

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

DOUBLE BILL

5 de fevereiro de 2022

**THE INVISIBLE MAN / 2020**

*(O Homem Invisível)*

*Um filme de Leigh Whannell*

*Realização e Argumento:* Leigh Whannell / *Direção de Fotografia:* Stefen Duscio / *Montagem:* Andy Canny / *Música:* Benjamin Wallfisch / *Produção:* Jason Blum, Kylie Du Fresn e Jennifer Scudder Trente / *Produção Executiva:* Rosemary Blight, Ben Grant, Couper Samuelson, Beatriz Sequeira, Jeanette Voltorno, Leigh Whannell / *Casting:* Nikki Barrett, Sarah Domeier Lindo, Terri Taylor / *Direção Artística:* Darshankumar Joshi, Alice Lanagan / *Guarda-roupa:* Adam Johansen, Damian Martin, Emily Seresin / *Interpretações:* Elisabeth Moss (Cecilia Kass), Oliver Jackson-Cohen (Adrian Griffin), Harriet Dyer (Emily Kass), Aldis Hodge (James Lanier), Storm Reid (Sydney Lanier), Michael Dorman (Tom Griffin), Benedict Hardie (Marc), Renee Lim (Doutora Lee), Brian Meegan (condutor Lyft) / *Cópia:* DCP, a cores, falado em inglês, com legendas em português / *Duração:* 124 minutos / *Estreia Mundial:* 24 de fevereiro de 2020 / *Estreia Nacional:* 5 de março de 2020 / *Primeira Apresentação na Cinemateca.*

\*\*\*

**The Invisible Man** é apresentado em “double bill” com **Hollow Man**, de Paul Verhoeven (“folha” distribuída em separado).

Entre a projeção dos dois filmes há um intervalo de 30 minutos.

\*\*\*

*An invisible man can rule the world.  
Nobody will see him come, nobody will see him go.  
He can hear every secret. He can rob, and rape [sic], and kill!*

Dr. Jack Griffin (Claude Rains) no original **The Invisible Man** (1933) de James Whale.  
Frase retirada da legendagem da edição Blu-ray do filme contendo uma *gaffe*, já que a personagem diz “wreck” e não “rape”.

Poucos filmes do cinema recente começam assim, de modo tão meticuloso, apesar de “no meio” de um *wedlock* sinistro e tempestuoso. Assistimos à personagem de Elisabeth Moss (num dos seus melhores papéis para cinema) a procurar escapular-se, com pés de lã, da habitação *high tech* e fortificada do companheiro, um engenheiro óptico multimilionário. Whannell filma esta fuga como se se tratasse de um assalto, recordando a sequência quase silenciosa de **Marnie** (1964) em que anti-heroína encarnada por Tippi Hedren decide “atacar” o cofre da gráfica gerida pela personagem interpretada por Sean Connery. Recorde-se que Connery, em certa medida, interpretará a cleptomania de Hedren como algo relacionado com a sua resistência, “frígida” ou “misândrica”, ao toque masculino. O filme de Alfred Hitchcock ressoa nos primeiros instantes graças ao domínio revelado por Whannell no modo de filmar aquele espaço, mas também na maneira como constrói um espaço novo, todo ele re-imaginado a partir da condição psicológica da personagem (que, sentimos, se apresenta “sequestrada” pelo medo) e do seu plano de ação (a evasão tão cuidadosa e planificada quanto a própria gramática, pensada plano após plano, da *découpage* de Whannell).

Nos minutos iniciais, em processo de fuga, o corpo mexe-se, sorrateiro, para não ser ouvido, para não ser notado, na esperança de não acordar o monstro no seu covil. O segundo título, após o falhado **The**

**Mummy** (2017) com Tom Cruise, da série de reinterpretações dos clássicos *monster movies* da Universal é uma obra caracterizada por um desvio fundamental: o “homem invisível” é um vilão sibilino representando tudo o que pode correr muito mal na instituição matrimonial. O “homem invisível” aterrorizador representa a invisibilidade que “ataca”, no espaço público, muitas mulheres vítimas de abusos por parte dos seus companheiros. Afinal, não é por estar “invisibilizado” que o problema não é bem real e produtor de consequências avassaladoras.

O ponto de partida de Whannell é este, o que não quer dizer que o filme não tenha ainda o *sense of fun* – o lado frenético, diga-se – da obra-prima original de James Whale, primeira adaptação do clássico da literatura fantástica de H. G. Wells, com um memorável Claude Rains no principal papel (protagonista que praticamente “é só voz”). E não esteja ciente das variações subsequentes, uma vez que o clássico da Universal gerou uma série de filmes desafiantes e, nalguns casos, particularmente inspirados, assinados por realizadores de excelência, tais como o alemão Joe May (a sequência do filme da Universal com um estreante Vincent Price, **The Invisible Man Returns** [1940]), outro alemão exilado, Edgar G. Ulmer (em que a invisibilidade se inscreve no xadrez atômico do pós-Segunda Guerra Mundial, **The Amazing Transparent Man** [1960]), o americano (o único deste grupo a realizar um “homem invisível”, já que Whale é inglês) John Carpenter (a paródia delirante, anti-*establishment*, anti-Reagan, protagonizada por Chevy Chase, **Memoirs of an Invisible Man** [1992]) e ainda, mais recentemente, o subvalorizado filme do holandês Paul Verhoeven, em que a perspectiva da história começa a ser transferida para a vítima, uma mulher perseguida pelo seu namorado ciumento e monomaniaco, numa variante contemporânea da assexuada figura do “cientista louco” de Wells. Falo de **Hollow Man** (2000), com Kevin Bacon e Elisabeth Shue. O filme de Whannell não dispensa a dimensão política desta fábula e, apesar disso ou por causa disso, concentra a ação numa arena psicológica em que o espectador não tem grande escolha, pois está obrigado a habitar o regime de clausura e paranoia em que uma mulher como esta vive. E não é por ela fugir da casa do marido-agressor que a violência não continuará a ser exercida – o poder da paranoia resulta de uma espécie de omnisciência maléfica que não conhece limites geográficos, apenas, talvez, limites mentais.

Como a personagem de Moss desabafa a dada altura: o seu companheiro não deixará nunca de fazer o que sempre fez melhor, isto é, tentar convencer toda a gente, começando por ela mesma, de que está louca. A dimensão poderosamente política (pós-“#metoo”, pelo que não condescendo com o movimento, como se percebe pelo final ambíguo) radica numa ideia de clausura que ora se espacializa, ora se invisibiliza em processos mentais/cerebrais, como uma alucinação ou a expressão de alguém vítima daquilo que não vê, vítima, enfim, de um iminente estado de loucura. À doença mental e ao clima de paranoia é associada uma reflexão sobre o *voyeurismo*, a violação da privacidade e as estratégias de intrusão (forçosamente totalitárias) possibilitadas pelas novas tecnologias. Na cena em que Moss usa o batom para ofuscar a visão da câmara-olho do seu portátil, poderemos ser levados a pensar nos alertas de Edward Snowden: “Não interessa quem sejas, tu estás sentado numa base de dados pronto a ser vigiado”. Quando Whannell não filma “à altura” da sua protagonista, isto é, através dessa perspectiva que suga tudo, e nos faz ver sem ver a ameaça que a oprime, assistimos à ação pelos céus, em planos-*drone* alusivos aos modos de patrulhamento policial ou militar do território ou através das imagens de videovigilância, onde se irá “fazer prova” daquilo que vimos sem ver ao certo. Outra sugestão é-nos dada através da paisagem sonora do filme (trilha ribombante concebida por Benjamin Wallfisch): um “manto” de hélices em altíssima rotação, motores em ignição e violinos desafinados que pesam sobre imagens banais, aparentemente “vazias”, de um apartamento. Pesam nas imagens como uma autêntica indústria de guerra, como um *warfare* finalmente remetido para as nossas casas.

De Griffith a Godard, é conhecido o desígnio do cinema para tornar visível o invisível. Como um grande *macroscópio* do real, o cinema seria essa máquina que nos permitiria ver o vento, por exemplo, ou então as várias “mãos” que nos empurram nesta ou naquela direção. Mãos que podem pertencer a uma ideia de destino ou de Deus ou aos próprios interstícios da sociedade, àquilo que nos põe em movimento neste ou naquele sentido – a ideologia como o vento artificialmente gerado pelo poder dos políticos tirando partido de “aparelhos” omnividentes, que foram cozinhados num laboratório

qualquer, por uns quantos “cientistas loucos” (cientistas de bata branca ou *markeeters* extremamente argutos). Numa altura em que se politiza como nunca antes a colher (invisível?) que não se deve “meter” entre marido e mulher, Whannell converteu **The Invisible Man** num aspirador conceptual, transformando as angústias do tempo numa aula de cinema.

É preciso olhar para as origens deste realizador nascido na Austrália para percebermos completamente o modo como Whannell domina, na utilização do formato largo da imagem, o espaço negativo e se interessa por atualizar um cinema em que a câmara é o grande protagonista (do invisível, reclamando uma certa filiação a essa escola do cinema chamada **Halloween** (1978). Um aparte: ainda há dias lia, numa entrevista concedida pelo cineasta alemão Christian Petzold (*Cineaste*, Verão de 2008), algo que, a meu ver, também se aplica aqui. Dizia o realizador de **Yella** (2007) que “[**Halloween** é] um filme com imagens mentais, subjetivas e objetivas; a sua alternância cria a sensação de horror”. De facto, esta alternância, entre o olhar do mundo e o olhar da mente – como os dois são aqui “matéria de facto” ante uma câmara que os perscruta intensamente, estabelecendo com eles jogos de objetividade/subjetividade duvidosa –, vem do universo do terror, do filme de Carpenter mas também a podemos redescobrir no cinema de James Wan, o principal demiurgo do cinema de terror (diga-se, do *monster movie*) contemporâneo, em quem Whannell reconhece um tutor.

Whannell começou a sua carreira como ator e argumentista do *thriller* cerebral **Saw** (2004) e foi empurrado para uma estreia na realização (bastante insípida, é preciso dizer) através do terceiro **Insidious**, série de filmes de assombração concebida por James Wan, em que a ameaça vem de um “além” qualquer habitado por fantasmas e demónios pós-Méliès, pós-Segundo de Chomón. Em **Upgrade** (2018), o título que se seguiu a **Insidious: Chapter 3** (2015) e que antecede (e anuncia, pelo menos tematicamente) este **The Invisible Man**, Whannell autonomizou-se do mestre com um filme sobre um mundo dominado pela tecnologia, tratando-se de uma obra de ação que “atualiza” a premissa de **Terminator** (1984), no sentido em que inverte o argumento segundo o qual “as máquinas são a ameaça”, já que elas não mais representam uma “exterioridade”, antes estão ou estarão em nós – a ameaça das máquinas está ou será parte indissociável do novo tecido (do) humano.

Neste **The Invisible Man**, o argumento tecno-político refina-se, sobretudo transborda para essa dimensão ontológica decorrente de uma reflexão sobre o papel da tecnologia e os seus assédios sobre o corpo e a mente. Nada se gera fora do domínio do que podemos fazer ante uma ameaça que nos cerca, que nos habita e viol(ent)a. A assombração é instigada pela possibilidade tecnológica de destruir o espaço da privacidade (a violência doméstica é uma metáfora, ou um sintoma, de tudo isto). Enfim, sob a mira de uma câmara, qualquer que seja (pode estar “implantada” nos nossos *laptops* como tratar-se de uma câmara de vigilância, mas também pode ser como “os mil olhos” do fato “mabuseano” que permite neste filme a invisibilidade do intruso) somos exatamente isso: alvos de algo ou de alguém, *objetos* de um olhar que nos condiciona, em cada movimento do corpo – perante ele, no limite, podemos estar, vulneráveis, numa situação, mas nunca seremos nós mesmos, num clima de liberdade que necessariamente não se negocia. Em certa medida, talvez seja esta a grande lição (mais ou menos invisível) contida no grande plano final do rosto de Moss revitalizado pela “vingança”: sem o espaço do íntimo (da privacidade), não há amor, apenas o terror e o cinismo.

Depois de Lang, depois de Whale, depois de Carpenter, depois de Wan, este **The Invisible Man**.

Luís Mendonça