

SHOCK CORRIDOR / 1963

um filme de Samuel Fuller

Realização e Argumento: Samuel Fuller / **Fotografia:** Stanley Cortez; sequências a cores: Samuel Fuller / **Supervisor de Efeitos Sonoros:** Gordon Zahler / **Música:** Paul Dunlap / **Direcção Artística:** Eugene Lourie / **Efeitos Especiais:** Charles Duncan / **Coreografia:** Jon Gregory / **Montagem:** Jerome Thomas / **Intérpretes:** Peter Breck (Johnny Barret), Constance Towers (Cathy), Gene Evans (Boden), James Best (Stuart), Hari Rhodes (Trent), Larry Tucker (Pagliacci), William Zuckert (Evanee), Neyle Morrow (Psycho), Paul Dubov (Dr. Menkin).

Produção: F&F Productions (A. Leon Fromkess-Sam Firks Productions) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco (com uma sequência a cores), legendada em português, 100 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, 2 de Setembro de 1963 / Inédito comercialmente em Portugal / Apresentado pela primeira vez, a 17 de Julho de 1984 no Ciclo “O Labirinto no Cinema”, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian.

Samuel Fuller já tinha realizado, escrito e produzido 15 longas metragens (a primeira das quais - **I Shot Jesse James** - em 1949), quando assinou **Shock Corridor**. No entanto, os seus filmes da década de 50 não haviam obtido qualquer êxito junto do público ou da crítica e geralmente Fuller era considerado um medíocre cineasta, próprio para filmes da “série B” com pequenos meios e pequenos orçamentos. À excepção dos “Cahiers du Cinéma” (mais isso se lhes deve) que, a partir de meados dos “fifties”, defendiam apaixonadamente Fuller como um dos grandes autores do cinema americano, ninguém tomava a sério o autor de tão magníficos filmes como, por exemplo, **The Steel Helmet** (1950), **Pickup on South Street** (1953), **House of Bamboo** (1955), **Forty Guns** (1957), **The Crimson Kimono** (1959) ou **Underworld USA** (1961), para citar alguns dos maiores. Na Europa, juntavam-se a este menosprezo razões políticas: Fuller, que fizera filmes sobre a Guerra da Coreia e não ocultava um anti-comunismo visceral, seria um “fascista” e as suas obras ideologicamente repugnantes.

Quando **Shock Corridor** se estreou, as reacções críticas foram, se possível, ainda mais violentas que as habituais. Cito duas opiniões de críticos americanos. Um deles escrevia: “**Shock Corridor** é não só uma porcaria absoluta, como um dos mais abjectos e irresponsáveis filmes alguma vez projectados numa teia (...) Como é que houve um produtor a meter dinheiro numa coisa destas e porque é que há cinemas, que nos nossos dias e na nossa época, o exibem, é algo que ultrapassa a minha capacidade de entendimento”. Ou: “este inconcebível melodrama é o equivalente cinematográfico dos mais baratos romances de cordel. E o nível é semelhante”.

O tão caluniado **Shock Corridor** (tão desprezado que nunca foi sequer exibido comercialmente em Portugal) foi, paradoxalmente, o ponto de viragem dessa reabilitação. A “porcaria absoluta” (à letra, e no texto original “outright trash”) transformou-se num *cult movie*, permanentemente reposto na América (no cinema e na televisão) e com legiões de fanáticos admiradores.

Vendo-o depois de todos estes anos, o que “ultrapassa a capacidade de entendimento” é como

não se reconheceu, imediatamente, a genialidade deste filme, porventura o mais kafkiano dos filmes, indo muito mais longe no horror do absurdo, ou no absurdo do horror, do que a contemporânea adaptação do romance de Kafka, assinada por Orson Welles. Filme sem vedetas (o mais conhecido dos actores do *cast* - Gene Evans - jamais foi uma celebridade), de orçamento reduzido e sensível falta de meios, **Shock Corridor** (cujas sequências oníricas, na versão original, são a cores) ultrapassa esses convencionalismos e atinge uma dimensão alucinante e vertiginosa, que não sofre inflexão da primeira à última imagem. No terreno tão escorregadio do universo da loucura, onde grandes cineastas se têm "estampado", Fuller faz-nos descer aos abismos, aos tais, na muito citada frase de Nietzsche, que exigem asas. Pessoalmente, julgo que **Shock Corridor**, com **Lilith** de Robert Rossen (obra do ano seguinte) é o melhor filme sobre a loucura (e os labirintos dela) alguma vez feito.

Logo na primeira sequência (no consultório do psicanalista), após o fulgurante começo com o corredor e os valores do grande operador que foi Stanley Cortez, sentimos o chão vacilar debaixo dos pés. Que estranha encenação é aquela, efectivamente, como se diz num diálogo: "a mais estranha história que se pode imaginar"? Os esquemas de Johnny e do seu editor são lógicos, mas é essa lógica que os perde e nos perde. A única personagem que não parece contaminada pela "absurda ficção" é Constance Towers, a única a quem tudo aparece *insane*.

