

DARK PASSAGE / 1947

(*O Prisioneiro do Passado*)

um filme de Delmer Daves

Realização: Delmer Daves / **Argumento:** Delmer Daves, baseado numa obra de David Goodis / **Fotografia:** Sid Hickox / **Música:** Franz Waxman / **Montagem:** David Weisbart / **Som:** Dolph Thomas / **Direcção Artística:** Charles P. Clarke / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Vincent Parry), Lauren Bacall (Irene Jansen), Bruce Bennett (Bob), Agnes Moorehead (Madge Raft), Tom D'Andrea (Sam, o motorista de taxi), Clifton Young (Baker), Douglas Kennedy (Detective), Rory Malligan (George Fellsinger).

Produção: Warner Brothers / **Produtor:** Jerry Wald / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, versão original legendada em português, 105 minutos / **Estreia em Portugal:** Cinema Capitólio, a 15 de Fevereiro de 1949 / **Reposição comercial:** Cinema Estúdio, a 12 de Setembro de 1968.

Aviso: A cópia apresenta algum ruído de fundo.

Foi pelo lado experimental e de uma reputada *expertise* técnica que a Warner escolheu este argumentista e realizador (que se estreou no mesmo ano com **Destination Tokyo**, que foi também actor e produtor, e que veio depois a ficar especialmente ligado à trajectória do *western* através de obras como **Broken Arrow**, de 1950) para dirigir a equipa de **Dark Passage**. Motivo: o *morceau de bravoure* de um longuíssimo período de total "câmara subjectiva", elidindo a face do injustamente condenado e recém-evadido Vincent Parry (Humphrey Bogart) - o sujeito dessa observação - até que uma operação plástica lhe transforma radicalmente o rosto. (Decorre meia hora até que se vislumbra a primeira silhueta do actor e passam 62 minutos exactos até que surja pela primeira vez esse rosto - o novo rosto do personagem Vincent.)

Delmer Daves parecia de facto indicado para o projecto, por via de alguns celebrados usos de técnicas *sui generis*, nomeadamente em películas de guerra antes feitas na casa. E, por outro lado, a Warner queria assim dar réplica à obra da Metro terminada um ano antes - a adaptação de **Lady in the Lake** de Chandler, assinada por Robert Montgomery - em que o mesmo processo de "câmara subjectiva" era usado a quase cem por cento, vendo-se tudo pelos olhos de Marlowe e nunca se vendo a sua própria figura (excepto numa breve cena em que o detective se dirige ao espectador).

Ora, se a proeza técnica em si mesma não parece ter, hoje, a relevância desejada, e se é verdade que **Dark Passage** acusa, para além disso, algumas evidentes fraquezas de ordem narrativa - a título de exemplo, não é suficientemente dada a motivação inicial de Irene (Lauren Bacall) na protecção a Perry, nem é bem resolvida a relação deste com a personagem de Agnes Moorehead e a "coincidência" da relação desta com a primeira - o que acontece é que, pela conjugação singular do *truque* com o *mito*, o filme acaba por ganhar uma dimensão superior na definição do personagem Bogart, iluminando-lhe alguns dos seus traços mais universais. Essencialmente, o que **Dark Passage** coloca em cena é a temática da *interioridade* em Bogart.

Em toda a história do cinema não haverá muitas cenas que tão plenamente *encenem o mito* como aquela em que, centímetro a centímetro, à medida em que lhe vão retirando as ligaduras, se revela o tão esperado e até aí tão *imaginado* rosto. Toda a duração da película que antecede esse momento pode ser vista, no fundo, como uma eterna variação sobre esse rosto mítico, sempre ausente e sempre presente, retido para ser desfrutado, e depois, plenamente usufruído na referida cena da

revelação. Trata-se, na verdade, de uma cena que *pressupõe o mito*, ao mesmo tempo colhendo nele e alimentando-o. Por isso e só por isso, mesmo se não se quisesse optar pela demorada ocultação do primeiro rosto, o processo nunca poderia ser inverso. Ou seja, o rosto de Bogart nunca poderia ser o verdadeiro rosto de Vincent, hipótese em que teria de ceder o lugar, depois, a outro actor: pode-se (e, neste caso, deve-se) *esperar* por ver Bogart; nunca se imaginaria perdê-lo a meio... E, também por isso, não é pouca a sensação de estranheza quando, por instantes, nos é mostrada a fotografia do verdadeiro personagem Vincent; ninguém consegue associar aquele rosto àquela voz, e, mais do que erro ou ingenuidade, há aí, parece-nos, um nítido efeito de provocação a essa identificação mítica com o actor.

Ora, o *tempo subjectivo* que antecede essa primeira visão objectiva do rosto é, evidentemente, uma longa viagem interior, em que, acima de tudo, tem preponderância a *voz*. Voz que, portanto, este filme tem o privilégio de revelar naquilo que constitui a sua essência mais profunda mas que, aqui, aparece à superfície: uma voz que é afinal, *sempre*, uma voz interior, uma voz cerrada que encerra consigo um passado sem futuro, uma voz que parece sempre contar a vida como se vinda depois dela (depois do destino, como dizia Bazin). Uma voz que, de forma única, traz o sabor da morte, (o tal "cadáver adiado" de que falou também Bazin).

Viagem interior, sabor da morte. Há que lembrar o troço particularmente significativo em que Bogart aparece escondido, um rosto presente mas ainda coberto de ligaduras. Aí, o volume e o peso desse corpo cansado e mais do que tudo solitário, traz, na sua impotência, a imagem mesma do fechamento interior. A título de exemplo, é fabuloso o plano em que, de costas voltadas para a câmara, recebe Bacall depois desta expulsar Bob e Madge. Espantosa presença tumular, imagem acabada de um não-futuro que nenhum *happy-end* pode solucionar (e já lá vamos) é também em momentos desses que tocamos a universalidade do arquétipo Bogart. A morte, de novo. O isolamento mais profundo.

Porque é que esse isolamento é tão carregado e porque é que este encurralamento, esta redução ao presente, nada tem da mobilidade vazia que anima, por exemplo, os heróis acossados de Hitchcock? Eis então o que será a especificidade Bogart e, em particular, a sua especificidade no contexto do filme negro: se é verdade que, como diz Schrader, o herói do filme negro "*receia olhar o futuro, tentando sobreviver no dia-a-dia, e, se não o consegue, refugia-se no passado*", se é verdade que Bogart pressupõe sempre esse passado - explicitamente, como em **High Sierra**, **Casablanca** e no filme de hoje, ou implicitamente, como nas obras de Hawks, em que a típica contemporaneidade deste não anula a imediata sensação de uma vivência passada intensa - o que há nele de singular é que, também, é do passado que se *foge*. O presente é aqui, de facto, um tempo encurralado, ao mesmo tempo *cheio* desse passado. À mobilidade hitchcockiana substitui-se, por via desse peso, o arrastamento, o cansaço, a imobilidade. ("*Vou fazê-lo parecer como se tivesse vivido muito...*", diz-lhe o autor da operação plástica. "*E vivi, mesmo*", responde-lhe Bogart).

Por outro lado, se tudo isto é a universalidade bogartiana que o filme de hoje tão bem se presta a iluminar, o que marca, cremos, a temática preponderante de **Dark Passage** é sobretudo a ideia de solidão. É por aí, de facto, mais do que pela citada proeza da "câmara subjectiva" em si mesma, ou pela construção básica do argumento, que o filme cresce e ganha coerência. Não é por acaso que Daves de certo modo baliza grande parte da história com diálogos que têm essa ideia por tema: o do motorista de táxi (cuja solidariedade *só aí* assenta) e o do personagem da estação de camionagem no fim. E, acima de tudo, é por esse peso de uma irremediável solidão que são tão belas as cenas de aproximação Bogart-Bacall, cenas de encontro sempre vividas como despedida, ou cenas de despedida sempre vividas como arrastamento último de um impossível encontro. Bogart a despedir-se de Bacall, Bogart ao telefone, do Arizona (o belíssimo diálogo do "*listen to all these if's*") ou, finalmente, o encontro derradeiro na América Latina, cuja dimensão poética vem sobretudo dessa contradição que é a possibilidade de um futuro de novo vivido como *fuga*, *fechamento* mais do que *abertura*, vivência terminal *para além da vida*, para além da esperança de inverter a história.

É sobretudo por aqui que **Dark Passage** fica na nossa memória. Por Delmer Daves e não só *apesar dele*. Por Humphrey Bogart e Lauren Bacall, muito acima de tudo.