfica, alguns detalhes técnicos aparte, não vai quase nada. Há mesmo autores, como o caso de Luís Antônio Giron, que afirmam que com a tetralogia dos *Nibelungos* e a sua inovadora conjugação de linguagens, Wagner *“antecipou o cinema sonoro em 49 anos”* e que *“fez da ópera”*, à semelhança do que também Walter Benjamin tinha dito sobre o cinema, *“uma arte psicanalítica”*, isto porque *“pela primeira vez o espectador era convidado a permanecer no escuro e a se encontrar com o seu próprio inconsciente”*. Este paralelismo da Obra de Arte Total com o cinema e ainda dos dois com a psicanálise não é ingénuo ou inofensivo e mostra aliás até que ponto não estaremos apenas perante a ponta de um icebergue muito maior e mais profundo do que à primeira poderíamos estimar,

uma vez que, e ainda segundo Luís Antônio Giron no seu artigo *A Lanterna Mágica em Bayreuth*, “o desafio de Wagner estava em representar em palco o mito dos Nibelungos e fazer com que o público o carregasse para casa, sem a ajuda de nenhum tipo de aparelho. A sua abordagem nada tinha de ingénua. Segundo ele, o mito era a ‘representação do involuntário’. A noção wagneriana de mito prenuncia o conceito do consciente psicanalítico. O drama musical ilude, hipnotiza, faz o espectador mirar-se no mito. É psicanalítico.” (Giron, 2007).

Assim, verifica-se que o cinema e o conceito de Obra de Arte Total têm de facto várias afinidades, tantas e tão óbvias que não foi difícil ter havido quem logo, à posteriori, visse um (o conceito wagneriano de obra de arte total) como antecessor do outro (o cinema), a *Gesamtkunstwerk* como esboço profético daquilo que vira a ser depois a sétima arte. É Susan Sontag quem refere também, no seu texto intitulado *Uma Nota Acerca de Romances e Filmes* (1961) e incluído na sua célebre colectânea de ensaios intitulada *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, este propósito totalizador e imersivo do cinema, ao compará-lo, neste caso, e de certa forma, com o romance:

“Não se trata de assimilar o cinema ao romance, ou sequer afirmar que o cinema pode ser analisado do mesmo modo que um romance. O cinema tem os seus próprios métodos e lógica de representação, que não se esgotam no dizer que são fundamentalmente visuais. O cinema brinda-nos com uma nova linguagem, uma maneira de falar sobre as emoções através da experiência directa da linguagem das expressões e dos gestos. Há no entanto analogias úteis que se devem estabelecer entre o cinema e o romance — muito mais, a meu ver, do que entre cinema e teatro. Como no romance, o cinema oferece-nos a visão de uma acção que está sob absoluto controlo do realizador (escritor) a qualquer momento. O nosso olhar não pode vaguear pelo ecrã, como faz em relação ao palco. A câmara é um ditador absoluto. Mostra-nos um rosto quando devemos ver um rosto, e nada mais; um par de mãos apertadas, uma paisagem, um comboio disparado, a fachada de um prédio no meio de um tête-à-tête, quando e só quando quer que vejamos estas coisas. Quando a câmara se move, nós movemo-nos; quando fica quieta, nós ficamos quietos. De modo semelhante, o romance apresenta uma escolha de pensamentos e descrições que são relevantes para a concepção do escritor, e nós temos de os seguir ordenadamente, enquanto o autor nos conduz; não estão distribuídos, como em fundo, para que os completemos de modo a podermos escolher, como na pintura ou no teatro.” (Sontag, 2004:284-285).

Mais à frente, Sontag há-de mesmo chamar ao cinema, pela sua manifesta natureza aglutinadora, uma *pan arte*.

“[o facto do cinema] como recém chegado ao mundo das artes sérias, estar numa posição que lhe permite saquear as outras artes e poder exhibir elementos até relativamente gastos em inúmeras combinações inovadoras. O cinema é uma espécie de pan-arte. Pode utilizar, incorporar, engolir praticamente qualquer outra arte: o romance, a poesia, o teatro, a pintura, a escultura, a dança, a música, a arquitectura.” (Sontag, 2004:286).

Ainda no mesmo livro, e desta vez num ensaio a que chamou *O Estilo Espiritual nos Filmes de Robert Bresson* (1964), Sontag há-de voltar ao conceito de cinema como uma arte total a propósito tanto da concepção bressoniana do cinema enquanto arte pura como da preferência de Bresson (que resulta daquela) por actores não profissionais, melhor: não-

actores, melhor ainda: por modelos, como ele lhes chamava, chegando mesmo a citar o próprio Bresson para argumentar a sua tese:

“A razão pela qual Bresson rejeita a representação [dos actores] reflecte o seu conceito de pureza da própria arte [cinematográfica]. “A representação está bem no teatro, que é uma arte bastarda”, disse ele. “O cinema pode ser uma arte verdadeira porque aí o autor toma fragmentos da realidade e dispõe-nos de tal modo que a sua justaposição os transforme.” O cinema, para Bresson, é uma arte total, na qual a representação tem um efeito corrosivo, num filme “cada plano é como uma palavra, que em si mesma não significa nada, ou antes significa tantas coisas que no fundo não tem significado nenhum. Mas uma palavra num poema é transformada, o seu significado torna-se preciso e único, ao ser posta em relação com as palavras que a rodeiam: do mesmo modo, um plano num filme ganha significado graças ao contexto, e cada plano modifica o significado do anterior até que com o plano final se atinge um sentido total, que não se pode parafrasear. Representar não tem nada a ver com isto, não pode ser mais do que um obstáculo. Os filmes só se podem fazer ultrapassando a vontade daqueles que neles aparecem; servindo-se não do que eles fazem, mas do que eles são.” (Sontag, 2004:212-213).

Há uma cena interessantíssima (aliás, como o são sem excepção todas as deste filme) no documentário *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (Pedro Costa, 2001), em que assistimos (como de resto durante todo o filme) a uma troca de impressões acesa entre Danièle Huillet e Jean-Marie Straub [filmados por Pedro Costa precisamente durante o processo de montagem da 3ª versão do seu filme *Sicília!* (Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1999)] acerca da melhor escolha a fazer num corte de um dado plano, escolha essa que é tornada ainda mais difícil pelo facto de o som captado entre *takes* (por uma questão de integridade os Straub não captam o som à parte, e de forma contínua, para posterior mistura, captam-no no mesmo momento em que fazem um determinado plano e é depois com esse som adstrito a esse plano em concreto aquele com que ficam) dizíamos então que, essa escolha é tornada ainda mais difícil pelo facto de o som captado entre *takes* não apresentar (naturalmente, dada a forma descontínua como foi captado) uma continuidade, e de isso depois ser flagrante aquando da ligação dos vários planos, na montagem. A certa altura, Danièle diz mesmo a Jean-Marie que *“O director de som até disse que tínhamos de usar uma banda de som que ligasse os planos todos”*, ao que Jean-Marie retorque, de mãos atrás das costas e eterno charuto na boca: *“A ‘sopa!’”, acrescentando: “Há muitas obras-primas da história do cinema, que nós admiramos muito, mas que só se aguentam por causa da ‘sopa’, sobretudo da ‘sopa musical’ das ‘pescadinhas sonoras’, etc. Não digo que é ilegítimo ou que é sempre mau, mas, mesmo assim... Aqui, sem música, sem ‘sopa sonora’, somos obrigados a ser mais precisos. Caso contrário, faz-se o costume: mais um sonzinho, mais uma musiquinha, e toca a andar...”* Ora, como Tag Gallagher haveria de vir a escrever mais tarde num artigo sobre este filme intitulado *Straub Anti-Straub*. “[Pedro] Costa, para dar um exemplo, combina de forma criativa imagens e sons captados separadamente, tal como sempre fizeram os realizadores. Mas os Straub, não. Quando, por exemplo, filmam uma conversa num comboio em movimento, e alternam entre personagens, recusam a solução mais fácil, que seria a de gravar

sons do comboio e acrescentá-los à mistura mais tarde, para que sejam contínuos ao longo de toda a cena. Em vez disso, propõem-se à tarefa impossível de acertar os sons do comboio de plano para plano. Porquê? A mistura, explicam-nos os Straub, cria uma 'sopa', um caldo onde tudo se afunda, uma amálgama. Nenhum dos elementos mantém a sua autenticidade.” (Gallagher, 2009:43).

É interessante começar por pegar numa palavra que Gallagher utilizou para comentar esta afirmação de Straub, a palavra *afundar*, e que é o mesmo que submergir (porque misturar, explicam-nos os Straub, “*cria uma 'sopa', um caldo onde tudo se afunda*”), palavra que obviamente está já implícita na própria ideia de Straub, daí este dar-lhe o nome tão sugestivo de ‘sopa’, a essa amálgama sonora que afunda, que imerge elementos que ele tem como essenciais e que, por isso, ele quer tentar conservar e fazer passar incólumes ao filme, isto porque é precisamente de submersão ou imersão que aqui se está a tratar, do tal propósito wagneriano de *dissimulação do simulacro* (é este o motivo das luzes se apagarem, é para afastar o público da evidência, levá-lo por instantes a esquecer-se que é público e de que ali está acompanhado por mais público, é também por isto que a música vem não se sabe de onde, como se soasse vinda do nada, melhor: directamente da cena, da narrativa operática que ali decorre à frente de todos, mas sem que ninguém esteja lá a tocar qualquer instrumento).

Desta forma, e pegando agora na terminologia straubiana, podemos dizer que tanto a cena d’*O Sangue* como a sequência de *Mauvais Sang* que aqui foram analisadas, só são como são e só alcançam o efeito que alcançam, só atingem portanto a plenitude do sublime cinematográfico, devido à ‘sopa musical’ (e outras) em que os respectivos realizadores as submergiram. Tanto Pedro Costa como Leos Carax decidiram musicar as suas respectivas cenas para que desta forma pudessem chegar com elas onde, de outra maneira, lhes teria sido mais difícil ou mesmo impossível. É curioso no entanto constatar que em nenhum dos casos nenhuma das duas escolhas se revelou postiça, desenquadrada ou artificial, ou que se fez notar só por ela e não pela sua interacção eficaz com todos os outros dispositivos do discurso filmico, mas que, pelo contrário, as duas se revelaram de tal forma fundidas com todos os outros elementos do discurso que, manifestamente, se apresentam como um todo, como um autêntico organismo, daí que em ambos os casos (e sem que se corra o risco de que isto possa parecer absurdo) a música nos pareça ter vindo de dentro do filme e não imposta do exterior, e de fora, pelo autor. Por isso se poder afirmar (sem que também soe disparatado) que na cena d’*O Sangue* a música surge do abismo da elipse para traduzir em forma musical aquilo que não vimos nem nunca havemos de ver, mas que no entanto há-de unir todos os três planos que a constituem (e que justamente se articulam à volta dessa elipse), há-de criar uma particular atmosfera emotiva e há-de ficar a pairar sobre aqueles três planos como o fantasma daquele momento elíptico que tivesse sido convertido em música. Exactamente como na sequência de *Mauvais Sang*, composta por três cenas, e tendo na 2ª, a do meio, a cena fulcral, cujo dispositivo do discurso filmico que a enuncia —

o *travelling* ou falso plano-sequência que acompanha a toda a brida a euforia romântica de Alex — parece ser nitidamente desencadeado e impulsionado pela energia da música de Bowie.

De facto, a interação (ou mesmo simbiose, dada a reciprocidade) de processos e entre processos é tal, que a palavra 'sopa' parece ser muito bem escolhida (pese embora, claro, o tom mais que irónico, ácido mesmo, com que Straub a escolheu), remetendo-nos de novo para a tal predisposição aglutinadora e totalizante do cinema, fazendo com que tudo o que o cinema for buscar a qualquer arte que seja, uma vez passado a filme, passe automaticamente a ser cinema.

Só isto explica de facto que um momento eclipsado por uma elipse nos fosse surgir sob a forma de música, ou que uma canção pudesse inflamar de tal forma uma personagem e um movimento de câmara, que estes se vissem capazes da força necessária para pôr a Terra, que parecia ter-se imobilizado, de novo a girar.



[Capítulo 4.]

Uma Câmara Míope

4.1

A Consciência e o Discurso Fílmico

É o escritor e ensaísta e crítico literário David Lodge quem denuncia, no seu livro *A Consciência & o Romance* (2002), e concretamente num capítulo dedicado à problemática das adaptações cinematográficas das obras de Henry James, a flagrante debilidade do discurso fílmico em representar a consciência das personagens por oposição precisamente ao discurso literário, e de como, dada a especificidade da literatura como meio bastante menos mediado que o cinema, isso lhe permite lidar de modo mais hábil com tudo o que não seja visível (e daí que não possa ser filmado, tal como precisamente sucede com a consciência das personagens) — basta referir que o cinema é forçado a concretizar uma imagem e, logo: a impor-nos um olhar definitivo, ao passo que a literatura prescinde dessa concretização e acede directamente à mente ao veicular-nos de forma instantânea uma ideia (à qual somos nós que damos a forma final e portanto que nos é transferida sem ser mediada por um meio que tivesse que a enformar ou plasmar diante de nós) sem que em algum momento se saia do domínio do mental.

Lodge começa por, entre outras coisas, destacar Henry James como um formalista ou um cultor da forma ao declarar que *“James era um escritor intelectual elitista e inflexível, um inovador da forma cujas obras, particularmente as mais tardias, são difíceis e exigentes mesmo para os leitores mais cultos”*, para prosseguir acrescentando que foi também *“um dos fundadores do romance moderno ou modernista, que tem como característica a obscuridade, a ambiguidade e a representação da experiência tal como é apreendida pelas personagens, cuja perspectiva é limitada e pouco fiável”*, para de seguida concluir que *“não são estes os ingredientes habituais da ficção de sucesso, sendo igualmente alheios ao cinema”*. Ora, desta passagem convém que se destaque e retenha esta ideia de Lodge de que muita da dificuldade de adaptação da literatura de Henry James ao cinema deriva dessa sua opção formal que trata a *“representação da experiência”*, retratando-a *“tal como é apreendida pelas personagens, cuja perspectiva é limitada e pouco fiável”*, e daí que resulte num discurso que obrigatoriamente cultive *“a obscuridade”* e *“a ambiguidade”*, características que de resto, e tal como Lodge refere, pertencem ao romance moderno e de que James foi um dos fundadores.

Mas o exercício argumentativo de David Lodge não se fica por aqui, indo mais além neste particular confronto entre a literatura de Henry James e o cinema dito convencional e ainda na denúncia dessa dificuldade ou inabilidade (ou até

mesmo falhanço) que o discurso filmico evidencia sempre que tem de representar algo que não seja visível (e daí que não possa ser filmado, tal como precisamente sucede com a consciência das personagens):

“Henry James era o supremo romancista da consciência. A consciência era o seu objecto de análise: o modo como os indivíduos interpretam o mundo, e tantas vezes se enganam; o modo como as mentes de indivíduos sensíveis e inteligentes estão sempre a analisar, a interpretar, a antecipar, a questionar e a desconfiar dos seus próprios motivos e dos dos outros. Ora é precisamente este tipo de consciência, que é afinal uma autoconsciência, que o cinema, como meio de comunicação, tem mais dificuldade em representar, precisamente porque não é visível. Se fizermos as personagens traduzir os pensamentos em palavras, estamos a destruir a característica essencial da consciência na visão do mundo de James, isto é, o seu carácter privado e secreto; se pusermos as personagens a articular os pensamentos num monólogo em voice-over, estamos a ir contra a essência deste meio e a produzir um efeito intrusivo e artificial. A expressão facial, a linguagem corporal, a imagética visual e a música podem ser todas elas fortemente expressivas, mas falta-lhes precisão e discriminação. Actuam ao nível das emoções mais básicas — medo, desejo, alegria — e a ficção de James é, pelo contrário, plena das mais refinadas, mais subtis, discriminações psicológicas.” (Lodge, 2009:192-193).

Deste parágrafo de David Lodge, em que este sintetiza de forma assinalável o dilema que se apresenta perante qualquer tentativa de adaptação ao cinema de uma obra literária que tenha a consciência humana como objecto de análise, portanto: desenhando por isso um discurso que trate *“o modo como os indivíduos interpretam o mundo, e tantas vezes se enganam; o modo como as mentes de indivíduos sensíveis e inteligentes estão sempre a analisar, a interpretar, a antecipar, a questionar e a desconfiar dos seus próprios motivos e dos dos outros”*, em suma: que trate a *“representação da experiência”* retratando-a *“tal como é apreendida pelas personagens, cuja perspectiva é limitada e pouco fiável”*, e daí que resulte num discurso que obrigatoriamente cultive *“a obscuridade”* e *“a ambiguidade”*; e que é por isso mesmo que *“este tipo de consciência, que é afinal uma autoconsciência, que o cinema, como meio de comunicação, tem mais dificuldade em representar, precisamente porque não é visível”*, deste parágrafo de David Lodge, dizíamos, basta que fiquemos com a ideia de onde radica esta dificuldade ou inabilidade (ou até mesmo falhanço) que o discurso filmico evidencia sempre que tem de representar algo que não seja visível (e daí que não possa ser filmado) tal como precisamente sucede — e para o assunto que queremos tratar isto é determinante — com a consciência das personagens. O próprio Lodge não deixa de salientar que muitos dos habituais mecanismos do discurso filmico que permitem contornar este problema — e ele chega a indicá-los: *“as personagens a articular os pensamentos num monólogo em voice-over, a expressão facial, a linguagem corporal, a imagética visual e a música”* — ainda que possam ser todas elas *“fortemente expressivas”*, falta-lhes *“precisão e discriminação”* por actuarem apenas *“ao nível das emoções mais básicas”* — ou seja: servem e hão-de ser mais ou menos competentes para expressar o medo, o desejo, a alegria — mas revelam-se ser

soluções demasiado curtas tanto para descrever emoções mais complexas como para se atreverem a *“mais refinadas, mais subtis, discriminações psicológicas.”*

Ora, o filme que em seguida passaremos a analisar surge-nos justamente como um dos raros exemplos que rompe com esta dificuldade ou inabilidade (ou até mesmo falhanço anunciado) que o discurso fílmico evidencia sempre que tem de representar algo que não seja visível, tal como precisamente sucede — e se o repetimos de novo é mesmo porque o queremos deixar bem vincado — com a consciência das personagens.

O que neste capítulo nos propomos fazer é ensaiar uma autêntica anatomia (e daí necessariamente detalhada e exaustiva) de algumas das cenas dessa obra de forma a poder entender a dinâmica e os processos do *modus operandi* desenhado e levado a cabo a fim de que, e através das soluções cinematográficas por ele encontradas e combinadas, o discurso fílmico não só superasse a já referida dificuldade em representar a consciência de uma personagem como se atrevesse mesmo a fazer desta a orgânica do seu próprio enunciado.

4.2 Do Design da Dúvida

No filme *La Mujer Sin Cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), assistimos ao insólito e perturbador caso — provavelmente um dos mais crus e invulgares e enviesados *thrillers* psicológicos da história do cinema — protagonizado por Vero, uma médica dentista de meia-idade, casada e com filhos, pertencente à classe média alta e membro de uma família influente de uma pequena cidade do interior argentino. Ora, tanto estes como outros dados fulcrais, que obviamente são cruciais para que situemos e caracterizemos a protagonista como personagem, não-de ser-nos ocultados durante grande parte do filme, como se o próprio filme e as mecânicas narrativas que a meias com o discurso fílmico o enunciam permanecessem constantemente avessos e resistentes à sua revelação ou pelo menos à sua revelação fácil e gratuita ou dada como adquirida (e bem ao contrário do modelo narrativo instituído por Hollywood, que activa uma fórmula que precisamente providencia todos e mais alguns dados que permitam contextualizar o espectador e conduzi-lo exactamente por onde e para onde se quer que ele vá, demitindo-o assim de qualquer agência reflexiva ou veleidade crítica), obrigando-nos a nós, espectadores, a começar por ter de fazer algo que declaradamente hoje em dia é muito raro que um filme nos obrigue a fazer (até porque comercialmente se revelaria muito arriscado) — e que é pensar. Pensar.

Apoiado num discurso fílmico que mimetiza tanto o estado de transtorno amnésico como o de tormento de culpa experimentados pela protagonista, o filme opera um mecanismo de identificação absoluto, obrigatório e inevitável entre a audiência e a personagem principal, promovendo-nos de simples espectadores a autênticos duplos (*do lado de cá do espelho*) da heroína, uma vez que durante toda a narrativa só nos é dado a sentir e a saber rigorosamente o mesmo que a Vero, essa criatura desorientada que vagueia por uma vida que não sabe bem se é a sua ou não, e daí a darmos por nós, e à semelhança do que a própria protagonista faz, a perscrutar e a tactear e a suspeitar e a reflectir, a tentar averiguar, a colocar hipóteses, a errar e a tentar novo, ideia que repercute a mesma de que David Lodge se serviu para descrever Henry James como o supremo romancista da consciência, ou seja: a de forjar um discurso que, muito para lá de sintetizar, seja ele mesmo — o próprio discurso — “*o modo como os indivíduos interpretam o mundo, e tantas vezes se enganam; o modo como as mentes de indivíduos sensíveis e inteligentes estão sempre a analisar, a interpretar, a antecipar, a questionar e a desconfiar dos seus próprios motivos e dos dos outros*”, e daí que resulte num enunciado que

obrigatoriamente cultive “a *obscuridade*” e “a *ambiguidade*”, em suma: obrigando-nos desta forma a percorrer a mesma *via crucis psicológica* da personagem principal e, com isso, essencialmente a pensar (tal e qual como a conjuntura adversa e as peripécias que se sucedem obrigam a protagonista a ter de pensar) e a fazer-nos sentir que somos também nós, e a partir do que vai sendo plasmado diante de nós — e essencialmente pela forma como o discurso fílmico determinou que fosse enunciado —, e sempre, sempre em simultâneo com a construção que Vero vai fazendo da sua própria narrativa, que somos também nós que fazemos por descobrir o pouco que sabemos, que somos também nós que vamos completando os espaços em branco e fazendo o filme, mais uma vez a par e passo e tal e qual como a nossa personagem principal.

Portanto, dizíamos que neste filme assistimos ao insólito e perturbador caso protagonizado por Vero, uma médica dentista de meia-idade, casada e com filhos, pertencente à classe média alta e membro de uma família influente de uma cidade do interior argentino e que depois de um acidente de carro — causado por manifesta culpa sua ao ter desviado os olhos da estrada para atender o telemóvel que soava — no qual acredita que atropelou alguém mas do qual não pode ter a certeza por a seguir ao embate não ter tido coragem de descer do carro para se certificar do que tinha sucedido e de assumir *in loco* e naquele instante a culpa do ocorrido e deste modo enfrentar a desgraça por si causada e de assim se confrontar com as consequências da sua infracção, deambulando de aí em diante e até bem perto do fim do filme como um penitente num limbo e (como se o sentimento de culpa a fizesse renunciar a si) desprendida da sua identidade e à deriva num estado de letargia amnésica.

Convém aqui reiterar que a narrativa e o discurso que a enuncia em nada contribuem para um juízo claro e inequívoco acerca do que de facto sucedeu, não que haja um propósito deliberadamente enganador no seu enunciado — como tantas vezes sucede com objectos de carácter bem mais simplista e cujo intuito é meramente ludibriar o espectador forçando-o a incorrer em erros de raciocínio para que depois destes possam surgir reviravoltas inverosímeis e assim provocar sensação e espanto, e que declaram uma evidente desonestidade intelectual por parte dos criadores dos filmes em questão em relação aos seus espectadores, um exemplo já emblemático é o do célebre *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995) — mas antes uma constante desorientação e descoordenação e desarticulação e desfocagem que resulta numa inevitável incursão pelo ambíguo, pelo descontínuo, pelo fragmentado, pelo desenquadrado (quase todos os planos deste filme são, de facto e do ponto de vista estritamente técnico quanto à sua composição formal, planos desenquadrados), e até mesmo pelo desfoque de tudo o que não esteja em primeiro plano de focagem (uma câmara míope, portanto), daí que quando a fatalidade ocorre — o tal embate a que a protagonista não assistiu nem sequer previu ou pôde evitar por ter desviado os olhos da estrada para atender o telemóvel que soava —, e Vero pára logo adiante o carro, e se refaz do choque e recupera o fôlego e toma a decisão de não sair do carro e de o ligar de novo e de continuar caminho (prefigurando-se a moldura de um caso clássico de atropelamento e fuga) e nos é dado a ver um plano a partir da perspectiva do

espelho-retrovisor do carro de Vero (plano que tanto pode estar a assumir o ponto de vista dela como não, o discurso filmico não o relaciona, não opera um *raccord* de olhar, por exemplo, em que vissemos Vero a olhar para o espelho-retrovisor e de seguida nos fosse devolvida a perspectiva desse espelho-retrovisor, e por isso há-de ficar sempre essa dúvida, aliás: este há-de ser provavelmente o plano mais ambíguo de todo o filme), este, apesar de mostrar o que parece ser um cão atropelado, quer pela distância a que está do mesmo, quer mesmo pela trepidação do próprio carro, não se apresenta como uma imagem inequívoca, ou seja: pelo menos suficientemente evidente para culpar ou inocentar esta condutora de ter feito outra vítima, de ter atropelado uma pessoa, isto até porque mesmo que fosse uma imagem elucidativa que nos assegurasse de que era “apenas um cão” e que mais ninguém ali jazia atropelado naquela estrada de terra batida, não bastaria para excluir a eventualidade de mais alguém ter sido colhido, bastava que para isso não estivesse no campo de visão que o espelho-retrovisor oferece, isto é: ainda que fora-de-campo a eventual vítima poderia muito bem estar naquele mesmo espaço filmico e lá ter ficado abandonada à sua sorte.

Não sabemos portanto o que é que aconteceu ao certo, o que nos é dado a saber, e logo na cena inaugural do filme, é que por aquela estrada de terra batida por onde Vero há-de mais tarde atalhar, e que é ladeada por um canal ou aqueduto, brincavam em correria um grupo de três rapazes (ou serão quatro?, dada a natureza ambígua dos dispositivos do discurso filmico aqui utilizados e ainda à forma como foram combinados entre si, desde os planos desenquadrados, ao efeito de descontinuidade que a montagem promove, e até mesmo à desorientação que a banda-som instala, repetidos visionamentos do filme não são esclarecedores) mais um cão. Depois dá-se o acidente, Vero fica no tal estado deambulante, assemelhando-se a um penitente num limbo, como se não se reconhecesse nem a ela nem aos outros, nem ao mundo onde supostamente vive, desprendida da sua identidade e à deriva num estado de letargia amnésica — uma estranha para si própria, que desconfia de si e dos que a rodeiam e ainda de que matou alguém naquela estrada. O resto, e até ao final, há-de ser pura especulação. O filme não há-de resolver nada por nós, apenas facultar-nos dados mediados por esse discurso narrativo que mimetiza ou a consciência perturbada da protagonista, ou então (e isto já decorre de uma tese bem mais arriscada que parte do princípio de que Vero atropelou mesmo alguém) a do fantasma da sua eventual vítima.

De facto o edifício cinematográfico que Martel levanta com este filme alicerça-se todo ele sobre um fundamento que paradoxalmente contraria o princípio basilar de qualquer fundação: e que é a dúvida. E há-de ser sobre essa plataforma insidiosa sobre a qual assenta que este se há-de sustentar e se há-de elevar, não (como um edifício acrobata) para arriscar constantemente a proeza impossível de se manter por muito tempo em pé mas sim (como um edifício fantasma) para mostrar como se pode estar para sempre a cair sem que se caia de vez, resultando por isso num monumento mesmerizante ao desamparo, à demissão e ao descompromisso.

Trata-se de um enunciado omissivo, elíptico e lacunar, pautado sempre pelo princípio da incerteza e da sugestão — e ainda assim esta não denunciada, antes latente e deixada a pairar suspensa — e demitindo-se de qualquer voluntarismo narrativo, delegando exclusivamente ao espectador (obrigando-o mesmo a isso pela falta de condução e pelo abandono a que o vota) a tarefa de lhe imprimir um sentido e nele encontrar uma direcção que o resgate da ameaça (sempre presente) de passar ao lado daquilo que lhe é narrado.

No entanto, o que está por trás deste discurso da não evidência não é uma simples estratégia de tessitura de um enigma (e que, por exemplo, é emblemática dos filmes de *suspense*) mas sim a execução de todo um programa estético e ético apostado em revelar o hermetismo do real, hermetismo esse que precisamente a agência narrativa clássica e tradicional nos habituou a ter resolvido logo à partida, anulando-o ao accionar uma qualidade de onisciência suprema que lhe permite trespassar tudo e aceder a tudo (inclusive em certos casos até ao próprio pensamento das personagens), permitindo-lhe assim possuir por completo aquilo que de outra forma (como de resto sucede na realidade) lhe havia de resistir e opor-se a ser desvendado, e ver-se deste modo livre para poder fazer dele matéria narrativa, ou seja: transformando-o definitivamente (o que quer que esse material inicialmente tenha sido) num objecto contável, em história portanto, e formatando-o para isso segundo o molde das convenções instituídas; trata-se, no fim de contas, de uma questão de penetrabilidade e de resistência a essa penetrabilidade, ou melhor: da permeabilidade e da impermeabilidade do objecto contável, isto porque se instituiu a crença num artifício-entidade (e no qual se convencionou acreditar como um dogma) que invade os meandros mais recônditos do real (inclusive as consciências, à semelhança de um deus absoluto) e perante o qual não há-de resistir enredo ou intriga por desfiar, daí que quando nos deparamos com o oposto — com um discurso narrativo que em vez de invadir o objecto que quer contar, colabora com a resistência deste em ser desvendado — nos resulte parecer até mais artificial (quando na verdade não o é), isto porque ao não querer ou ao não ser capaz de activar o seu poder de onisciência frente a um dado enredo, e ao ver-se impotente de fazer assim com que este se lhe abra e lhe revele a intriga de que é feito (como um novelo que se desnova) a agência narrativa, por não poder forçar o acesso ao que se lhe quer manter secreto, é obrigada a remeter-se a uma posição expectante e exterior (o que lhe austeriza a forma ao mesmo tempo que a deixa em evidência) e que faz com que irremediavelmente a sua percepção (e logo o seu discurso) se aproxime muito mais do de um qualquer espectador anónimo (que, deixado de fora e ignorante dos mecanismos urdidores da trama, está limitado a especular sobre eles) que de um artifício-entidade que contenha já nele decifrada a história que narra (por esta se lhe ter logo rendido e deixado possuir por completo), daí que há-de ser desta cumplicidade entre uma história que decididamente não se quer revelar nem permitir que a revelem e de um discurso narrativo que, ou lhe consente essa resistência ou se acha impotente para a contrariar, que resulta esse efeito contraproducente de se poder alertar o espectador para o carácter artificial e construído da abordagem a esta história e do discurso que a molda, avesso que é, pelo seu obscurantismo narrativo, à tradição

narrativa clássica a que estamos acostumados; e no entanto há-de ser esta mesma abordagem voyeurista e este discurso desarticulado, deslocado, desavisado e desenquadrado que lhe dá a forma (feito exclusivamente a partir do lado de fora e diante de algo que, apesar de documentar, manifestamente não entende), que melhor se há-de aproximar da recriação desse hermetismo do real e ainda da tradução em sons e imagens da experiência traumática da protagonista (que precisamente se debate, a par com o espectador, com essa obscuridade da realidade que a rodeia) que há-de atravessar metade do filme amnésica e a outra metade (já recuperada a memória) a negociar consigo própria o preço do esquecimento da única coisa de que ela (quando ainda desmemoriada) não se esquecera — a sua culpa; e daí que a forma (tornada ainda mais evidente pela austeridade a que o discurso narrativo aqui se vê limitado) sobressaia e se sobreponha ao resto.

O filme narra portanto uma história enigmática, velada e muito pouco transparente, assente numa intriga nebulosa e muito, muito dúbia e enunciada por um discurso que reproduz de igual modo toda esta ambiguidade e incerteza (aliás, um dos dois temas capitais é precisamente a dúvida, o outro é a culpa), ou seja:

à escolha dos acontecimentos que nos são narrados e à forma como justamente nos são narrados, e de cuja sucessão se faz o discorrer da história, presidiu uma vontade consciente de recusar o óbvio e o transparente, daí que a máquina narrativa não nos apresente, como de resto é costume, as personagens (há personagens de cujas relações com outras personagens — falamos de graus de vínculo dos mais elementares, como se são marido e mulher, se são irmãos, etc. — só nos apercebemos já perto do final ou então muito depois das mesmas terem surgido no enredo), e não nos situe nem nos oriente no tempo e no espaço, como habitualmente a narrativa clássica faz. Trata-se, claro está, de um dispositivo destinado a imprimir a dúvida no espectador, até para que este perpassasse o estado de espírito da protagonista amnésica.

Assim, para lá da máquina narrativa promover o dúbio, o nebuloso e o ambíguo ao privar-nos constantemente de informações cruciais tanto para o nosso conhecimento panorâmico da história como mesmo para o entendimento das dinâmicas da intriga, impedindo-nos tanto de nos localizar espaço-temporalmente como em relação às personagens e aos laços que as unem umas às outras (vínculos que as definem quer no conjunto de que fazem parte, precisamente por comparação e em relação umas às outras, quer em separado e destacadas de tudo o resto e na sua individualidade e traço de carácter) a própria linguagem fílmica, o próprio discurso fílmico que faz discorrer esta narrativa oblíqua, é também ele formalmente oblíquo, feito de uma série de planos desenquadrados que deixam boa parte da ‘acção’ fora-de-campo ou então de personagens a quem só ouvimos a voz e mesmo assim sem a conseguirmos situar no espaço fílmico, isto porque o discurso fílmico que faz discorrer a narrativa (e que no fim de contas é o dispositivo que a narra) é também ele, à semelhança da máquina narrativa enviesada e avara e secretista (de tão pouco que dá a saber), hermético e quase críptico.

Trata-se por isso de um discurso lacunar e em que repetidamente se constata a crónica avareza narrativa que pontua todo o filme (e a par desta a constante ambiguidade do que é enunciado) e que sistematicamente resiste à nossa tarefa de contextualizarmos, situarmos ou identificarmos com nitidez o que vemos, um enunciado omisso como que composto de episódios avulsos e que logo desde o início do filme se assumiu como a primeira das constantes do seu sistema narrativo (culminando em marca ou estilo autoral), e que produz um efeito de fragmentação narrativa que continuamente desorienta e intriga o espectador, obrigando-o na maioria das vezes a ver cada início de cena como se fosse o início de um filme diferente, ou seja: em branco, efeito de *tabula rasa* esse conseguido, entre outros dispositivos, muito à custa dessa constelação de elipses que esburaca o tecido da história e dota de uma insularidade enigmática os episódios narrados (tal qual como se fossem ilhas dispersas e sem aparente relação entre elas e obviamente desconhecemos que vistas do céu formam um arquipélago), como se cada um destes quase arriscasse ser uma curta-metragem autónoma. Discurso que ao mesmo tempo executa também uma crónica exploração do ambíguo — e que Martel cristaliza frequentemente na encenação do equívoco (em que há sempre alguém a quem cabe o papel do desaparecido por estar ignorante do estado em que Vero se encontra) — é que sempre que faz contracenar a protagonista com alguém que lhe é próximo mas que apesar dessa suposta proximidade se revela incapaz de se aperceber do seu estado angustiado e amnésico, Martel — através dessa encenação do equívoco — condena-o ao papel do desatento e do desaparecido e, logo, do ignorante a quem lhe escapa o que na realidade se passa, e que assim, justamente devido a essa insensibilidade crassa (sinal de desatenção que parece partir de um não reconhecimento, de uma indiferença, até mesmo uma desconsideração por Vero), se torna — sem que o saiba — cúmplice passivo do engodo que, pelo seu desaparecimento, ajuda a perpetuar, embora — e aqui radica o ambíguo — nunca possamos ter a certeza se será mesmo isto que sucede, uma vez que o enunciado promove a dúvida e nunca a desfaz, deixando-a para sempre em suspenso.

Atente-se ainda para a complexa proposta formal executada por Martel, da qual tanto os próprios enquadramentos escolhidos como a composição dos mesmos (e que resultam nos já célebres ‘enquadramentos desenquadrados’ que constituem já uma marca deste filme e uma autêntica assinatura autoral) concorrem para que se imprima uma sensação de clausura, de claustrofobia e de enjaulamento, ao mesmo tempo que vincam o estado de desorientação permanente e ainda a impossibilidade quer de reconhecimento, logo: de integração naquela sociedade, quer de escape da mesma ou até mesmo de uma referência que oriente e possibilite uma eventual saída, que indique uma eventual solução (mais uma vez Martel serve-se da forma como agente sugestionante para aqui, e apenas através dela, nos infundir de modo subliminar (raiz do ambíguo) a experiência de encurralamento da protagonista e da sua conseqüente condição de reclusa).

Mas mais: a própria impressão de estranheza, que oscila muitas vezes entre o pasmo e o deslumbre e o deleite e a sensação de ameaça e de medo, e que Vero parece experimentar continuamente, são exponenciadas por outra das nuances (e das virtudes) do designio plástico aqui levado a cabo — e que é justamente o da exploração da visualidade

háptica e que promove de forma recorrente os chamados instantes de cinema háptico¹⁰ e de estímulo sensorial, mimetizando assim de forma admirável a sua condição de criatura amnésica e alienada, a vogar por entre cenários e indivíduos que lhe são desconhecidos e até de certo modo indiferentes, portanto: desprendida de vínculos quer emocionais, quer familiares, quer institucionais ou sociais, e apenas verdadeiramente disponível (como quando acontece quando precisamente nos sentimos estrangeiros num dado sítio, onde tudo é novo e estranho e inaugural e fôssemos chamados também por isso a apurar os nossos sentidos ou então também pela própria deriva escapista desta personagem) para a simplicidade primitiva e animal dos estímulos sensoriais, ao apelo desse mero império dos sentidos, essencialmente ao contacto da água com o corpo (Vero há-de molhar-se, refrescar-se e lavar-se várias vezes ao longo do filme, naquela que é uma declarada alusão metafórica à lavagem da culpa) e à escuta perscrutante dos sons (aqui os sons como sinais do invisível e do indefinido, daquilo que não se vê mas que se sente, metáfora da dúvida). Aliás, é nesta mesma solução cinematográfica, neste desígnio formal, neste design plástico que — para lá da narrativa elíptica e fragmentada e ambígua que enforma, e da persistente descontinuidade espaço-temporal que promove, e da montagem brusca que opera, e dos ‘enquadramentos desenquadrados’ e da conseqüente exploração dramática do fora-de-campo que propõe, e do igualmente desorientador *design* sonoro que dispersa e confunde, e ainda do constante desfoque da profundidade de campo em que faz por insistir essa câmara míope, também explora e forja e plasma esse *design* háptico — residem grande parte dos mecanismos que fazem com que o próprio discurso filmico deste filme, através do decalque mimético — ou molde — que faz justamente da consciência da protagonista, nos surja como um reflexo, como um duplo (filmico) desse estado mental transtornado, de forma a que também nós, espectadores, e ainda que remetidos ao lado de cá do ecrã, comunguemos dessa experiência, experiência que nos é veiculada e dada a experimentar não pela história, pela intriga ou pelo drama que o enredo desenrola e a que assistimos (isto é: pelas peripécias), mas sim, e de forma determinante, pelo modo — superiormente articulado pelo discurso que Martel desenhou — como o filme é enunciado e plasmado diante de nós nesse ecrã, ao ponto de, através do *design* e das mecânicas desse discurso, da forma como a história é contada e nos surge moldada e articulada diante de nós, chegar a promover uma transferência desse estado de consciência experimentado pela *Mulher Sem Cabeça* que acabe por nos converter também a nós em seus duplos do lado de cá do espelho.

10

No seu artigo de recensão crítica ao livro de Laura U. Marks intitulado *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, e no qual a autora formula e define o conceito de visualidade háptica, o teórico e crítico de cinema Donato Totaro sintetiza esta ideia de percepção háptica veiculada pelo cinema: “*But how does cinema appeal to senses it can not technically represent, such as smell and touch, that is, what does haptic visuality ‘look like’? Marks defines haptic visuality as containing some of the following formal and textual qualities: grainy, unclear images; sensuous imagery that evokes memory of the senses (i.e. water, nature); the depiction of characters in acute states of sensory activity (smelling, sniffing, tasting, etc.); close-to-the-body camera positions and panning across the surface of objects; changes in focus, under- and overexposure, decaying film and video imagery; optical printing; scratching on the emulsion; densely textured images, effects and formats such as Pixelvision (Fisher-Price toy camera, used to interesting effect by Michael Almereyda); and alternating between film/video. The haptic image is in a sense, ‘less complete’, requiring the viewer to contemplate the image as a material presence rather than an easily identifiable representational cog in a narrative wheel (this vaguely recalls Marshall McLuhan’s distinction between ‘hot’ and ‘cold’ mediums).*” (Totaro, 2002)

4.3

Uma Câmara Míope

análise de cinco cenas do filme
La Mujer Sin Cabeza (Lucrecia Martel, 2008)

Vero Segue no Banco De Trás de Um Táxi Em Direcção ao Seu Consultório

[23m39s — 24m13s]

Vero no Consultório

[24m14s — 26m49s]

Vero à Procura do Seu Carro Pelo Parque de Estacionamento do Hospital

[26m50s — 28m03s]

Vero Em Casa de Josefina

[28m04s — 31m01s]

O Espectro do Rapaz Que Lava Carros Surge à Porta da Casa de Vero,

Onde Foi Oferecer os Seus Serviços

[34m50s — 35m11s]

Cena 22.

Vero Segue no Banco De Trás de Um Táxi Em Direcção ao Seu Consultório

[23m39s — 24m13s]

[duração: 34 segundos]

[1 plano]

I.

Nesta cena é reiterado de novo o propósito de inviabilizar tanto a identificação espacial como a do outro interveniente, o taxista (isto porque o plano é muito apertado, a câmara está em cima do rosto perfilado de Vero enquanto que a paisagem que vemos ao fundo, para lá da janela do carro, há-de permanecer sempre desfocada, só mesmo pela banda-som e pelo monólogo que este nos traz e que atribuímos ao condutor que não vemos, e ainda pela relação que fazemos com o final da cena anterior em que assistimos à chamada de um táxi por uma das suas empregadas, é que depreendemos que Vero segue num táxi e que aquela voz é a do taxista), e esta continuada recusa em contextualizar

quer o espaço cénico ou filmico quer as personagens que nele intervenham (potenciada pela ausência de planos de conjunto) acentua a divisão entre Vero e o mundo que a rodeia, ao mesmo tempo que amplia a sua angustiada sensação de estar ali (mais que deslocada) completamente perdida e sem a mínima noção tanto de quem são os outros como de quem é ela própria e do que é que ali faz.

2.

Enquanto o taxista lhe dava conta a Vero de como viveu o momento da tempestade (mais uma vez não conseguimos precisar quanto tempo ao certo é que decorreu desde a tormenta), o seu relato é interrompido pelo soar do telemóvel de Vero (som já emblemático uma vez que de cada vez que soa remete instantaneamente para o instante do acidente) e que esta atende para desligar logo de seguida (chega a ouvir-se do outro lado a voz de alguém a dizer algo imperceptível), gesto que ela repete pela segunda vez (a primeira tinha sido no quarto de hotel e na presença de Juan Manuel) e que tanto adensa o mistério quanto à identidade de quem estará por trás destes telefonemas como nos sugere que Vero seja alguém perseguido, o que remete de imediato para o quanto ainda desconhecemos da intriga.

3.

Já perto do final da cena, quando ouvimos o taxista invisível perguntar a Vero se aquele é o destino: *“É aqui, não é, minha senhora?”*, ao mesmo tempo que abranda e pára o carro, vemos Vero olhar pela janela (para lá da qual tudo permanece indistinto de tão desfocado) num gesto que acusa mais perplexidade (e mesmo alguma curiosidade, própria de quem é colocado perante algo que lhe é novo) que constatação, virando a seguir a cabeça para o interior do carro (na direcção do banco da frente, portanto na direcção do taxista que não vemos) e a quem, em vez de uma resposta, devolve uma muda expressão no rosto que denuncia a mais completa impotência e alienação — Vero não sabe onde está mas parece ter um pavor ainda maior que isso se saiba — e a pouco e pouco vamos nos apercebendo que isto que aparenta ser uma resignação muda (na qual, passiva, Vero parece aceitar o que lhe calhou em sorte fazendo por que não transpareça nada do seu mal-estar, da sua desorientação, da sua angústia) está intimamente ligado ao seu sentimento de culpa, sentimento de culpa este que a impede de pedir ajuda e a obriga a ocultar dos outros aquilo que de errado com ela se passa, sabendo que se o fizesse se veria forçada a ter que contar o que lhe aconteceu naquela estrada, o episódio do acidente, em que ela foi culpada de atropelamento e fuga, e assim a denunciar-se como autora de um crime; daí que seja legítimo que suspeitemos que devido ao momento traumático do acidente a memória da protagonista sofreu como que um apagão que eclipsou tudo o que lhe era anterior àquele instante, dotando-a apenas de uma espécie de consciência livre de qualquer passado (como uma recém-nascida), o que justifica não só a sua aparente descoordenação como a sua atitude ao mesmo tempo distante, apreensiva e até curiosa em relação àquilo e àqueles que

a rodeiam, e que, por uma série de coisas ela presente, que lhe deveriam ser próximos mas que na verdade não lhe são a ela senão estranhos acabados de conhecer.

Cena 23

Vero no Consultório

[24m14s – 26m49s]

[duração: 02m35s]

[4 planos]

Entre o insólito de a vermos sentar-se na sala de espera do seu próprio local de trabalho e onde exerce a sua profissão de médica dentista — atente-se: algo que só vamos saber, nós e a protagonista, à medida que esta cena se for desenrolando — e a sua inaptidão para desempenhar as suas competências, prefigura-se o cúmulo do seu estado amnésico, evidenciado na sua completa ignorância daquilo que é suposto ali estar a fazer: Vero já não sabe sequer exercer a sua profissão. E, para lá disso, é-nos ainda sugerido ter a protagonista ficado a saber pela sua assistente que tem um irmão (que pelos vistos é colega de profissão) e ainda uma tia idosa para a qual teria pedido a esta sua assistente que lhe comprasse umas prendas por ela.

1.

O 1º plano desta cena assume-se como um exemplo paradigmático do ‘enquadramento desenquadrado’: depois de um breve deslize de câmara em direcção à esquerda que acompanha a entrada de Vero, enquadrada apenas da cintura para baixo, o plano estaciona ainda antes da protagonista se sentar num dos cadeirões da sala de espera e aí há-de permanecer, mesmo quando vemos que, ao sentar-se, Vero fique no limite do fora-de-campo, o que praticamente a exclui do plano.

2.

A sensação de deslocamento e de desorientação da protagonista repete-se no 1º plano desta cena ao mesmo tempo que é sustentada pelo ‘enquadramento desenquadrado’ (que a deixa praticamente fora-de-campo assim que se senta na sala de espera) e pela altura (demasiado baixa, mais uma vez como se mimetizasse o ponto de vista de uma criança) a que Martel coloca a câmara (e que tanto impede que vejamos Vero de corpo inteiro a entrar no consultório como impossibilita que tenhamos uma mais ampla noção do espaço), daí que, enquanto este plano dura, não façamos ideia (tal como ela) onde é que ela está, o que atrasa qualquer conclusão clara da nossa parte e assim, ainda que por um instante (aquele que o plano dura), não nos dêmos conta do equívoco flagrante da protagonista que se acaba de sentar (tal qual uma qualquer paciente) na sala de espera do seu próprio consultório, inocência e ignorância estas que não só consolidam a nossa identificação com Vero como, e decorrente desta, nos impedem de a julgar.

3.

No entanto (e ainda durante o 1º plano) atente-se ao horror à evidência por parte de Martel e ao grau de subtileza (que inevitavelmente resvala em densa ambiguidade) daquilo que aqui é apenas sugerido (o equívoco de Vero), pois nem mesmo pela troca de olhares perplexa entre aquela mulher e aquele homem que já ali estavam sentados na sala de espera a aguardar a sua vez ou à espera de alguém (estes sim verdadeiros pacientes ou acompanhantes de verdadeiros pacientes) nem pela voz de mulher vinda de fora-de-campo que diz *“Olá! Estão à sua espera”* (ainda que à falta de imagem não tenhamos nenhuma certeza de que esta se dirige a Vero) nós nos apercebemos logo de que algo está errado; só no plano seguinte (o 2º) é que esta suspeita se materializa, ao vermos diante de nós aquilo que parece ser a recepção do consultório, com a respectiva recepcionista atrás do balcão (e que identificamos como aquela que acabara de se dirigir a Vero, informando-a de que estavam à sua espera) e um homem (provavelmente outro paciente) do lado de cá deste, ao confirmarmos pela expressão destes que estão ambos atónitos com o que tinham presenciado, ainda que admitamos que a reacção de Vero, apesar de tudo, contraria a razão de toda esta estupefacção (o que ainda confunde mais o espectador) ao conseguir sair airosa e com graça deste embaraço, levantando-se devagar (e sem acusar qualquer perturbação) e despedindo-se do homem e da mulher que ali estavam sentados com o seu característico sorriso afável que parece estar sempre a pedir desculpa.

4.

De seguida (e já diante do 3º plano) voltamos a testemunhar como Martel se agarra à demora em tornar o que quer que seja evidente, isto porque apesar de vermos Vero entrar numa outra divisão esta não se nos revela de imediato (como se o enquadramento escolhido fizesse dela um espaço ainda por determinar), permanecendo assim a incógnita de onde está Vero e o que é que foi ali fazer; aliás: por momentos o enigma é até adensado, uma vez que à esquerda do plano, e enquadrado pelo ombro, está uma criança (um rapaz dos seus dez anos) que assim que Vero entra a cumprimenta com um olá, e nada do resto que compõe a imagem nos dá a mínima pista que seja que nos permita supor onde é que se encontram.

A própria expressão corporal de Vero — que ali entra de casaco vestido, bolsa pendurada no ombro e até uma revista na mão (note-se que só pelo som (e isto no 1º plano da cena, assim que acabada de entrar na sala de espera se dirige ao sofá livre e faz o gesto de tirar algo do assento (pelo som que nos chega, uma revista) e aí se senta ficando quase fora do enquadramento) subemos desta revista e que Vero a trouxe consigo da sala ao lado), sendo assim facilmente confundida com uma qualquer paciente com consulta marcada — dissuade quem quer que tenha quaisquer certezas quanto ao real propósito da sua presença no local e só mesmo quando a assistente (presumimos que o seja pelo uniforme e pela atenção que lhe dedica) começa a fazer de assistente é que se vai construindo um sentido, uma vez que depois de a cumprimentar de beijo a desembaraça da revista, da bolsa e do casaco e a seguir lhe veste a bata — e

atente-se na forma como lha começa a vestir: Vero mantém-se ali plantada como se não fizesse a menor ideia de onde está, do que ali está a fazer e de quem são aquelas pessoas, paralisada e até mesmo hirta, parecendo a início que é a assistente que lhe está a tentar vestir a bata à força (gesto que mais uma vez remete para indícios anteriores que nos mostram esta protagonista como alguém a quem traçam o destino e a ocupação, como de resto sucedeu na cena anterior com a sua empregada, que diante dela lhe chama o táxi e lhe dá a este o endereço de destino, decidindo por ela, portanto) — ‘vestindo-a de doutora’, vestindo-a de sua patroa, vestindo-a da Vero de sempre, essa que desde o acidente Vero não sabe quem é nem sabe ser; é de realçar no entanto, e também à semelhança da reacção que o marido de Vero teve aquando do comportamento estranho desta assim que o viu entrar em casa, a aparente normalidade com que a assistente lida com esta postura contraída e distante de Vero (principalmente quando é evidente que ela não está à vontade como seria suposto, parece um boneco inerte a ser vestido), algo que não só faz aumentar a desorientação do espectador como alimenta as seguintes conjecturas: ou Vero já é por sua natureza assim ou se calhar (muito mais do que as pessoas em seu redor terem ficado subitamente distraídas) nunca ninguém reparou muito nela.

Ainda enquanto a assistente a volteia (primeiro desembaraçando-a da revista, da bolsa e do casaco e depois tentando a custo vestir-lhe a bata) esta vai-lhe dando conta de que uma enfermeira do hospital de Milagro telefonou para dizer que Vero se esquecera lá das chaves do carro e de mais algumas coisas, perguntando-lhe a assistente de seguida se ela quer que mande lá alguém buscá-las ao que ela, algo ausente, lhe responde que não é preciso.

Antes de prosseguir (e antes que se inicie o movimento de câmara que irá finalmente revelar que compartimento é este) é importante ainda destacar, regressando para isso ao início deste plano, que mal Vero entra nesta divisão (na qual, para lá de Vero, vemos sentado um rapaz de cerca de dez anos que a cumprimenta com um olá mal ela entra, e, vinda do limite do enquadramento para o centro do plano, a sua assistente) se ouve um som difícil de identificar e que primeiro se assemelha a um sopro contínuo (como o produzido por alguém que sopra através de uma palha) e que depois, após deixar de se ouvir por momentos, reaparece como um zumbido, passando a seguir ao tal sopro contínuo do início (som este que não só nos distraí como incomoda e intriga), continuando a ouvir-se enquanto o miúdo ali sentado se dirige a outro alguém ali presente que no entanto não vemos, dizendo: *“Michi, diz-lhe”*, isto ao mesmo tempo que se inicia um deslize de câmara para a direita, e que acompanha o movimento Vero nessa direcção, revelando-nos não só o resto daquela divisão como um terceiro elemento presente (e identificando-o como o autor daquele som), e que descobrimos ser um outro miúdo, sentado no que parece ser uma cadeira reclinável e com um pequeno copo de plástico preso à boca (e com o qual se entretém a produzir aquela sucessão de sons).

Então Vero abeira-se dele, juntando-se-lhe o outro rapaz (talvez o seu irmão mais velho) que é quem lhe tira o copo da boca terminando de vez com aquela incómoda chiadeira, então o miúdo sentado na cadeira olha para Vero e diz-lhe num tom sussurrado: “*A água está fria e faz-me doer os dentes*”; abrindo a boca e indicando-lhe em seguida um dente, isto enquanto em 2º plano, ao fundo, vemos a assistente preparar uma qualquer solução num recipiente, e para quem agora vemos que Vero se volta; portanto só agora — e não por ter sido enunciada qualquer referência ou evidência explícita (visual ou verbalizada) mas sim por uma série de pistas avulsas que nos conduziram a essa conclusão — conseguimos perceber onde estamos e o que é que Vero faz ali, estamos no seu local de trabalho, no consultório onde Vero exerce a sua profissão de dentista.

5.

Segue-se um plano (o 4º desta cena, e mais uma vez um plano muito apertado no qual só cabe parte de duas cabeças) em que temos diante de nós um *close-up* do rosto de Vero, e no qual coincide, alinhado no extremo esquerdo do enquadramento, uma parte do perfil desfocado da assistente, e a quem Vero se dirige dizendo-lhe (sem que no entanto a olhe nos olhos) que não se sente bem, ao que a assistente lhe pergunta se ela não quer que esta telefone ao seu irmão — e aqui notamos (apesar de esta a disfarçar) uma expressão de surpresa no rosto de Vero (e aqui sim Vero olha por instantes a sua interlocutora nos olhos) como se tivesse ficado a saber neste preciso momento pela sua auxiliar que tem um irmão — e ao que Vero lhe diz que não, que é só uma indisposição de estômago, começando de imediato a despir a bata; aqui a parte do rosto desfocado e em 1º plano da assistente sai de campo e quase em simultâneo surge desfocado em 2º plano ao fundo um vulto que parece assomar à porta e que pela breve troca de palavras que se segue com a auxiliar depreendemos ser a mãe dos miúdos, e para quem é de assinalar que Vero não se volta, nem sequer para se desculpar pelo transtorno causado pelo súbito abandono da consulta.

De seguida parte do rosto desfocado da assistente volta a entrar em campo, em 1º plano e alinhado ao extremo esquerdo do enquadramento, tal como há pouco, dando-lhe conta que ela se pode encarregar de dizer ao irmão de Vero para que ele fique entretanto com os seus pacientes, perguntando-lhe no entanto a seguir se prefere ser ela a informá-lo, ao que Vero, olhando-a de novo nos olhos e de sorriso postiço, lhe responde com um lacónico “*Não, agora não*”; repetindo de novo a recusa quando a sua assistente se oferece para telefonar ao seu marido a fim de que este a venha buscar uma vez que, diz-lhe ela, atenciosa, talvez seja melhor que não conduza no seu estado.

6.

Até que sucede outro instante repleto de estranheza: a assistente dá-lhe um embrulho e Vero agradece-lhe com um beijo, num gesto de espontânea surpresa e até de alguma comoção por aquele presente inesperado, mas logo ali a sua auxiliar

desfaz o equívoco, afinal aquele presente não é para ela mas sim para uma tia sua e que terá sido a própria Vero a encarregá-la de lho comprar por ela, e aqui a assistente (decididamente apreensiva pelo estranho comportamento de Vero) volta a insistir com ela para que não conduza sozinha oferecendo-se para chamar um táxi (e é de destacar que Vero, que sabemos não estar de carro e que inclusive ali chegou de táxi, não mencione isso à sua empregada, escolhendo omitir-lho) ao que Vero se nega novamente, terminando depois a conversa (e a cena) com a assistente a dizer a Vero que ela mesma há-de ir ao hospital buscar as suas coisas e com o rosto de Vero a nublarse, denunciando uma apreensão nitidamente relacionada com tudo o que lhe lembra o hospital e as suas coisas que lá terá deixado esquecidas, ou seja: com as primeiras horas após o acidente.

7.

Assim, toda esta cena da ida de Vero ao seu consultório é dominada pelo insólito; ao insólito da sua entrada na recepção ou átrio do seu consultório (em que a vemos sentar-se na sala de espera, denunciando não saber o que faz ali e comportando-se por isso como uma qualquer paciente anónima) segue-se a reedição do insólito da sua entrada no seu consultório propriamente dito, na sua sala de trabalho, promovido este não só pelo enquadramento que fractura propositadamente o espaço filmico ao deixar fora-de-campo tanto o resto da divisão como o miúdo a atender (mas que no entanto, e mesmo estando fora do plano, faz por assinalar a suspeita da sua presença através de uma série de sons intrigantes que insiste em produzir continuamente, algo que, aliado à sua invisibilidade, potencia mais ainda o estado de perplexidade do espectador) mas também pelo facto de — ao não permitir-nos dominar o espaço — impedir-nos de perceber onde nos encontramos e por isso de achar justificação para a presença tanto do primeiro rapaz que ali vemos sentado junto à entrada como até mesmo daquela moça que só depois se revela ser assistente de Vero; a isto soma-se ainda a surpreendente expressão da protagonista quando a sua assistente faz referência ao seu irmão — reagindo como se não soubesse da sua existência — e mais adiante ainda a forma como denuncia o seu estado desmemoriado ao mostrar que também se tinha esquecido que tinha sido ela própria a incumbir a sua assistente de comprar aquele presente para a sua tia, ou seja, e por analogia com a sua surpresa quando esta lhe fala de um irmão, depreendendo-se daqui que também não fará ideia de ter uma tia.

Esta cena é por isso tanto atravessada pelo insólito como pela intrigante inquietude experimentada pelo espectador (inquietude esta que, provocada no espectador através de várias opções estéticas concertadas pela *mise-en-scène*, o aproxima irremediavelmente da vivida pela protagonista, mimetizando assim pelas escolhas formais tomadas o estado de espírito desenquadrado desta ‘mulher sem cabeça’) por constantemente lhe ser impedido divisar quer o espaço quer a identidade das personagens, e depois pela angústia de Vero em não ser capaz de saber quem é e o que faz ali — mais uma vez assistimos à sua flagrante impotência em poder discernir a sua própria identidade (e que calculamos estar

impedia de o conseguir pelo estado traumático em que se encontra), isto porque esta protagonista nunca é capaz de se definir por ela própria (e este é bem capaz de ser o âmag do filme, a sua questão primordial, e é talvez por isso que durante uma série de dias Vero se agarra à ‘sua culpa’, a sua culpa investe-a de uma autoria que lhe dá espessura, corpo e contorno, definindo-a e ratificando a sua existência singular e original, em suma: a sua culpa dá-lhe uma assinatura), aliás — e muito pelo contrário — são sempre os outros que a rodeiam que acabam a defini-la (que lhe dão um nome (Juan Manuel, o primeiro a chamá-la pelo nome), que lhe dão um estatuto, que lhe dão um local e endereço de trabalho, que lhe dão uma profissão (uma das suas empregadas de casa, que a trata por patroa e lhe diz que estão à espera dela no consultório e que depois lhe chama um táxi, avançando ela mesma a morada do consultório ao taxista, e depois a sua assistente, que literalmente a ‘veste’ de doutora) e ainda que lhe atribuem um irmão e uma tia (é a sua assistente que se encarrega de lhe fazer a revelação e fazer dela irmã de um irmão que Vero não conhece e sobrinha de uma tia que ela não parece fazer ideia de quem seja)) como se ela acabasse por resultar da coleção de atributos que os outros lhe destinam, como se fossem os outros — e não ela — que a ‘enchessem’, visto ela muito provavelmente se assemelhar a um invólucro vazio e fútil, veja-se a sua obsessão com a cor do cabelo, o semblante sempre distante e a pose sempre passiva e demitida de agência, a voz sempre doce de fraca, a sua presença não-presente de corpo presente, arriscando-se a passar por um bibelô inofensivo, e daí que amiúde não se dê por ela ou não reparem nela, e não se apercebam de que algo nela mudou.

Cena 24.

Vero à Procura do Seu Carro Pelo Parque de Estacionamento do Hospital

[26m50s — 28m03s]

[duração: 01m13s]

[3 planos]

Nesta cena assistimos à visível desorientação de Vero à procura do seu carro pelo parque de estacionamento do hospital, sendo entretanto surpreendida pelo seu irmão (que todavia quando surge não nos é apresentado de forma nenhuma, nem como seu irmão nem como outra coisa que lhe seja à protagonista, e que só mais adiante havemos de vir a saber chamar-se Marcelo) e que há-de acabar por a conduzir no carro dela (e isto não é claro) ou a casa dele ou a casa da sua prima Josefina (isto porque por esta altura da narrativa ainda não é claro se esta é casada com o irmão de Vero ou não, ficando nós só mais tarde a saber que afinal não é com Marcelo mas sim com Juan Manuel que Josefina é casada).

I.

De novo uma elipse. Da cena anterior para esta *algo se passou que não nos foi narrado*, no instante anterior tínhamos Vero ainda no seu consultório, diante da sua assistente, e de seguida vemo-la a atravessar o parque de estacionamento

do hospital, já a regressar do interior do estabelecimento onde terá ido buscar as coisas de que lá se esqueceu, momento esse que nos foi suprimido pela narrativa;

Mais adiante, e curiosamente a meio desta cena (na passagem do 2º para o 3º plano), havemos de nos aperceber também de que houve um lapso temporal (ainda que mínimo) que foi eclipsado pela montagem e no qual possivelmente residiria a definição da relação entre Vero e aquele homem que ali a surpreende e que depois assume a sua condução e a do seu carro;

2.

Podemos dividir esta cena em dois momentos:

1) 1º momento da cena:

a câmara segue Vero num movimento de *travelling* por aquele que parece ser o parque de estacionamento de um hospital, mas em vez de o fazer em campo aberto e ao lado dela, fá-lo a partir das janelas do rés-do-chão de um dos corredores do interior do hospital, como se a espiasse e por isso quisesse permanecer incógnita (o que sugere a pergunta: poder-se-á admitir a eventualidade de este *travelling* ser produzido pelo ponto de vista de alguém internado no hospital?, e, assim sendo, será então que é aqui que está esse outro provável protagonista do acidente, ao qual, por agora, pensávamos que só nós e Vero tínhamos assistimos, mas que é mais que natural que, a não ter sido só um cão o outro implicado, haja mais alguém que o tenha testemunhado, e mesmo eventualmente dele tenha saído ferido (Vero não chegou a sair do carro a fim de se inteirar do que acontecera); o que aqui parece ser certo e deixado em evidência por esta câmara que espia ao longe é, mais uma vez, o propósito de se reiterar uma exclusão, um distanciamento, uma noção de intransponibilidade, e que convive ao mesmo tempo com uma curiosidade e perplexidade vigilantes, daí que este plano em *travelling* nos surja mediado pelos vidros das janelas das paredes do hospital, e que ainda desta mediação resulte uma imagem (háptica por sinal) fragmentada (no fim de contas acabam por ser vários enquadramentos dentro de um enquadramento) pela esquadria formada pelos caixilhos das janelas.

Assim, acompanhamos Vero ao longe, a atravessar o que nos parece ser o parque de estacionamento de um hospital (hospital que depreendemos ser o mesmo onde ela deu entrada após o acidente e onde terá ido agora buscar aquilo de que lá se esqueceu) e depois a deter-se diante daquele que será o seu carro (e ao qual identificamos parte da frente danificada, sinalizando-o precisamente como o veículo implicado no acidente), reconhecimento este que no entanto nos parece ter-lhe sido difícil (o que alerta de novo para o estado amnésico em que a protagonista se encontra), uma vez que, depois de a vermos vaguear perdida pelo parque e a olhar em várias direcções, assim que se aproxima da viatura, que está estacionada ao lado de outra, chegamos mesmo a vê-la experimentar o comando do carro para assim se certificar de qual daqueles dois é o seu; e a seguir, logo que obtém a confirmação, vemo-la tirar resignada os óculos escuros, como se, ao ver-se confrontada perante a evidência material do acidente (a frente do carro danificada), se visse

obrigada tanto a admiti-lo como à sua culpa (tirar os óculos escuros é abandonar uma redoma e encarar a realidade de frente) e por isso também a desistir de o tentar esquecer;

II) 2º momento da cena:

naquele que é o 2º momento desta cena vemos sucederem-se 2 planos (respectivamente o 2º e o 3º desta cena) unidos por uma montagem brusca que contraria propositadamente o efeito de continuidade espaço-temporal da sequência, uma vez que não só quebra a unidade temporal (primeiro temos Vero de pé a ser surpreendida por um homem que, aparecendo por trás dela, lhe tapa os olhos, e depois já a temos a entrar no carro) como também confunde (na passagem de um plano ao outro) a nossa percepção do espaço e do lugar das personagens no espaço, comprometendo a ilusão da continuidade direccional do movimento das personagens através deste ao fazer suceder um ao outro dois planos com pontos de perspectiva opostos (o 2º enquadra Vero pela sua esquerda enquanto que o seguinte a enquadra já pela direita), o que de imediato trava a fluidez da sequência ao mesmo tempo que destaca a condição fragmentada e elíptica deste final de cena, e que se opõe precisamente ao prévio plano em *travelling* que a iniciou.

3.

De facto, entre este 2º e 3º plano desta cena há uma tensão que é gerada pelo confronto de ambos os planos que, embora aparentemente esta nos apareça como já resolvida, nós não chegamos a ver ser resolvida, e precisamente devido a esse lapso de tempo que foi subtraído, a esse momento elíptico que existe entre o 2º e o 3º plano, isto porque se no 2º plano vemos Vero a ser a ser surpreendida por um homem que aparecendo por trás dela lhe tapa os olhos e ao que ela reage com uma expressão aterrorizada, o que faz com que o dito sujeito se procure redimir do susto que lhe pregou surgindo-lhe depois já diante dela e a repetir-lhe: “Sou eu, sou eu”, no plano seguinte já a vemos sorridente e à vontade e até a entrar naquele que é o seu carro com aquele homem a quem inclusive ela deixa que a conduza; ora, há aqui de facto algo que nos é omitido, um gesto, um olhar, uma breve troca de palavras que seja, algo que justifique este extremado contraste entre um plano e outro;

ou então não, não terá mesmo havido nada digno de destaque e, apesar do sobressalto instantâneo de Vero por não estar a contar com alguém que a abordasse pelas costas, serem mesmo próximos um do outro, amigos de longa data ou até parentes, motivo esse que explicaria que se passasse tão depressa de um plano ao outro, quase como se a câmara já o soubesse ou então não e, assustada com o susto de Vero, tivesse também ela virado o olhar ou cerrado os olhos; saliente-se também (e mais uma vez) o facto de nem num plano (o 2º) nem noutra (o 3º) chegarmos a ter a oportunidade de fixar o rosto deste homem, que de resto há-de permanecer anónimo, uma vez que ou nos aparece de costas ou muito fugazmente de perfil.

4.

Depreendemos portanto que este homem que ali surpreendeu Vero no parque de estacionamento do hospital será um seu íntimo (pela abordagem, pelo “*Sou eu, sou eu*”, por se encarregar ele mesmo de condução do carro de Vero, por lhe mencionar uma tia em comum (repare-se que é já a terceira vez que esta tia é mencionada, primeiro por Juan Manuel no quarto de hotel, depois pela assistente de Vero e agora por este homem) e ainda uma tal de Josefina que concluímos ser do conhecimento de ambos) mas mais nada, a narrativa não no-lo identifica, não nos dá dele nenhum dado que nos permita situa-lo na hierarquia de relações ou afectos da protagonista, deixando-o tão indefinido e anónimo como ao seu rosto, o qual não permite sequer que se fixe no ecrã.

5.

Atente-se ainda à ironia subjacente ao gesto com que este homem inesperado e anónimo irrompe em cena (no 2º plano), à natureza simbólica da partida que este lhe prega a Vero, surpreendendo-a pelas costas a tapar-lhe os olhos e a desafiar-lhe a adivinhar quem é, isto porque não só desconfiamos que é bem possível que Vero não saiba de facto quem ele seja mas que, à semelhança do que tem vindo a fazer, finja que sabe (a fim de não denunciar o seu segredo), como damos por nós (porque a narrativa e o discurso que a enuncia não nos põem a par de quem é este homem) a experimentar uma vez mais a sensação de desorientação e angústia da protagonista, perdida num mundo que a todo o momento mostra que a conhece mas ao qual ela reage como se lá nunca tivesse vivido, posição desconfortável essa que seria natural — e aqui é que reside uma das linhas mestras deste filme — num mero espectador recém-entrado num filme, alheio e ignorante que está do enredo desse mundo onde acabou de se internar, principalmente se, à medida que o relato vai avançando, se desse conta que a narrativa se demite de lhe apresentar tanto a intriga como os seus intervenientes ou ainda de contextualizar o que quer que seja (como é precisamente aqui o caso), mas já não tão natural quando é a protagonista da mesma — e que ainda por cima sabemos que está no seu meio de todos os dias — que se comporta perante esse seu quotidiano e todos aqueles que o povoam (e que por isso a lógica estabelece que lhe deveriam ser próximos e por ela reconhecidos) como alguém que lhes é e sempre lhes foi distante e estranho, tal e qual como um espectador acabado de ingressar numa ficção cuja narrativa lhe permanece hermética e lhe resiste, mas aqui com a agravante tanto de nela estar implicada como de ser mesmo a figura central da mesma, daí que suspeitemos que Vero esteja muito perto de ser, e de forma flagrante nos dias seguintes ao acidente, uma espectadora dela própria e do seu mundo, como alguém que tivesse passado a assistir de fora à sua vida e nela não se reconhecesse.

Cena 25.

Vero Em Casa de Josefina

[28m04s – 31m01s]

[duração: 02m57s]

[6 planos]

Entre a ciranda de cumprimentos de todos os sobrinhos e ainda a reincidência de beijos do irmão, assistimos aos comentários deste e de Josefina sobre a danificada frente do carro de Vero, e ainda à pergunta “Foste contra quê?”, à qual Vero responde de forma resoluta que foi contra um cão, passando depois pela ‘lavagem chinesa’ ao cabelo de Vero executada com esmero pela sua predilecta Candita (será sobrinha?, prima em 2º grau?, o enunciado não o esclarece) e ainda da inesperada sugestão de uma inusitada tensão sexual que daqui se desprende, e por fim à chegada das amigas “arrapazadas” daquela e aos comentários desagradáveis de Josefina sobre as mesmas.

I.

Assim que esta cena começa — de forma ostensivamente brusca e repentina, largando-nos já a meio de uma acção em curso — é-nos logo denunciado ter ocorrido mais uma elipse. De facto, o 1º plano desta cena, em que vemos Vero sentada num sofá de uma divisão de uma casa que não conhecemos nem sabemos a quem pertence (havemos de o depreender depois, obrigados que somos a isso pela falta de cooperação narrativa, mas mal o plano se inicia, e atendendo ao facto do mesmo se concentrar exclusivamente sobre a protagonista (faz dela o seu centro, à volta do qual gravitam anónimos os outros personagens) e de se alhear de tudo em redor (tanto ao colocar-se a câmara à altura do rosto de Vero, que está sentada, condenando-se ao fora-de-campo as cabeças de quem ali está de pé, por exemplo, como pelo efeito de desfoque da profundidade de campo) a desorientação instala-se) faz com que demos pela falta de *algo que se passou e que não nos foi narrado*, nem que isso se cingisse a uma breve referência veiculada por uma fala de um personagem acerca do destino de Vero e daquele homem que se prestou a conduzi-la, nem isso sucedeu nem sequer qualquer imagem do trajecto ou da chegada àquela casa, algo que nos permitisse estabelecer coordenadas a fim de que nos orientássemos pelo labirinto do enredo (no fim de contas que o construíssemos, são estas coordenadas que hão-de resultar no mapa mental do filme que vemos e que vamos traçando à medida que o vemos) e que à medida que fôssemos avançando através dele nos fosse dando um retorno contínuo (uma confirmação) de estarmos a progredir na direcção certa (ou então numa dada direcção que seja e não perdidos, recusados que nos são constantemente elementos tão básicos como os que nos permitiriam situar os espaços, avaliar o decurso do tempo, identificar as personagens e as relações entre elas) e assim infundisse em nós não só uma ideia de sequência causal como de progressão acompanhada da narrativa (e que, por exemplo, a elipse inviabiliza, estilizando-a), em suma: algo que, à semelhança do que sucede no modelo narrativo tradicional, nos amparasse e conduzisse, e que até mesmo julgasse por nós.

2.

Continua o programa estético dos enquadramentos cujo elaborado *design* e artifício passa muito por sugerirem resultar como que involuntários e algo casuais (a própria desfocagem da profundidade de campo mimetiza essa espécie de inconsequência, de demissão), e que ora são autênticos ‘enquadramentos desenquadrados’ ou, como aquele de que iremos falar em seguida, feitos de uma composição extremada, que ao mesmo tempo que revela uma mestria exemplar no aproveitamento e exploração do cinemascopo, leva em alguns casos a que certas personagens estejam em campo apenas nos limites do enquadramento e assim constantemente no limiar do fora-de-campo. O 6º e último plano desta cena há-de apresentar-se como um desses enquadramentos cuja composição extremada há-de deixar Vero, a protagonista, à beira da margem esquerda do enquadramento, enquanto reserva apenas um quinto do campo visual do ecrã para o outro foco de acção que nele faz coincidir e que é o da nesga que se entrevê para lá da porta entreaberta e em que tentamos a custo distinguir os vultos de Candita e das suas amigas, isto para lá da já reincidente exclusão do rosto de Josefina do enquadramento, que ali se planta de pé atrás de Vero a falar ininterruptamente enquanto lhe termina a lavagem ao cabelo que a filha começara.

Ora, é precisamente com o extremar (da sua posição na composição do plano) tanto de Vero como de Candita (que são ambas colocadas em cada um dos extremos do enquadramento — Vero colada à margem esquerda e Candita remetida para a margem oposta e para o último quinto do ecrã e aí deixada presa a esse pequeno enquadramento dentro do enquadramento, apertada entre a porta entreaberta e o limite do plano) que esta composição inscreve (passe o paradoxo) tanto uma como outra como *outsiders* (uma, Vero, numa margem do plano e outra, Candita, na outra e para lá disso literalmente lá fora, para lá da soleira da porta da casa de família, lugar por excelência daquele que transgride a regra; isto enquanto que sensivelmente ao centro do plano (e o centro opõe-se sempre aos extremos) figura uma Josefina decepada cujo discurso fútil se faz ouvir por sua vez em monólogo e de caudal incessante (portanto: sem admitir diálogo ou oposição) e na qual por tudo isto se pode ver representado o preconceito, a desatenção, a insensibilidade e consequente impotência do poder normativo do matriarcado.

3.

Esta cena é pontuada por 3 momentos:

1) 1º momento

O da girândola de cumprimentos de que Vero é o centro e que, apesar do ambiente de ternura e familiaridade que instala (ou talvez mesmo por isso), acentua ainda mais o sentimento de deslocamento e de estranheza da protagonista em relação aos que a rodeiam de beijos, carinhos e atenções, sensação que de novo volta a ser imprimida pelo uso do enquadramento como decisor daquilo que fica dentro e fora-de-campo, e veja-se que neste 1º plano todas as personagens

que nele intervêm — à exceção de Vero, enquadrada ao centro — ou que por ele desfilam, entrando e saindo, nos aparecem ou cortadas (como é o caso de Josefina e do homem que conduziu Vero até ali, enquadrados apenas da cintura para baixo) ou de costas (como um dos miúdos que a cumprimentou de beijo e a seguir desapareceu) ou ainda, quando em campo, em posturas que resistem à sua fácil identificação (como a da rapariga que se deita por instantes ao lado de Vero, de rosto voltado para ela (e não para nós) e a espaços tanto fora como dentro do enquadramento, e que só depois havemos de vir a saber que é Candita), dando-nos a experimentar aquela súbita desorientação característica dos momentos em que alguém é apresentado a um grupo de desconhecidos e em que por mais que nos esforcemos demoramos a fixar os rostos de cada um, como se assim, através da forma (o uso do enquadramento e através dele daquilo que fica dentro e fora-de-campo e ainda da coreografia dos movimentos e posturas das personagens que nele se detém ou que por ele passam) nos fosse transferida a própria dificuldade de Vero em reconhecer todos estes personagens, fazendo (apesar de sabermos que assim não é, visto sermos levados a crer tratarem-se de elementos da sua família com quem pelos vistos é suposto ela ter uma relação próxima) com que todos eles passem (para ela) por desconhecidos recém-apresentados, aproximando mais uma vez a protagonista do lugar que deveria ser só nosso, e que é o de espectadora recente e distraída e desavisada da sua própria vida.

Repare-se novamente na propositada esquiva da narrativa em nos apresentar convenientemente estas novas figuras que invadem a cena, e havemos de atravessá-la sem que façamos a mínima ideia de qual o lugar de cada um nesta hierarquia de vínculos e de afectos (e que supomos de natureza familiar): quem é esta Josefina?, amiga, prima ou irmã de Vero?, quem é de novo aquele homem que a conduziu até ali e só nesta cena a beija por duas vezes e ao qual nem sequer foi atribuído entretanto um nome?, será o marido desta Josefina?, ao que tudo indica parece que sim, no entanto perto do final ele refere que tem que ir para o consultório, será afinal ele o irmão de Vero (com quem já percebemos que ela partilha a profissão)?, também pode ser que seja, aliás isso não impede que seja na mesma o marido da tal Josefina, e quanto aos miúdos?, bem: pela forma como Josefina se lhes dirige parece-nos serem todos seus filhos (três ao todo, embora só dois deles tenham sido nomeados, o mais pequeno: Ignacio, a rapariga: Candita) mas mesmo assim nada disto nos é garantido pela narrativa que, como tem vindo a acontecer desde o início, se mantém ambígua e elíptica, a obrigar-nos constantemente a dar sentido ao que nos apresenta e a especular sobre quase tudo o que mostra e o que não mostra mas que no entanto sugere.

Assim, aliada a esta contínua resistência à identificação de todas estas personagens em redor de Vero, continua simultaneamente a promover-se a indefinição do espaço em volta, tanto que deste 1º plano (um plano no fim de contas fechado sobre Vero e que remete tudo o resto para as margens do próprio plano, inviabilizando portanto qualquer tomada de consciência do espaço circundante, daí que as outras personagens não caibam nele e resultem amiúde

cortadas) passamos a um 2º plano (em que acompanhamos Josefina a deslocar-se pelo resto da divisão) que nada acrescenta quanto à nossa percepção espacial, uma vez que não só não nos dá qualquer plano de conjunto (volta a ser de novo um plano apertado que passa do rosto de Josefina para se fixar no do seu filho mais novo) como desfoca tudo o que não esteja em 1º plano de focagem, fazendo de tudo o que está em plano de fundo, ou de toda a profundidade de campo, apenas uma mancha indistinta, e isto sempre com a câmara colocada propositadamente a uma determinada altura que fragmenta sempre o espaço filmico (e daí fragmenta a acção ou os seus actores) e nos impede sempre de assistir a um quadro completo (há pouco, no plano anterior, não víamos nada acima da cintura de quem quer que estivesse de pé, ao lado de Vero, que estava sentada, agora, assim que a câmara estaciona diante de Ignacio, o filho mais novo de Josefina, vemo-lo bastante compenetrado a fazer algo mas não sabemos o quê, uma vez que este está enquadrado pelo peito e tudo abaixo deste está fora-de-campo), intrigando-nos ao mesmo tempo que nos recorda a impotência da nossa condição de espectadores dependentes daquilo que esta câmara míope e desenquadrada acabe por nos mostrar ou não, e como, parecendo apostada em sugerir permanentemente que há sempre algo que lhe (e nos) escapa.

II) 2º momento

E eis que de súbito, ao 3º e 4º planos, somos colocados diante de uma sucessão de imagens que vem contrariar os planos anteriores, como se por instantes esta pusesse aqueles em questão quanto à sua ocorrência: primeiro vemos Vero (lá ao fundo, num raro plano de conjunto) em que a vemos subitamente sozinha, sentada no sofá e rodeada apenas pela amplidão calada da sala da qual desapareceu inexplicavelmente toda a gente (efeito este que conta também com a cumplicidade da banda-som: não se ouve nada, tudo emudeceu instantaneamente em redor de Vero), primeiro de perfil e depois, como que a medo, a arriscar um voltar de cabeça na nossa direcção e em que lhe entrevemos uma expressão apreensiva (desconforto este que, juntamente com esta inesperada solidão e quietude, se nos contagia), ao que se lhe sucede um insólito plano seguinte (o 4º da cena) de duas portas (uma, entreaberta, que dá para uma divisão interior que não conseguimos determinar qual seja, e outra, escancarada, que parece dar para o exterior da casa) que se nos aparecem como testemunhas mudas de algo inominável e que remetem para o fatal sentimento de culpa da protagonista, só decorridos alguns instantes é que a suposta normalidade reaparece, primeiro sob forma de um chilreio de pássaros e de um som motorizado vindo de lá de fora e que se assemelha ao de uma mota a passar, depois, vindo já do interior, de um bater de porta, até que vemos Candita a entrar em campo de costas e vinda da esquerda, e a internar-se pela tal porta entreaberta ao mesmo tempo que a ouvimos perguntar a alguém que não vemos pelo champô de joboba, nisto sai de lá de dentro dessa divisão aquele que supomos ser o irmão do meio, até que regressa, ainda que a início só a ouvimos por ainda estar fora-de-campo, o queixume de Josefina a dizer que nesse dia não encontra nada, e por fim a vemos passar, agora já a lamentar-se do insuportável que está uma certa tia (e que supomos tratar-se da mesma tia já

referida por várias vezes ao longo do filme e que curiosamente funciona como subtil indicador de parentesco, e logo figura agregadora daqueles que a nomeiam), assim, assistimos a que este espaço diante da câmara passe de deserto e inabitado para um autêntico cruzamento de trajectos dos vários habitantes da casa, cada um com o seu próprio destino, e pelo qual aqueles vão aparecendo e desaparecendo, como se se revezassem obedecendo a uma coreografia da aparição e da desapareição, por isso logo que vemos Candita sair finalmente da casa de banho cheia de frascos e de toalha ao ombro, e mal esta sai do plano pela esquerda do enquadramento, assoma logo à entrada da casa, e à direita do plano, o homem que ainda não sabemos quem seja de facto e que foi aquele que conduziu Vero até ali, e que dali, da soleira da porta, faz referência ao estrago da frente do carro de Vero (carro que não vemos por estar justamente para lá dessa porta), homem ao qual entretanto se junta Josefina e que por sua vez também comenta com pasmo a tal frente de carro que a nós não nos é permitido ver e lhe atira a Vero a pergunta fatal: *“Foste contra quê?”*.

E é a seguir que havemos de ficar diante de um grande plano (o 5º plano da cena) do rosto de Vero, de perfil e olhar perdido no vazio, como quem apenas esboçou o gesto de voltar a cabeça por cima do ombro em direcção a alguém e a meio se deteve, escusando-se assim ao confronto directo (aos olhos nos olhos) com quem lhe havia endereçado a pergunta, aliás: tanto a escala do plano (um grande plano do seu rosto perfilado), como o enquadramento (o seu rosto e fulva cabeleira penteada para trás ocupam mais de metade do ecrã, sugerindo a distorção de uma cabeça maior que o normal) como ainda a luz (que lhe acentua o fulgor do cabelo e exagera a brancura do rosto) e principalmente a sua expressão (note-se em particular a expressão da sua boca, levemente retorcida, com o maxilar inferior algo adiantado) parecem transfigurá-la em alguém prestes a dizer uma mentira, e atente-se à importância do momento — é que, pela primeira vez, Vero está prestes a dar a sua versão do que lhe aconteceu (do acidente, do acontecimento que desencadeia a intriga), e da qual (apesar de também nós termos sido testemunhas desse instante) não tínhamos tido até aqui quaisquer indicações ou pistas sobre qual teria sido de facto a perspectiva da protagonista, qual a sua verdade sobre o sucedido, e é aqui que a vemos dizer, esquivando-se no entanto a olhar nos olhos de quem lho perguntou mas antes com estes focados em coisa nenhuma, que lhe passou um cão à frente.

Ora, o que aqui é relevante é que não há nada factual que nos permita duvidar da sua versão, ou seja: a evidência de que terá sido um cão a ser atropelado por Vero foi-nos ela própria avançada pouco depois do embate, e assim que a protagonista decide arrancar sem sair do carro, por aquele plano que nos mostra, ainda que ao longe, precisamente um cão caído inanimado na estrada (plano este que para lá de não deixar de ser dúbio quanto à sua inteligibilidade visual também é ambíguo quanto à identidade do olhar a que pertence, embora agora nos pareça bem mais provável que seja o da perspectiva de Vero que o de um ente narrador omnipresente), o que é o mesmo que dizer que a versão que aqui Vero acabou de tornar oficial não choca com aquilo que presumimos que tenha acontecido, no entanto, e isto é que compromete o resto, há-de residir na expressão do seu rosto ao dizê-lo, uma expressão enviesada que chega por

instantes a deformá-la (em particular o desenho da sua boca, levemente retorcida, com o maxilar inferior algo adiantado), o indício que nos há-de instilar a dúvida e inquirir de algum modo a sua versão, isto porque se por acaso não lhe tivéssemos ouvido o que disse (imagine-se que o filme de repente emudecia), porque para todos os efeitos o que ela disse foi a verdade, apostaríamos que aquele semblante era o de alguém que tinha acabado de mentir.

Mas o plano ainda continua e só se há-de completar quando Vero, depois de dar esta resposta a Josefina, volta a cabeça para a frente (voltando-nos a nuca e fazendo assim com que dela fiquemos apenas — como se se lhe substituísse ao rosto — com os vários tons de louro da sua cabeleira ondulada) ao mesmo tempo que diante dela vemos ajoelhar-se a jovem Candita (da qual até agora ainda não nos tinha sido definido o rosto) a quem, embora esta esteja algo desfocada (ou talvez mesmo por isso, o que acentua o contraste), distinguimos dois olhos de um azul penetrante de tal forma cravados em Vero que é impossível, e precisamente devido àquilo que Vero tinha acabado de dizer e pela forma como o disse, não ver neste rosto de Candita (melhor: ou sermos nós a transferir-lho) a encarnação da dúvida acerca da veracidade do testemunho de Vero (ainda que saibamos que a personagem está completamente alheia a isso, está ali apenas a fazer-lhe uma lavagem ao cabelo) tal é a intensidade com que a confronta, parecendo, mais que invadi-la, estar a vará-la, a possuí-la com o olhar, e com um tal à vontade e ascendente sobre ela como se a lesse de uma ponta à outra.

E aqui há que referir que Martel se mostra mais uma vez como uma exímia exploradora do equívoco, servindo-se dele (entre outras coisas) não só para instalar a confusão mas também para nos instigar na procura de sentidos menos óbvios que no-la decifrem e resolvam, e o que ela faz neste instante da cena (em que vemos Candita ajoelhada diante de Vero a olhá-la e a lavar-lhe o cabelo (logo: a tocar-lhe) como se a estivesse a seduzir) é colocar-nos perante algo que nós nos apercebemos ser insólito e obrigar-nos a encontrar-lhe uma justificação sem que para isso nos dê qualquer outra pista, daí que a início — e isto só dura mesmo alguns segundos — quando Vero se volta para a frente e encara com Candita, e do rosto desfocado desta se destacam os seus dois olhos azuis penetrantes e ainda o seu sorriso trocista, interpretemos por instantes este confronto como um exame à veracidade da versão que Vero acabara de dar do seu acidente, Vero que ainda por cima ao voltar-nos a nuca se viu substituída no ecrã por um símbolo da falsidade ou do artifício: a sua cabeleira armada e pintada de loiro.

No entanto, assim que a lavagem ao cabelo progride, e o modo como esta é conduzida pela jovem nos vai suscitando outras questões (sendo a principal a da evidente tensão erótica que lhe subjaz), é que começamos a dar-nos conta de que de facto Candita saberá mais que os demais (inclusive mais que nós) mas não (como a início fomos levados a pensar) acerca do acidente e sim sobre alguma espécie de segredo íntimo que esta partilhe com Vero; o próprio comentário de Josefina a que ninguém dá réplica (e no qual nem uma nem outra intervêm, reduzindo-o a monólogo) e

que nos chega distante de fora-de-campo, acentua esta esfera de intimidade dentro da qual estas duas parecem estar isoladas de tudo o resto, como se estivessem imersas as duas num diálogo sem palavras do qual mais ninguém percebesse o código; e se é um facto que não podemos ver o rosto de Vero, tanto pelo seu menear de cabeça como pelo modo determinado como Candita lha manuseia (e aqui se define quem conduz e quem é conduzido, logo: quem possui e quem é possuído) é-nos claramente sugerido que esta se lhe entrega, abandonando-se por instantes a um estado fruição do prazer.

III) 3º momento

Entretanto, pela banda-som ouvimos a aproximar-se o zumbido de uma mota e depois o bater próximo de uma porta, regressando a voz invisível de Josefina que anuncia à filha que acabaram de chegar as “*madames*” (termo irónico de intenção depreciativa, como num instante se há-de concluir, com que Josefina se refere às amigas da filha) e dizendo-lhe que pegue nas plantas (não percebemos porquê) e ordenando-lhe (agora já em sussurro) que não traga as amigas para dentro de casa; aqui o plano muda (passa-se para o 6º e último plano da cena) e ficamos diante de um enquadramento em que temos Josefina alinhada ao extremo esquerdo e em 2º plano, algo desfocada, e a repetir à filha que não traga as amigas para dentro de casa, ao centro temos precisamente Candita, de costas para nós e ajoelhada em frente a Vero, que se encontra alinhada ao extremo direito do plano, de frente para nós; entretanto Candita levanta-se (ao mesmo tempo que se ouve vindo de lá de fora o som de uma buzina de mota) e aqui a câmara, sem que saia de onde está assente, desliza em direcção à direita, a fim de que acompanhemos a sua recepção às amigas, deixando agora Vero no extremo esquerdo do enquadramento, mesmo à beira do fora-de-campo, isto enquanto que ao fundo dificilmente se distingue com nitidez os contornos de quem quer que seja, uma vez que para lá da porta estar entreaberta (reduzindo o campo de visão daquilo que está para lá dela a uma nesga), tudo o que neste enquadramento está em 2º (a porta) como em 3º plano (para lá da porta) está já desfocado.

No entanto, e apesar do desfoque, entrevê-se a troca de gestos carinhosos entre Candita e uma das suas duas amigas e ainda a preocupação mostrada por esta pelo estado de saúde da outra (há já semanas que Candita está doente com uma hepatite, ficamos a saber por Josefina logo no início desta cena (1º plano) assim que vemos a rapariga a ser trazida ao colo pelo homem para o qual ainda não temos um nome e depositada no sofá ao lado de Vero), ao mesmo tempo que damos por Vero (e o facto de estar no extremo oposto do enquadramento ainda acentua mais a sua condição de ouvinte clandestina), sem que saia de onde está, a escutar atentamente a conversa entre Candita e aquela amiga, escuta esta que há-de ser logo a seguir interrompida pelo regresso de Josefina ao enquadramento (embora, e à semelhança do que já sucedera no 1º plano, volte de novo a ficar cortada do peito para cima) e pela sua inevitável sede de conversa (e que mais uma vez, pela falta de réplica de Vero, se há-de reduzir a um monólogo), fazendo com isto com que se opere uma

fragmentação da acção, a decorrer agora em dois planos distintos e simultâneos deste mesmo enquadramento, em 1º plano: Vero e Josefina, em que esta última, ao mesmo tempo que termina a lavagem do cabelo de Vero que Candita deixara a meio, critica as amigas da filha, acusando-as de parecem rapazes por passarem todo o dia a andar de mota e censurando a filha por não escolher melhor as amizades (*“Não sei onde é que ela desencanta estas pessoas”* começa ela por dizer, aludindo com isto — e havemos de o verificar mais tarde — à baixa condição social destas amigas da filha e à sua consequente reprovação da relação desta com aquelas), em 2º plano: a nesga para lá da porta entreaberta em que entrevemos precisamente a coreografia de afectos entre Candita e uma das amigas, e de onde agora nos chegam apenas algumas palavras isoladas da sua conversa.

Assim, este 3º e último momento da cena pode resumir-se a uma progressão da insinuação do desejo lésbico de Candita (plano em que a vemos lá ao fundo a acariciar e a ser acariciada por uma dessas suas amigas arrapazadas), sugestão que embora seja deixada em latência e resida por isso no domínio do difuso e seja inclusive secundarizada no enquadramento em relação ao 1º plano de focagem do mesmo, em que temos destacadas Vero e Josefina (daí que permaneça desfocada e em 3º plano de evidência), é activada por contraste precisamente com este, uma vez que este 1º plano (tanto devido ao efeito de descentralização provocado pelo quase desenquadre de Vero e de Josefina como ao teor aleatório do monólogo desta (começa a falar da falta de papel de embrulho, passa depois a comentar as amigas da filha e termina a apreciar o cabelo de Vero) e ainda ao aparente desinteresse de Vero no mesmo) coincide, por comparação com o 3º, com a parte morta (ou onde menos se passa) do espaço filmico; parte morta esta que não é por acaso que é aquela onde está Vero, colada à margem enquadramento, calada, ausente, excluída, e em quem há pouco ainda notámos que esboçara uma particular curiosidade pelas novas amigas de Candita mas que quanto à qual ela própria nada fez para a satisfazer, reprimindo-a, e tudo isto realçado aqui pela sua posição marginal no enquadramento e que sentenciar o seu carácter passivo, a sua existência desprovida de agência e de espessura e deslocada e descentrada e desenquadrada do que a rodeia e dos demais.

Cena 28.

*O Espectro do Rapaz Que Lava Carros Surge à Porta da Casa de Vero,
Onde Foi Oferecer os Seus Serviços*

[34m50s — 35m11s]

[duração: 21 segundos]

[1 plano]

Análise do discurso filmico:

1) acerca dos dispositivos do discurso que promovem a ambiguidade narrativa

1.1

Importa começar por referir que o discurso narrativo fragmentado, elíptico e avulso que caracteriza a narração deste filme (e que se evidencia de cada vez que se passa de uma cena a outra, o que faz por que passe por uma autêntica colecção de pequenos instantes ou episódios) encontra aqui no início desta cena (cristalizado numa operação de montagem brusca e áspera que a faz suceder à anterior de forma abrupta) um dos seus expoentes máximos, ao fazer com que sejamos literalmente despejados numa situação à qual não só não fomos introduzidos (por exemplo: por um plano de conjunto ou separador que nos contextualizasse o tempo e espaço em que decorre) como de imediato nos apercebemos que a mesma já vai a meio do seu decurso — *in media res*, portanto — o que mais uma vez nos leva a associar este discurso narrativo omissivo, lacunar e episódico com a câmara atrasada, míope, desajustada e indiferente (daí que amiúde desenquadrada) de Martel.

Trata-se de uma câmara que não só parece enxergar apenas o que está muito perto de si (daí os constantes grandes planos e as constantes desfocagens da profundidade de campo) como parece também estar presa a uma apatia e paralisia crónicas (quase como se estivesse narcotizada) que a impedem de procurar e acompanhar a acção que decorre em seu redor ou até de estar consciente desta, escolhendo quase sempre cravar-se no rosto da protagonista, não tanto porque esteja obcecada com ela e por isso se empenhe em persegui-la mas mais como se recorresse a esta por uma questão de reconhecimento e identificação, como se esta fosse a sua única pessoa conhecida no meio de um ambiente que lhe é desconhecido e hostil e quase sempre povoado por estranhos de índole ameaçadora — ou seja: esta câmara míope, narcotizada e apavorada comporta-se como a própria protagonista saída traumatizada do acidente, quase como se fosse *ela mesma fora dela e a olhar para si*.

Por isso esta câmara chega tarde às situações e se deixa ultrapassar constantemente por elas (esta não é uma câmara que conta o que já sabe, é uma câmara que assiste ao momento ao mesmo tempo que é surpreendida por ele), logo que ela — e tal e qual como Vero — a maior parte das vezes não pareça aperceber-se do que faz no meio delas, qual o seu lugar ali e a razão porque ali está, qual o seu papel ou função, qual a sua relação com aquele mundo em volta e

com os demais que o habitam, desprovida quer de referências espaço-temporais que a situem como de coordenadas que lhe permitam ordenar e dispor esta constelação de personagens segundo a sua relevância e ainda destringar o complexo emaranhado de afinidades que as ligam umas às outras.

Daí que nunca exerça uma agência narrativa consciente e elaborada, mas antes um puro testemunho distanciado de instantes, mais tarde coligido e apresentado em sequência (o filme), e é isto que justifica a elipse, a montagem abrupta, e ainda o despertar tardio para a cena (aliás esta câmara não parece sequer ter presente a noção de cena como algo com um princípio, um meio e um fim, uma vez que acaba por no-la apresentar sempre a meio da acção ao nos ocultar sistematicamente o seu início ou o que imediatamente a antecedeu e lhe deu origem, bem como também muitas das vezes o seu desfecho, operando uma constante sensação de deslocamento que pela sua frequência se converte em marca estilística), e que decorre precisamente, tal como sucede com a sua crónica obscuridade discursiva, dessa sua falta de consciência e de intenção narrativa.

Assim, esta cena começa com uma perplexidade: um grande plano da cabeça de Vero, estacionada de costas para nós, presa a uma pose hirta, expectante e apreensiva que lhe adivinhamos pela rigidez de movimentos (e que o seu semblante há-de corroborar depois, mal se vire para nós), e voltada de frente para uma porta de entrada onde, à contra-luz e desfocada por completo, entrevemos a presença de outras personagens — a desorientação inicial é absoluta, não sabemos onde estamos nem o que a protagonista está ali a fazer e menos ainda o que tem diante dela e a imobiliza, só pouco a pouco, e essencialmente daquilo que nos é veiculado pelas falas dos restantes intervenientes, vamos construindo um sentido possível (e especulando em simultâneo sobre o momento imediatamente anterior que ali conduzira e que foi eclipsado) que dote esta cena da pertinência que justifique ter-nos sido apresentada e não suprimida.

1.2

E assim que esta cena começa logo nos damos conta de ter havido mais uma elipse, isto porque da cena anterior para esta depreende-se que *algo se passou que não nos foi narrado*, isto porque não só não nos é dada qualquer referência quanto ao tempo que passou entre a última cena (em que Marcos fala ao telefone com uma das filhas diante de Vero, enquanto esta parece refugiar-se num qualquer afazer na casa de banho) e esta, como qualquer pista quanto ao sítio onde estamos (como seria um inicial plano de conjunto que nos situasse espacialmente), obrigando-nos a especulá-lo. A própria passagem de uma cena à outra (concretizada através de uma operação de montagem abrupta) indicia um lapso, uma lacuna, um hiato, sendo ainda este acentuado pelo *raccord* sonoro de uma enigmática risada interrompida — que se faz ouvir quando ainda estamos diante do plano da cena anterior (tratando-se de um *raccord* sonoro por este nos chegar adiantado à imagem, introduzindo-nos pelo som na realidade da cena seguinte ao mesmo tempo que a mistura com a imagem do plano ainda vigente) e depois é justificada pela imagem do plano que lhe sucede — que, justamente

por ser uma reacção a algo (uma risada reage sempre a alguma coisa que a provoca), e que para lá disso é reprimida, nos sugere termos entrado a meio de uma acção, a cujo início não nos foi permitido assistir.

1.3

Aquilo que a princípio parece reduzir-se a um instante trivial e até de cariz rotineiro e frequente, e que nada acrescenta ao progresso da narrativa — um miúdo surge à porta de casa prestando-se a lavar o carro dos senhores (em troca possivelmente de alguma comida ou de roupa usada ou de algum dinheiro) que, apesar de não prescindirem dos seus serviços, apenas lhe consentem a presença desde que esta lhes permaneça anónima, ignorando-o e remetendo-o por isso à insignificância da sua subalterna condição social — há-de revelar-se, apenas pela forma como é enunciado e justamente pela solução cinematográfica que o discurso encontrou para o fazer, um episódio inquietante, no qual, apesar da aparente normalidade do que decorre à superfície, se sente agitar-se uma ameaça invisível abaixo desta, e que é sugerida tanto pelo enquadramento (Vero em 1º plano, e a início de costas para nós, e frente a ela, de tão desfocada, a silhueta spectral do miúdo indígena que lava carros, tornado assim um acusador sem rosto) e respectiva escala do plano (que passa de um grande plano cravado na nuca de Vero até a um grande plano do seu perfil apreensivo e angustiado pela culpa), como pelo efeito de desfoque (tudo o que está diante e para lá dela está desfocado, dotando-o de um anonimato ameaçador) e ainda pelo som (um som de chuva de vidro partido miúdo a cair, resquícios evocadores do acidente criminoso) vindo de fora-de-campo.

Se neste plano o virar de costas de Vero ao moço que assoma à porta (proporcionando num primeiro momento — ainda antes de lhe virar as costas — uma admirável imagem háptica da sua densa cabeleira loira em grande plano) sintetiza o seu sentimento de culpa e ainda a sua cobardia e a sua demissão perante o acto infame de que se sabe responsável (agudizado pelo som de pratos de vidro partidos, que lhe activam a lembrança do instante traumático), o efeito de desfoque da profundidade de campo concretiza a indiferença e o esquecimento na qual esta procura refúgio, escolhendo não querer ver com nitidez, e assim deixar indistinto e remetido a um limbo fantasmagórico a figura daquele rapaz que, por algum motivo que não conseguimos exactamente divisar qual é (até porque a narrativa é nublada e omissa quanto a isso) ela parece associar à sua vítima.

Recordemo-nos que a narrativa é elíptica quanto ao que Vero poderá ter visto ou não nos instantes tanto imediatamente antes como durante e após o acidente, daí que tanto poderia ter visto algo como não, mas como esta não tinha sido ainda uma questão abordada pela narrativa, ou mesmo sequer sugerida até agora, Martel decide de repente provocá-la, ainda que de forma perversamente subtil, vaga e descomprometida, a fim de que ao mesmo tempo que parece ser determinada coisa possa de igual modo passar por ser outra, como quem espalha um incêndio a vários ventos sem que no entanto haja o que quer que seja que arda; daí que esta seja uma relação de que o discurso de Martel se abstenha

(como de resto em quase tudo) de subscrever objectivamente, certificando-se por isso que permaneça apenas latente e subliminar e não óbvia ou literal, mas o que é facto é que esta alusão (de que a protagonista associa de alguma forma a figura de um rapaz adolescente — e de traços indígenas — àquela que ela presume ter sido a sua vítima) há-de repetir-se ao longo do filme, fazendo mais uma vez questão, ao mesmo tempo que reincide nessa insinuação (sem que todavia se comprometa com ela), que nos demos conta do quanto desta história há-de ainda continuar submerso para sempre.

Assim, o motivo desta possível relação (hipótese que apesar de sugerida pela *mise-en-scène* é obrigatoriamente especulativa dado o discurso ambíguo e a neblina narrativa) que a protagonista estabelecerá entre o acidente traumático e um modelo de rapaz indígena adolescente (e, do que nos foi dado a ver e a associar, que curiosamente corresponde à vítima mais provável) há-de permanecer insondável até ao final do filme.

No entanto há-de ser precisamente essa sua miopia voluntária (e que precisamente o discurso filmico mimetiza no constante desfoque da profundidade de campo, por exemplo), pela qual, numa atitude escapista, ela resolve desfocar aquilo e aqueles que não quer confrontar, que há-de justamente fazer deles fantasmas (e veja-se como a figura desfocada do rapaz se assemelha a um espectro), metáfora esta que chega mesmo a adquirir contornos de uma ironia perversa se atendermos ao facto de que é este escapismo da protagonista que, ao lhe distorcer a realidade em volta, lhe alimenta o tal limbo fantasmagórico que a assombra, e no qual a todo o momento nos parece que ela pressente que uma multidão informe de criaturas espectrais conspira contra ela em segredo, ultimando a sua acusação e inevitável caída em desgraça.

2) acerca dos dispositivos do discurso que promovem tanto a ambiguidade visual como ainda instantes de cinema háptico

2.1

O princípio que preside à arquitectura da *mise-en-scène* desta cena (de um só plano) é logo desde o seu início o da incerteza do dúbio, do anónimo e do invisível, convergindo num discurso ambíguo que em vez de nos revelar certezas não só nos obriga a questionar algumas das poucas que tínhamos como também nos insinua novas dúvidas:

l) a dubiedade da identidade dúplice

Embora o plano abra com a protagonista em grande plano e logo a seguir centrada no enquadramento, esta está voltada de costas para nós, de rosto oculto portanto, enquanto que, ao mesmo tempo que nos é impedido de lhe divisar a cara, também tudo aquilo que está diante dela e para onde ela está voltada (e aqui em profundidade de campo) resulta numa desfocagem quase absoluta, ou seja: nem a ela (que está de costas para nós) nem àquilo que ela tem diante de si e para onde está virada (que está desfocado) nos é permitido aceder.

Ora, mesmo apesar de Vero estar de costas para nós, assim que o plano abre e nos deparamos com o grande plano da parte de trás da sua cabeça nós reconhecemo-la imediatamente por aquela que é a sua imagem de marca: uma cabeleira oxigenada, cabeleira que aqui (como já de resto aconteceu no decorrer do filme) se lhe substitui ao rosto, algo que, e por ironia, provoca um efeito dúplice, isto porque se esta farta cabeleira loira serve para lhe sinalizar a identidade também se presta ao mesmo tempo a pervertê-la ao transmutá-la noutra coisa, e isto é aqui ainda mais acentuado pelo facto da câmara estar colada à sua nuca e daí resultar um grande plano que nos põe diante de uma ampliação de tal forma insólita dos seus cabelos que esta — pela estranheza gráfica suscitada através da exagerada individualização da sua cabeleira (a cabeleira deixa de ser uma parte de um rosto para se assumir como o seu todo, a cabeleira como um ninho orgânico de pêlos, como profusão emaranhada de cabelos e estes como hastes) — nos surge como uma imagem háptica bestial e repelente, infundindo-nos uma sensação quase próxima da repulsa, como se se tratasse de estarmos diante de um animal, de uma criatura-pêlo, ou do pêlo vivo, consciente e pensante, de uma aberração desconhecida e de quem esquecêsemos por instantes (e é a ampliação que nos mesmeriza e no-lo faz esquecer) que afinal pertence a um rosto humano por trás dele, de que afinal é uma sua parte e não o seu todo.

E esta revelação — em que Vero prodigiosamente passa de animal a humana — há-de ter lugar aquando do virar de cabeça da protagonista, em que finalmente esta nos devolve o rosto e se deixa estar de perfil, regressando de imediato a sua cabeleira oxigenada à condição de parte da sua cara e *deixando de ser* a sua cara.

II) o anonimato

E enquanto que a protagonista é aqui feita refém de uma identidade dúplice (entre o monstro e o humano), os restantes intervenientes nesta cena, à excepção de Marcos, o marido, que reconhecemos apenas pela coincidência do som da sua voz com a imagem da figura desfocada e desenquadrada da sua silhueta (e que resgata esta última do anonimato) são remetidos para o limbo informe de uma profundidade de campo desfocada quase até ao limite, e se quanto a uma delas podemos depreender pelo seu discurso (de novo através das falas que nos chegam pela banda-som) ser uma das empregadas da casa, à outra (a quem não lhe chegamos sequer a ouvir a voz) resta-nos catalogá-la recorrendo à expressão de que a mesma empregada se serviu para se lhe referir: ‘o rapaz que lava carros’, uma vez que desta não nos hão-de chegar nem som ou imagem nítida, surgindo-nos como figura desfocada e silenciada, quase desprovida de corporeidade (a sua desfocagem devolve-nos um espectro) e completamente muda, algo que torna ainda mais vincada e incómoda a sua presença.

III) o invisível (ou no domínio do fora-de-campo)

Das quatro personagens intervenientes nesta cena (Vero, o marido, a empregada e 'o rapaz que lava carros') há duas delas que de certo modo se antagonizam pelo facto de se oporem uma à outra na dicotomia estabelecida entre o visível e o invisível: de um lado Vero, sempre na imagem (quer de costas, quer depois de perfil), do outro a empregada, que depois de roçar fugazmente a margem esquerda do enquadramento (e ainda assim incógnita pela acentuada desfocagem), desaparece da imagem e se mantém invisível algures no fora-de-campo do espaço filmico circundante até ao final da cena, monopolizando no entanto a partir daí o curso da mesma à custa do protagonismo que assume tanto o seu monólogo (na advertência que faz ao perigo de corte pelo facto do carro da patroa estar cheio de vidros "por todo o lado", aviso que a Vero soa a denúncia) como as suas acções (estas sugeridas pelo som que de fora-de-campo nos chega, e que nos ilustra o despejar de cacos de vidros que a serviçal descobrira no carro da patroa, som de estilhaços que soa a metáfora de destruição, de desmembramento e de estrago irreversível) e às quais Vero reage cerrando o semblante apreensivo.

3) acerca dos dispositivos do discurso que promovem a ambiguidade sonora

3.1

O universo sonoro desta cena é dominado pela obscuridade tanto da desfocagem como do fora-de-campo e que obrigatoriamente promove a natureza ambígua do que quer que ouçamos ao impedir-nos de o vermos a ser dito e assim a coincidir na imagem em simultâneo com a fonte que o emite.

Não há praticamente nenhum som relevante durante toda esta cena que não nos surja como autónomo da imagem da acção que o produz, ou porque pura e simplesmente não a vemos por esta ter lugar fora-de-campo (as advertências da empregada e ainda o despejo dos cacos de que esta se encarrega), ou porque está de tal forma desfocada e à margem do enquadramento que não a distinguimos (quer o anúncio do rapaz que lava carros, feito pela empregada, quer depois a fala de Marcos, ambos junto à porta), ou ainda porque quem fala está de costas para nós (Vero, quando diz "*Bueno*", que "*Pode ser*", quando o marido lhe pergunta se ela quer que o miúdo lhe lave o carro).

Assim, e mais uma vez, o som a assumir-se como protagonista do discurso narrativo: é por ele que nos chegamos às acções e até mesmo os personagens, muito mais que pela imagem e pela câmara que a capta, que aqui se demite da narração ao estancar num enquadramento fixo e ao esborratar toda a profundidade de campo num desfoque acentuado condenando à obscuridade aqueles que a habitam ou que a cruzam, delimitando assim (com esta sua demissão em

acompanhar a acção e em nos dar conta dela) a ideia de um espaço fora-de-campo (uma imagem exclusivamente sonora) que é onde de facto tudo acontece mas que lhe (e nos) permanece inacessível ao olhar.

Ora, isto resulta num protagonismo do sonoro em detrimento do visual que se revela perverso não só por precisamente não ser convencional (a não ser em momentos dramáticos de excepção, como sucede em certos climaxes) que o espaço da acção só se ouça e não se veja, como pelo facto de transfigurar a natureza aparentemente trivial e quotidiana da acção que ocorre nesse fora-de-campo em algo insólito pela estranheza contrastante que convoca ao lhe ser dada proeminência narrativa (a acção principal é exclusivamente veiculada pelo sonoro, o que resulta na supremacia narrativa deste sobre a imagem) ao mesmo tempo que a oculta (remetendo-a para o fora-de-campo visual e assim negando-lhe a imagem respectiva). Isto porque ao ditar que essa realidade em volta, e onde efectivamente a acção decorre, seja apenas assegurada (ou desenhada ou construída) pela banda-som e nunca acompanhada (e assim corroborada) pela imagem, se lhe imprime a esse fora-de-campo (presente, determinante, activo, mas no entanto invisível) uma aura irreal e até fantasmagórica.

3.2

Um som emblemático desta ambiguidade é justamente o primeiro som da cena (e que aliás serve mesmo de *raccord* sonoro na operação de montagem entre a cena anterior e esta, uma vez que o começamos a ouvir ainda o plano da cena anterior não tinha terminado, algo que Martel faz com que resulte sempre desconcertante), e que é (ou parece ser, tal é a sua brevidade e a atmosfera dúbia em que se inscreve) o de uma risada, ou melhor: uma risadinha, como se fosse dada à socapa e por alguém vigilante e ciente da sua carga transgressora, risada que divisamos — apesar da desfocagem que a nubla — ser da empregada e que é instantaneamente suspendida assim que se abre a porta e ela depara com os patrões, momento em que ela lhes anuncia o rapaz que lava carros; ora, isto é interessante porque nos permite especular se aquela risadinha que a empregada suspende (e que se nota que não deixa ir até ao fim, como se tivesse sido surpreendida) não terá que ver com qualquer aparte partilhado entre ela o miúdo, o que de imediato prefigura a possibilidade de uma certa cumplicidade entre os dois, e apesar de ser certo que a imagem nos nega qualquer nitidez que nos defina os traços destes dois, o som desta risadinha travada que nos faz imaginar uma possível maldadezinha gozada a dois garante-nos que estes experimentam uma afinidade que, para lá da óbvia condição subalterna que os aproxima, será mesmo étnica.

4.4

E Martel Ensaia o Pleno da Solução Cinematográfica

É desde logo óbvio (e por outro lado talvez seja por isso mesmo que nos sintamos investidos de legitimidade para apostarmos nesta especulação, exercício a que de resto Martel incita e obriga) que o discurso esquivo, hermético e ambíguo da narrativa marteliana sabota qualquer veleidade que eventualmente alimentemos de poder chegar a certezas quanto ao que quase quer que seja, daí que saibamos, logo à partida, que não vamos poder provar esta teoria de forma cabal, mas podemos pelo menos expô-la como sendo uma das interpretações possíveis que explicasse não só o carácter subjectivo que em particular assiste à perspectiva pela qual todas as cenas nos são mostradas mas que se estende também a muitos dos aspectos mais idiossincráticos do discurso filmico.

Senão repare-se: se há algo que sabemos (apesar do muito pouco que sabemos) do possível olhar-narrador deste filme (isto caso nos dispuséssemos a averiguar-lhe a condição e a natureza tão-somente a partir da única coisa concreta que dele temos no filme: o seu olhar-narrador — que é o que no-lo narra — e, logo, a partir tanto da perspectiva que este assume como do modo que escolhe abordá-lo) é de que este — seja quem for ou seja o que for — é uma entidade deslocada, eventualmente preterida ou pretérita (e aqui surge a figura da alma-penada), algo ou alguém que não pertence àquele (ou mesmo a este) mundo, como que plantado perpetuamente diante de uma impossibilidade (e perpetuamente a esbarrar nela), como se houvesse uma permanente cortina invisível entre este e o mundo que espreita e nos dá a ver e que o impedisse de fazer parte dele ou sequer de o tocar (de entrar, de participar, de se misturar) e do qual por isso mesmo este se tornasse um *voyeur* fantasmal.

Ora, se por momentos considerarmos esta hipótese, depressa nos aperceberemos de que esta condição de testemunha fantasma atribuída ao olhar-narrador deste filme facilmente encaixaria na série de opções quer narrativas como discursivas ou estéticas pelas quais o filme é enunciado, explicando-as ou justificando-as ao mesmo tempo. Atente-se, por exemplo, no registo elíptico que adensa o hermetismo desta obra, e que veicula um constante sentimento de exclusão e desorientação, próprios de quem está perante uma intriga confusa e que sabe já desde o início não conseguir nem situar nem desnovelar e entender por inteiro (a crónica imprecisão espaço-temporal e a indefinição do grau de parentesco entre as personagens principais são provas flagrantes disso mesmo), e por isso vagueando por ela demitido de lhe procurar um sentido, quase desinteressado de fazer dela uma narrativa com sentido, limitando-se a coleccionar episódios

avulsos que mesmo assim nos são relatados sem a mínima agência ou propósito expositivo mas mais como se resultassem do acaso e do imprevisto.

E depois (e para terminar este esboço de teoria sobre a possível natureza e condição fantasmal do narrador deste filme) a persistente e acentuada miopia deste olhar-narrador, que, para lá de ser reveladora a outros níveis (como o de sugerir que esta desfocagem da profundidade de campo resulta da já referida impossibilidade de compreender este mundo que espreita, portanto: de o reconhecer, como se o seu olhar fosse o de alguém puro, ignorante e inocente, tal e qual como o de uma criança, desinteressado e genuíno e ainda desapercibido e alheado das leis e regras que regem o mundano) se distingue essencialmente por denunciar um estranho deslumbre quer pelo rosto quer pela nuca em grande plano da protagonista (Vero), uma atracção quase a caminho da obsessão mórbida (um exercício fetichizante que insiste em destacar a cabeça da personagem principal do resto do seu corpo — a Mulher Sem Cabeça) tal é a proximidade do olhar, tal é o apego, tal é a curiosidade em lhe estudar as feições, em lhe decorar os traços do rosto (colando-se a ele, cravando-se nele), em lhe querer tanto entrar dentro da cabeça (invadi-la, conhecê-la, possuí-la), algo que se poderia mesmo descrever como uma espécie de voracidade pela imagem da protagonista e que chega mesmo em certas alturas a confundir-nos quanto à sua real motivação, porque se este obstinado interesse pelo rosto de Vero tanto parece às vezes decorrer de uma fixação resultante de uma carência afectiva (semelhante à procura do rosto da mãe, do rosto daquela que nos deu a vida), noutras, pelo contrário, parece partir mesmo de uma vontade de confronto acusatória e condenatória (semelhante à de alguém, ou algo, que não conseguisse parar de olhar para a cara de quem lhe tirou a vida, ou melhor: que não conseguisse parar de a querer confrontar com a sua vítima e assim com a prova do seu crime), obsessão que em qualquer um destes casos, e acima de tudo, parece derivar de uma urgência em interpretar a *persona* da protagonista, de um insistir em deslindá-la (sempre entre a contemplação e a devassa), à procura de desvendar um eventual e indecifrável enigma que esta encerre em si (e a cuja revelação esta resiste) e que a explique, daí que não deixe de ser intrigante que apesar do olhar-narrador deste filme eleger como objecto fetiche a cabeça da protagonista (frente e verso, ou seja: rosto e nuca) e ser justamente nessa parte do corpo que o mesmo mais se fixa e demora, o título do mesmo aponte exactamente para essa parte da anatomia da sua personagem principal como estando em falta.

Assim, e apesar da incerteza que vigora do princípio ao fim do filme quanto à identidade do ente narrativo, aquilo de que nos vamos dando conta à medida que o filme progride é que todo o discurso fílmico desta obra se funda e decorre desse olhar meio infantil e meio fantasmático (um fantasma criança?) — concretizado através de um simulacro formal que desde o início forja um olhar-narrador ferido de exclusão, alheado e ingénuo e inocente, e de que o filme constitui o seu testemunho cru — assentando na sugestão (que à falta de outra versão que a contrarie se assume como ponto de vista oficial do relato) de que a perspectiva a partir da qual vemos o que nos é mostrado coincide com a do olhar de

alguém ou algo que não só não entende o que vê como parece mesmo inapto a fazer relações e associações entre aquilo que vai vendo, ou seja: inábil em fazer uma trama, em urdir um enredo, em situar a acção, em apresentar as personagens e as suas motivações, em suma: incapaz de nos conduzir e orientar através da história (e abandonando-nos a nós mesmos, deixando-nos por nossa conta, numa demissão que faz com que nos seja transferida a sua perplexidade e desnorte), restando-lhe por isso ser um simples coleccionador dos episódios casuais que vai testemunhando (mercê da sua invisibilidade de espectro), aos quais, pela sua condição de espectador deslocado e alheio ao universo em que ingressou (e tudo leva a crer que involuntariamente), não consegue imprimir qualquer intenção narrativa declarada ou evidente, relatando-os antes como meros e avulsos instantes circunstanciais (daí a estrutura desconexa e fragmentada do filme), e aos quais cabe a nós e só a nós relacioná-los uns com os outros, entrever-lhes a intenção, especular a partir do que nos dão a ver, e finalmente dar-lhes um sentido narrativo ao procurar contextualizá-los na engrenagem de uma intriga possível.

Estamos aqui portanto a especular acerca da eventualidade do olhar-narrador através de cuja perspectiva nos é dado a ver este filme ser o de um fantasma, talvez o do fantasma do miúdo supostamente morto (porque acerca disso nem nós nem a personagem principal havemos de ter alguma vez a certeza — nem sequer mesmo o filme tem ou nos quer dar essa certeza) pela protagonista (até porque, dada a profusa dubiedade do discurso, nem sequer chegamos a estar certos de alguma vez o termos visto no ecrã enquanto ainda estava vivo, isto é: nada nos afiança que o rapaz sinistrado, mesmo que incluído no grupo de rapazes que abre o filme e participante naquela correria, teria que forçosamente ter aparecido na imagem), e ainda que haja alguns argumentos (muito poucos todavia, e para lá disso também igualmente questionáveis) que possam ser invocados para contrariar esta teoria (a premissa de ambiguidade que rege o enunciado presta-se a quase tudo) tudo o mais parece concorrer para a justificar e provar, sendo provavelmente a derradeira cena do filme (e em particular a perspectiva interdita a partir da qual nos é dado a ver esse desfecho, que decorre do outro lado de um vidro fumado que a câmara não parece autorizada a transpor) aquela que há-de figurar como o mais contundente de todos os exemplos.

E, a ser assim, seria um fantasma de alguém imaturo, de uma criança ou quando muito de um adolescente, portanto algures entre a infância e a idade adulta, e oriundo de um meio que nada tem que ver com o da realidade da protagonista (ou seja: de um mundo radicalmente diferente do seu, apesar de tanto um como outro se tocarem nas margens), a qual só por si lhe surge como uma estranha que com quase toda a certeza nunca antes conhecera ou vira sequer (estranha que há-de começar a acompanhar, a tentar decifrar, a assombrar), e poderia facilmente ser esta a razão — a de o narrador ser um fantasma deslocado numa realidade desconhecida — que fizesse com que do seu testemunho cru e inarticulado (que faz as vezes de relato à falta de um artifício narrativo consciente e sofisticado no qual se vislumbrasse uma intenção) ressaltasse uma visão predominantemente instintiva (demitida de qualquer raciocínio especulativo

e quase que exclusivamente guiada pelos sentidos), devolvendo-nos um mundo que, embora codificado num código que não entende, este presente, para lá do óbvio sentimento de exclusão e de estranheza que lhe suscita, poder ser tanto prazenteiro como hostil, daí que o seu olhar, mesmo que submerso a maior parte do tempo numa indiferença letárgica, oscile pontualmente entre a maravilha e a prefiguração do medo.

O que aqui importa no entanto ressaltar como resultado desta digressão especulativa sobre a condição e natureza do olhar-narrador deste filme (e quer este concorra ou não a argumento determinante na defesa da teoria de que este filme nos é narrado a partir da perspectiva do fantasma ou espírito do rapaz vitimado) é que o que é certo é que desse olhar-narrador (por tudo o que lhe é intrínseco: desde a forma ingénuo como conduz, ou melhor: como parece não saber conduzir o seu olhar, ao modo incompetente e desarticulado com que aborda e narra a história: quase sempre distraído, descentrado, despercebido, descomprometido e desprovido de agência ou intencionalidade narrativa) transparece um estado de ignorância e inocência permanentes face ao universo que observa, combinação esta em que não podemos deixar de entrever uma aguda ironia de recorte sádico ao constatarmos que um filme que acompanha o desassossego de uma culpa sofrida em segredo nos é relatado e veiculado por um olhar ingénuo e inocente e sempre tão despercebido de tudo e de todos (como se — e a par de nós — estivesse sempre a ser surpreendido por aquilo a que assiste, como se a sucessão dos acontecimentos o ultrapassasse sempre, sugerindo que dela não tenha guião ou conhecimento antecipado (o que desde logo compromete a teoria de que seja um narrador onisciente) e de onde deriva a sua manifesta incapacidade em conceber ou urdir uma ideia de intriga, isto pelo simples facto de este — tal como nós — não estar a par dela), e ao qual, também muito por isso, nunca vemos ensaiar qualquer postura crítica ou de julgamento ou de condenação, cingindo-se à sua condição de *voyeur* fantasmal que, assumidamente descomprometido, atravessasse este mundo incólume e indiferente ao que nele vê e escuta, e apenas condescendesse a observá-lo sem o tocar e sem se deixar tocar, mas mesmo assim movido a entregar-se a esta vigília por uma recôndita curiosidade ou alento cujo motivo original talvez até o próprio ignore.

Ou isso, e esta câmara miope decorre então desse olhar-narrador fantasmal que poderia ser o do hipotético rapaz sinistrado, ou então sempre foi desde o início — pelo menos desde o traumático instante do acidente, momento fundador quer do drama ou da intriga quer da culpa da heroína — o do olhar desse duplo da própria protagonista, melhor: como se o filme decorresse do olhar da própria consciência de Vero que, pelo instante traumático do acidente, tivesse saído do seu corpo e se observasse a si mesma de fora, e que não será mais que o olhar da consciência culpada desta, o da perspectiva que a própria consciência culpada de Vero assume dela mesma e do mundo que a rodeia, e que ao ser o olhar do seu sentimento de culpa coincide e prefigura-se também, e em simultâneo, como o olhar da sua inocência abalada.

De qualquer das maneiras, e seja qual for a identidade deste ente narrador, o que é evidente é que o discurso fílmico que enuncia e plasma diante de nós esta história ensaia um mimetismo de um determinado estado de espírito e de percepção da realidade — quer decorra da protagonista quer de um espectro obcecado com aquela.

Ainda no seu livro *A Consciência & o Romance*, e agora na sequência de um debate antigo entre a filosofia e as neurociências acerca do fenómeno da consciência, David Lodge introduz o conceito de Qualia: “*Qualia, plural do latim quale, é uma palavra-chave dos estudos da consciência, e significa a natureza específica da nossa experiência subjectiva do mundo.*” Acrescentando de seguida (e citando para o efeito o *The Oxford Companion to the Mind*) que: “*Exemplos de qualia são o cheiro do café acabado de moer ou o gosto do ananás; [e que] estas experiências possuem um traço fenomenológico distintivo que todos já experimentámos, mas que, segundo parece, é muito difícil de descrever.*” (Lodge, 2009:19). Mais adiante há-de nos dar conta que “*Os exames imagiológicos do cérebro revelam que os qualia são produzidos em todos os sujeitos pelo mesmo padrão de actividade neuronal. Eles só parecem exclusivos e subjectivos quando transpostos para a linguagem natural*”, e acabar mesmo por referir o eminente neurocientista V. S. Ramchandran: “*Se pudéssemos prescindir da linguagem verbal e transferir a nossa percepção neural do vermelho para o cérebro de uma pessoa daltónica através de um fio, iríamos reproduzir nessa pessoa os qualia da nossa percepção do vermelho*”. Em suma: os *qualia* são a natureza específica da nossa experiência subjectiva do mundo, portanto: algo único, pessoal e intransmissível, daí que em relação a esta particular problemática do fenómeno da consciência Lodge evoque a perplexidade do filósofo David Chalmers quando ele afirma que “*Continua a parecer um grande mistério que a causa dos comportamentos seja acompanhada de uma vida interior subjectiva*”. De facto parece cada vez mais tratar-se de uma questão ou problema de tradução ou transferência, uma vez que, e repetimos: “*Os exames imagiológicos do cérebro revelam que os qualia são produzidos em todos os sujeitos pelo mesmo padrão de actividade neuronal.*”, no entanto, e é aqui que a subjectividade de cada um interfere de modo flagrante: “*Eles só parecem exclusivos e subjectivos quando transpostos para a linguagem natural*”, por isso a sumidade V. S. Ramchandran declara que “*se pudéssemos prescindir da linguagem verbal*” e transferir a nossa percepção de forma incólume e tal qual nós a experienciamos, ou seja: se pudéssemos transferir a nossa percepção ou sensação de uma dada coisa (uma cor, um sabor, uma sensação de frio ou de calor, porventura de medo ou de prazer, etc.) para o cérebro de uma outra pessoa iríamos acabar por reproduzir nessa pessoa os *qualia* dessa nossa percepção ou sensação.

Ora, e dadas as devidas distâncias, é justamente esta transferência — ou o seu equivalente — que Martel opera (quer com a narrativa elíptica e fragmentada e ambígua, quer com a persistente descontinuidade espaço-temporal, quer com a montagem brusca, quer com os ‘enquadramentos desenquadrados’ e a conseqüente exploração dramática do fora-de-campo, quer com o igualmente desorientador *design* sonoro, quer com o constante desfoque da profundidade de campo, quer principalmente com a visualidade háptica que explora) com a proposta estética ou *designio* formal do seu filme *La*

Mujer Sin Cabeza, e que é a de quase antropomorfizar o próprio discurso filmico, isto é: fazer com que seja o próprio discurso filmico, ao qual cabe o enunciado do filme, a comportar-se e a exprimir-se tal e qual como a sua personagem principal, ao articular e plasmar diante de nós a narrativa precisamente através do filtro dessa percepção turva, amnésica e confusa e desorientada da protagonista, ou seja: a tentar que se reproduzam no ecrã, e daí em nós, os *qualia* desta nossa heroína, para que deste modo, e usando os mesmos termos de Sontag, este filme 'seja' a própria consciência de Vero.

Assim, pode dizer-se que o cinema narrativo resulta da combinação entre:

I) uma coisa que é a agência narrativa pura (ou mesmo máquina, para que mais soe à engrenagem que é), que supervisiona e ordena e conduz a narração ao mesmo tempo que conduz o espectador através da mesma (como se fosse algo do domínio do invisível e conceptual, algo incorpóreo, uma vontade que decida quais os acontecimentos que narra e por que ordem os narra e a partir de que ponto de vista nos são narrados), decorrente de um desígnio formal ou estético e ainda moral que se persegue e que anima a declaração que se pretende fazer ou a ideia que se pretende passar ou ainda a questão que se pretende colocar;

II) e outra coisa que concretiza formalmente aquela, e que resulta justamente da dinâmica entre o desígnio formal ou estético e ainda moral que se persegue e o discurso filmico escolhido (os planos, os enquadramentos, o som, a cor, a *mise-en-scène*, a montagem, a música, etc.) e através do qual a narrativa é enunciada e assim plasmada (é-lhe dada forma audiovisual, ritmo e cadência) diante de nós.

E que a solução cinematográfica é o que resulta deste labor, deste processo dinâmico, e que, se chegar a sintetizar de forma orgânica (tal e qual como Sontag declarou acerca da forma dos filmes de Robert Bresson, ao falar da *perfeita adequação da forma ao tema* e de que o resultado é tanto mais prodigioso quanto mais perto se tenha conseguido chegar de ter "*concebido uma forma que exprime perfeitamente e acompanha aquilo que pretende dizer*", resumindo-o de modo admirável: "[uma forma] *que na verdade, 'seja' aquilo que pretende dizer*" (Sontag, 2004:207)) o tal desígnio formal ou estético e ainda moral que se persegue e o discurso que há-de permitir que aquele se enuncie e assim seja, ou acabe, ou resulte, plasmado diante de nós no ecrã, à semelhança do que sucede com este filme de Lucrecia Martel, então podemos dizer que estamos perante um caso paradigmático do pleno da solução cinematográfica.

Conclusão

Terá sido Susan Sontag quem melhor terá descrito o pleno da solução cinematográfica quando, num ensaio sobre *O Estilo Espiritual nos Filmes de Robert Bresson*, discorreu sobre aquilo a que chamou a “*perfeita adequação da forma ao tema*” (Sontag, 2004:207), esse mistério que só alguns artesãos parecem dominar e de que deriva a combinação perfeita entre o que se quer tratar — o tema — e o modo como o mesmo se trata e é feito passar e nos é assim apresentado — e que é justamente a forma. Segundo Sontag o resultado é tanto mais prodigioso quanto mais perto se tenha conseguido chegar de ter “*concebido uma forma que exprime perfeitamente e acompanha aquilo que pretende dizer*”, e sintetiza-o logo a seguir numa frase lapidar: “[uma forma] *que na verdade ‘seja’ aquilo que pretende dizer*”, ideia que — e usando de forma livre a terminologia histórica de Benjamin — cintila na mesma constelação em que brilha acesa uma outra de Sirk, isto porque era da sua própria concepção do que para ele era a linguagem especificamente cinematográfica que o seu programa e ideário estético decorria. Ele dizia que, “num filme o que conta não é o *quê* mas o *como*” (Sirk; Halliday, 1971:119), que o tema narrativo é um simples pretexto, que o que existe é tão-somente o estilo (Sirk; Halliday, 1971:40), sendo que aqui o estilo não será mais que uma determinada forma de abordar as coisas, uma determinada forma de encontrar, forjar, inventar e, por último, combinar soluções cinematográficas.

Não se trata portanto, e de maneira nenhuma, de uma declaração de cisão entre o estilo, ou o *design*, ou a forma, e o conteúdo, ou a mensagem, mas antes (mais uma vez) de uma rara complementaridade entre aquilo que é dito (o ‘o quê’) e a forma como se escolhe dizê-lo (‘o como’) que, de tão intrínseca que chega a ser, quase que é orgânica. A forma é uma evidência, é de alguma maneira o corpo de delito, a prova do crime, mas ao mesmo tempo que é também o motivo, o motor, em suma: o móbil que conduz àquele, e isto pelo simples facto da forma transportar já nela (a forma conduz e é conduzida por um desígnio, um design) a intencionalidade que esta mesma serve e concretiza ao plasmá-la em algo passível de ser fruído ou experimentado.

Assim, a forma surge-nos como desígnio plástico do discurso fílmico e enquanto solução cinematográfica de algum modo já latente e pré-determinada pela essência e urgência desse mesmo discurso, e vice-versa.

Esta dissertação versou, portanto, sobre soluções cinematográficas.

Pretendeu-se aqui desenhar um périplo, melhor: uma digressão flanada através da forma e do discurso de uma autêntica constelação (mais uma vez na acepção benjaminiana de História) de corpos fílmicos, isto porque para lá da aparente disparidade de proveniências, quer estéticas, quer discursivas, quer morais, de género, de estilo, até mesmo autorais e outras, todos estes *corpos celestes* coincidem como exemplos acabados do pleno da solução cinematográfica e, logo: como

casos emblemáticos da dinâmica entre forma e discurso, ou seja: da tensão e diálogo entre a forma como solução estética e o discurso cinematográfico como artifice (e ao mesmo tempo consequência) dessa mesma solução, e vice-versa, isto é: do discurso também como labor formal.

Começou-se assim esta digressão precisamente pela ideia do argumento também como uma espécie de néctar vivo e em constante mutação e ao mesmo tempo de reservatório que o contenha e lhe propicie as condições para esse mesmo apuro, e onde as ideias estagiam e amadurecem, para depois serem vertidas já bem mais próximas de uma forma limada ou polida ou ideal, ou seja: apurada, e que aí sim há-de ser então cristalizada ao ser encenada e definitivamente gravada como a derradeira versão final.

Foi esta a abordagem em *Landa!* (o anti-herói protagonista do filme *Inglourious Basterds*, de Quentin Tarantino), ao conduzir-se a análise de maneira a determinar o modo como, a partir da ideia-esboço expressa no argumento, o discurso cinematográfico urdiu, articulou e plasmou a versão definitiva em filme, ou seja: de como, do guião e da abstracção do texto escrito de que este é depositário, se chegou à soma de soluções cinematográficas definitivas de que é feito um texto fílmico.

Foi também esta a abordagem em *O Homem Que Sirkestrou Douglas Sirk*, e pela qual nos focámos no fulgor da colagem estética que Todd Haynes empreende a fim de homenagear o melodrama de Sirk, isto é: mais uma vez o foco no desígnio formal como “*meio que já é a mensagem*”, como diria Marshall McLuhan, e daí no inventário de soluções cinematográficas recortadas, costuradas e feitas por medida de forma a servirem na perfeição o corpo plástico que se pretendia recriar.

E foi também destacando, detalhando, decompondo e questionando as soluções cinematográficas propostas em dois segmentos de dois filmes diferentes — *O Sangue* (Pedro Costa, 1989) e *Mauvais Sang* (Leos Carax, 1986) — que se tratou esta problemática no capítulo *Sopas de Sangue*, e no qual, depois de se analisar com detalhe as opções formais das respectivas sequências, relacionando-as — ainda se avaliou a implicação nas mesmas dos dispositivos fílmicos usados. Por último, e de forma a arredondar o périplo e a rematar esta digressão com o brilho de um objecto raro, guardou-se para o capítulo final justamente o estudo de um caso que pode ser dado como exemplo paradigmático do pleno da solução cinematográfica, precisamente um corpo fílmico que concretiza de forma definitiva a frase que foi provavelmente mais vezes citada durante esta dissertação (quase um *leit-motiv* wagneriano ou bem mais um *ritornello* javier mariano), e que serviu de forma declarada de fio condutor e de modelo e de referência à abordagem que se fez a todos os filmes e excertos de filmes aqui tratados e ainda de paradigma do que será a plenitude da solução cinematográfica, e que é a ideia de que, e segundo Susan Sontag, o resultado é tanto mais prodigioso quanto mais perto se tenha conseguido chegar de ter “*concebido uma forma que exprime perfeitamente e acompanha aquilo que pretende dizer*”, isto é: a premissa da “*perfeita adequação da forma ao tema*”, e que Sontag sintetiza assim: “[uma forma] *que na verdade ‘seja’ aquilo que pretende dizer*”, ou seja: a solução cinematográfica feita autêntico organismo fílmico.

De facto, e a análise (que teria de ser mais uma vez obrigatoriamente minuciosa atendendo à especificidade do que aqui é tratado — o estudo cabal da forma que um filme assume e da complexa mecânica dos mecanismos do discurso que a plasmas e enunciam não se presta considerações gerais sem que se tenha considerado o detalhe) feita às cinco cenas escolhidas apresenta-se como prova fundamentada disso mesmo, o filme *La Mujer Sin Cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) constitui um exemplo acabado dessa “*perfeita adequação da forma ao tema*”.

Bibliografia Consultada

- ACKERMAN, Alan (2007), *The Urge for Totality* – review of *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace* by Matthew Wilson Smith, *Twentieth Century Literature*, Summer 2007, Vol. 53, Issue 2, pp. 224-231
artigo acessível online em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_2_53/ai_n24946961/
[acedido em 02 de Maio de 2015]
- AUMONT, Jacques (2008), *O Cinema e a Encenação*, trad. Pedro Elói Duarte, Edições Texto & Grafia, Lda., Lisboa, Março de 2008
- AZOURY, Philippe (2009), *Órfãos*, in CABO, Ricardo Matos, org. (2009), *Cem Mil Cigarros - Os Filmes de Pedro Costa*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, Setembro de 2009, pp. 91-97
- BENJAMIN, Walter (1968), *Illuminations - Essays and Reflections*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Schocken Books, New York, January 1969, p. 263
- BERINGER, Johannes (2009), *O Sangue*, in CABO, Ricardo Matos, org. (2009), *Cem Mil Cigarros - Os Filmes de Pedro Costa*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, Setembro de 2009, pp. 73-81
- BORDWELL, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, September 1985
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (1992), *Film Art: An Introduction (4th Edition)*, McGraw-Hill College, New York, September 1992
- BORDWELL, David (2007), *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, October 2007, pp. 2-56
- BUCKLAND, Warren (2000), *The Cognitive Semiotics of Film*
artigo acessível online em: <http://assets.cambridge.org/9780521780056/sample/9780521780056wsn01.pdf>
[acedido em 04 de Abril de 2015]
- BURCH, Noël (1990), *Life to those Shadows*, translated and edited by Ben Brewster, British Film Institute Publishing, London
- BURCH, Noël (1973), *Praxis do Cinema*, trad. Nuno Júdice e Cabral Martins, Editorial Estampa, Lisboa, Junho de 1973
- CHION, Michel (2011), *A Audiovisão – Som e Imagem no Cinema*, trad. Pedro Elói Duarte, Edições Texto & Grafia, Lda., Lisboa, Janeiro de 2011
- COSTA, João Bénard da (2009), *O Negro É Uma Cor ou o Cinema de Pedro Costa* in CABO, Ricardo Matos, org. (2009), *Cem Mil Cigarros - Os Filmes de Pedro Costa*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, Setembro de 2009, pp. 15-27

- COSTA, Pedro (2007), *A Closed Door That Leaves Us Guessing*,
(From 12-14 March 2004, Pedro Costa offered an intensive course in filmmaking at the Tokyo Film School.
The above is the transcript of his lectures; questions and answers are omitted.)
First published in the catalogue of the Pedro Costa retrospective, Sendai Mediatheque, 2005.
Transcription by Valérie-Anne Christen, English translation by Downing Roberts,
Edited by Adrian Martin, Helen Bandis and Grant McDonald
Ed. Rouge, nº10, 2007
artigo acessível online em: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html
[acedido em 14 de Março de 2015]
- COUGHLIN, Paul (2000), *Sublime Moments*, Senses Of Cinema, Issue 11, December 2000
artigo acessível online em: <http://sensesofcinema.com/2000/philosophy-criticism-film/sublime/>
[acedido em 13 de Abril de 2015]
- DANEY, Serge; Godard, Jean-Luc (1999), *Godard Faz História(s) – Entrevista com Serge Daney*, tradução de Luís Miguel Oliveira a partir do artigo original publicado no Libération, em 26 de Dezembro de 1988, in OLIVEIRA, Luís Miguel, org. (1999), *Jean-Luc Godard 1985-1999*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Novembro de 1999, pp. 17-65
- DALY, Fergus; DOWD, Garin (2003), *Leos Carax – French Film Directors*, Manchester University Press, Manchester, October 2003, pp. 30-102
- DOANE, Mary Ann (2004), *Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes* in HASTIE, Amelie, ed. (2004) *Todd Haynes: a Magnificent Obsession*, special issue of Camera Obscura 57 (vol. 19, nº3), Duke University Press, pp. 1-21
- DURDLEY, Tom (2005), *Medium Specificity in Film*
artigo acessível online em: http://tomdurley.com/v1/essay_medium.html
[acedido em 23 de Março de 2015]
- FASSBINDER, Rainer Werner (2002), *Imitação da Vida – Sobre os filmes de Douglas Sirk*, tradução de Edvard Eschnapur a partir do artigo original publicado em Fernsehen und Film, em Fevereiro de 1971, in RODRIGUES, António, org. (2002), *Douglas Sirk*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Abril de 2002, pp. 114-131
- FERREIRA, Manuel Cintra (2002), *Sobre Cinco Filmes de Douglas Sirk*, in RODRIGUES, António, org. (2002), *Douglas Sirk*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Abril de 2002, pp. 90-101
- GALLAGHER, Tag (2007), *Straub Anti-Straub*, Senses Of Cinema, Issue 43, May 2007
artigo acessível online em: <http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/costa-straub-huillet/>
[acedido em 06 de Abril de 2015]
- GALLAGHER, Tag (2009), *Straub Anti-Straub*, in CABO, Ricardo Matos, org. (2009), *Cem Mil Cigarros - Os Filmes de Pedro Costa*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, Setembro de 2009, pp. 40-51
- GIRON, Luis Antônio (2007), *A Lanterna Mágica em Bayreuth*
artigo acessível online em: <http://www.reocities.com/Vienna/8179/wagner.html>
[acedido em 30 de Maio de 2015]

- GRILO, João Mário (2007), *As Lições de Cinema – Manual de Filmologia*, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Abril de 2007
- GUNNING, Tom (1989), *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, *Art and Text*, 34, Spring 1989, p. 38
- GUNNING, Tom (2006), *Attractions: How They Came into the World* in STRAUVEN, Wanda, ed. (2006), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, pp. 31-39
- GUNNING, Tom (1986), *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, *Wide Angle*, Vol. 8, Nos. 3 & 4, Fall 1986, pp. 63-70
- HADJIOANNOU, Markos (2013) *The Cinema of Attractions in Relation to Early Film/Tom Gunning*, Authentic Society. Sept 18th, 2013. artigo acessível online em: http://www.authenticociety.com/about/CinemaOfAttractions_TomGunning e ainda em: <http://lit110introtofilm.tumblr.com/page/14> [acedido em 23 de Março de 2014]
- HAYNES, Todd (2003), *Longe do Paraíso - Comentários do Realizador*, Extras da Edição em DVD, Prisvideo, 2003
- HUNTER, Ross (2002), *Magníficas Obsessões*, tradução de António Rodrigues a partir do artigo original publicado no número de Abril de 1988 da revista *American Film*, in RODRIGUES, António, org. (2002), *Douglas Sirk*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Abril de 2002, pp. 104-113
- JONES, Kent (1999), *O Amor de Rastos*, tradução de Luís Miguel Oliveira a partir do artigo original publicado na *Art-Press*, hors-série de Novembro de 1998, in OLIVEIRA, Luís Miguel, org. (1999), *Jean-Luc Godard 1985-1999*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Novembro de 1999, pp. 113-139
- JOYRICH, Lynne (2004), *Written on the Screen: Mediation and Immersion in Far From Heaven* in HASTIE, Amelie, ed. (2004) *Todd Haynes: a Magnificent Obsession*, special issue of *Camera Obscura* 57 (vol. 19, nº3), Duke University Press, pp. 186-219
- KIRBY, David A. (2011), *Lab Coats In Hollywood Science – Science, Scientists, and Cinema*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, February 2011, p. 26
- LINS, Consuelo; GERVAISEAU, Henri; FRANÇA, Andréa (1999), *O Cinema Como Abertura Para o Mundo – Introdução ao Pensamento de Serge Daney*, artigo acessível online em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_5.pdf
- LODGE, David (2009), *A Consciência e o Romance*, trad. Ana Maria Chaves, Edições ASA, Janeiro de 2009, pp. 19-25, 192-193
- LOTMAN, Yuri (1978), *Estética e Semiótica do Cinema*, trad. Alberto Carneiro (a partir da versão francesa), Imprensa Universitária/Editorial Estampa, Lisboa, Outubro de 1978
- MANDELBAUM, Jacques (2008), *Jean-Luc Godard*, Coleção Grandes Realizadores nº 8, Ed. Cahiers du Cinéma/Público, Lisboa, Abril de 2008, pp. 80-81

- MARIÁS, Javier; VILLORO, Juan (2002), *De Espías y Otros Fantasmas – Conversación entre Javier Mariás y Juan Villoro*, entrevista a Javier Mariás conduzida por Juan Villoro, Letras Libres, España, nº15, Diciembre de 2002, pp. 37-40
artigo acessível online em: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/de-espias-y-otros-fantasmas>
[acedido em 08 de Março de 2015]
- MARTIN, Adrian (2009), *A Vida Interior de Um Filme*, in CABO, Ricardo Matos, org. (2009), *Cem Mil Cigarros - Os Filmes de Pedro Costa*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, Setembro de 2009, pp. 83-89
- McLUHAN, Marshall (1994), *Understanding Media: The Extensions of Man (The 30th Anniversary Reprint Edition)*, The MIT Press, Reprint Edition, Cambridge, Massachusetts, October 1994
- MÉNIL, Alain (2002), *A Imitação*, tradução de António Rodrigues a partir do artigo original publicado na revista Cinématographe nº 80 de Julho-Agosto de 1982, in RODRIGUES, António, org. (2002), *Douglas Sirk*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Abril de 2002, pp. 82-89
- OLIVEIRA, Luis Miguel (1999), *Um Lugar na Terra Como no Céu – Notas a partir da auto-representação de Jean-Luc Godard*, in OLIVEIRA, Luis Miguel, org. (1999), *Jean-Luc Godard 1985-1999*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Novembro de 1999, pp. 67-87
- PARENT-ALTIER, Dominique (2009), *O Argumento Cinematográfico*, trad. Pedro Elói Duarte, Edições Texto & Grafia Lda., 1ª edição, Lisboa, Outubro de 2009
- PASOLINI, Pier Paolo (1967), *Observations on the Long Take*, translated by Norman McFee and Craig Owens
artigo acessível online em: <http://www.bonniefortune.info/PDFs/longtakePassolini.pdf>
[acedido em 29 de Março de 2015]
- PENAFRIA, Manuela (2006), *O documentário segundo Bazin – Uma Leitura de “O Que é o Cinema?” de André Bazin*
artigo acessível online em: http://www.doc.ubi.pt/01/manuela_penafria_bazin.pdf
[acedido em 15 de Março de 2015]
- PENAFRIA, Manuela (2003), *O Plano-Sequência é a Utopia – o Paradigma do Filme Zaprunder*
artigo acessível online em: <http://www.bocc.uff.br/pag/penafria-manuela-plano-sequencia-zaprunder.pdf>
[acedido em 23 de Março de 2015]
- PERKINS, Victor F. (1993), *Film As Film – Understanding and Judging Movies*, Da Capo Press, New York, August 1993
- RIVETTE, Jacques (1961), *On Abjection*, translated by David Phelps with the assistance of Jeremy Szaniawski
artigo acessível online em: <http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/abjection.html>
[acedido em 29 de Março de 2015]
- RODRIGUES, António (2002), *Escrito no Vento*, in RODRIGUES, António, org. (2002), *Douglas Sirk*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Abril de 2002, pp. 15-43
- SONTAG, Susan (2004), *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, trad. José Lima, Ed. Gótica, Lisboa, Março de 2004

SIRK, Douglas; FASSBINDER, Rainer Werner; BURKEL, Ernst (2002), *Reagir Ao Que Se Vive - Entrevista a Douglas Sirk e Rainer Werner Fassbinder*, entrevista conduzida por Ernst Burkel, tradução de Edvard Eschnapur a partir do artigo original publicado no *Süddeutsche Zeitung*, em Março de 1979, in RODRIGUES, António, org. (2002), *Douglas Sirk*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Abril de 2002, pp. 132-139

SIRK, Douglas; HALLIDAY, Jon (1972), *Sirk on Sirk: interviews with Jon Halliday*, The Cinema One Series, The Viking Press Inc. in association with Sight & Sound and The Education Department of The British Film Institute, New York, 1972

TARANTINO, Quentin; ROSE, Charlie (2009), *Interview with Filmmaker Quentin Tarantino about Inglourious Basterds*, entrevista conduzida por Charlie Rose em 21 de Agosto de 2009, video disponível em <http://www.charlierose.com/view/interview/10567> [acedido em 13 de Março de 2015]

TARANTINO, Quentin; STOCK, Francine (2010), *Quentin Tarantino: A Life in Pictures*, entrevista conduzida por Francine Stock em 11 de Janeiro de 2010 e integrada na série The Alfred Dunhill BAFTA – A Life in Pictures, video disponível online em <https://www.youtube.com/watch?v=P9wKVjWKHdo> [acedido em 12 de Março de 2015]

TARANTINO, Quentin (2009), *Sacanas Sem Lei*, trad. Charlotte Lang, Ed. Contraponto (uma chancela da Bertrand Editora, Lda.), 1ª edição, Lisboa, Agosto de 2009

TORRES, Mário Jorge (2002), *Entre Dois Espelhos: Douglas Sirk, ou o Eclétismo do Sentimento*, in RODRIGUES, António, org. (2002), *Douglas Sirk*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Abril de 2002, pp. 46-81

TOTARO, Donato (2002), *Deleuzian Film Analysis: The Skin of the Film* – review of *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, by Laura U. Marks, Durham and London: Duke University Press, 2000, *Off Screen*, Volume 6, Issue 6, June 2002
artigo acessível online em: http://offscreen.com/view/skin_of_film
[acedido em 21 de Julho de 2015]

VIVEIROS, Paulo (1999), *A Liberdade das Imagens*, in OLIVEIRA, Luís Miguel, org. (1999), *Jean-Luc Godard 1985-1999*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Novembro de 1999, pp. 89-111

WILLIS, Sharon (2003), *The Politics of Disappointment: Todd Haynes rewrites Douglas Sirk*, in *Camera Obscura* 54 (vol. 18, nº3), Duke University Press, pp. 131-175

Referências Filmográficas

- All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1955)
Fantasia (Walt Disney, 1940)¹¹
Far From Heaven (Todd Haynes, 2002)
Imitation Of Life (Douglas Sirk, 1959)
Inglourious Basterds (Quentin Tarantino, 2009)
La Mujer Sin Cabeza (Lucrecia Martel, 2008)
Mauvais Sang (Leos Carax, 1986)
Onde Jaz o Teu Sorriso? (Pedro Costa, 2001)
Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)
O Sangue (Pedro Costa, 1989)
Schlussakkord (Douglas Sirk, 1936)
Sicilia! (Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1999)
The Usual Suspects (Bryan Singer 1995)
Written On The Wind (Douglas Sirk, 1956)

11

Este filme foi produzido por Walt Disney e realizado por Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Ben Sharpsteen, David D. Hand, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norman Ferguson e Wilfred Jackson.

Da Desavergonhada Forma das Coisas