Só que genialmente essa mesma Constance Towers (portentosa atriz, completamente esquecida, que fora, antes, a protagonista dos belíssimos filmes de Ford, **The Horse Soldiers** e **Sergeant Rutledge**) é quem mais contribui para a vacilação de Johnny. "A única pessoa em quem eu posso confiar" é a mulher que obceca os seus assombrosos pesadelos, percebendo-se que é a única pessoa em quem efectivamente nada confia. Essa personagem, por outro lado, retira qualquer gratuidade possível ao esquema sexual da obra. Johnny não é um irmão incestuoso, mas um amante doentamente possessivo, a quem a profissão de Cathy (*strip-teaseuse*) provoca os mais terríveis fantasmas. Domina-os na situação "normal", mas basta-lhe uma noite no hospício para que a veja como fantasma sexual, coberta de plumas e passeando-se entre os homens, a cantar "I need somebody to kiss". Essa estranhíssima miniatura, no portentoso *décor* de corações, evidência a verdadeira natureza das obsessões de Johnny e explica por que lapso inventou ele a história da tara sexual (acentuada no episódio das ninfomaníacas).

Daí que Johnny enlouqueça pelo seu horror ao sexo, conjugando-se o seu delírio com o daquele portentoso gordo que lhe canta de noite o "Largo al factotum" do "Barbeiro" de Rossini e que matou à facada a mulher que o enganara (é genial a ideia de fazer o gordo, datar-se nas frases do Rossini "Ahimé, che fúria!/Ahimé che follia/Uno alla volta/per carita" ganhando uma dimensão demencial que nunca certamente passou pela cabeça do compositor ou de qualquer intérprete).

A tal ponto esse horror vai crescendo que nos podemos interrogar sobre a validade da explicação de Cathy para a rejeição de Johnny ("He begins to think I'm really his sister"). Talvez a sua rejeição não seja ditada já por esse grau de loucura, mas pela que o faz assumir todo o acto sexual como um acto pecaminoso. Porque não quer ser beijado pela "mouth who is a tunnel".

E não é nada inocente que o crime que Johnny pretende descobrir e castigar seja também um crime sexual (o enfermeiro violador das loucas), o que justifica, no fim, a violência com que se atira a Wilkes, mais do que assassino, pecador.

A epígrafe de Eurípedes pode assim ganhar outros sentidos como sucedeu com as três testemunhas, o manicómio (o *shock corridor*) potência e amplia os fantasmas do americano médio. Fantasmas sexuais de Johnny, fantasmas de violência de Stuart, fantasmas raciais de Trent, fantasmas científicos de Broden.

Na vida chamada "normal" qualquer daqueles homens convivera na "razão" com essas "loucuras". Johnny convivera com o seu casto namoro com a mulher que se despe para ganhar a vida (facto

aceite como normal); Stuart convivera com a cruzada da Coreia, convencido que servia a América e a civilização a matar norte-coreanos (guerra aceite como normal); Trent fizera uma experiência de integração racial, com problemas com colegas de cor diferente (racismo considerado como normal); Broden fora um dos muitos cientistas que contribuíra para a descoberta da bomba atômica (a guerra nuclear como normalidade). Só são tornam anormais, loucos, quando a contradição explode, ou seja quando o puritanismo, a violência, a perda de identidade ou o remorso se tornam excessivos, quando não contêm os seus fantasmas, quando são rejeitados pela comunidade onde tais valores funcionam: Johnny já não beija a namorada, está louco; Stuart começou a matar coreanos a mais e a ver Budas por toda a parte (genial *insert* do Buda do Templo de Nara), está louco; Trent convenceu-se que era branco e do K.K.K., está louco; Broden exagerou nos seus remorsos pacifistas, está louco.

E Johnny que no princípio disse "Ever since my voice changed I wanted to be in the company of the journalistic greats", acaba por conseguir, sem voz e louco, entrar na companhia dos "journalistic greats": ganha o Pulitzer.

Todos os mitos do americano comum são postos em causa pelo "fascista" Fuller naquele hospício demencial em que todos vão às últimas conseqüências dos *shock corridors* onde se perderam. E mesmo os psicanalistas acabam por atingir o mesmo grau do absurdo, patente quando o Dr. Cristo (que nome!) diz, no fim, que pensa que Johnny "is making real progress".

E, para além dos inadjectiváveis sonhos, ou do inadjectivável Pagliacci, chamo a atenção, para acabar, para mais duas ou três coisas da ordem do sublime.

a) os *raconts* das testemunhas, com o ataque de choro final de Stuart, o "Halleluiah" de Trent ou a reconversão à infantilidade de Broden.

b) a lentíssima panorâmica sobre o corredor inundado (I like the rain").

c) Constance Towers, com os movimentos catatónicos finais, sugerindo, como a repetição do texto de Eurípedes, que a loucura ultrapassa os corredores daqueles labirintos, numa sociedade minotáurica onde fio algum conduz a qualquer saída.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico