

FEDORA / 1978

(*O Segredo de Fedora*)

um filme de **Billy Wilder**

Realização: Billy Wilder / **Argumento:** Billy Wilder e I.A.L. Diamond, baseado no conto "Fedora", incluído na coletânea "Crowned Heads" de Thomas Tryon / **Fotografia:** Gerry Fisher / **Direção Artística:** Alexandre Trauner / **Décors:** Robert André / **Guarda-Roupa:** Charlotte Fleming / **Música:** Miklos Rozsa, com utilização adicional da "Valsa Triste" de Sibelius, de "The Entertainer" de Scott Joplin, de "Dance of the Brave Ones" de George Mitsakis e de "Tenderly" de Walter Grass / **Som:** David Hildyard / **Montagem:** Frederik Steinkamp e Stefan Arnsten / **Interpretação:** William Holden (Barry Detweiler), Hildegard Knef (Condessa Sobryonski), Marthe Keller (Fedora/Antonia), Jose Ferrer (Dr. Vando), Michael York (Michael York), Frances Sternhagen (Miss Balfour), Mario Adorf (o dono do hotel), Hans Jaray (Conde Sobryonski), Gottfried John (Kritos, o chauffeur), Henry Fonda (Henry Fonda), Panos Papadopoulos (o barman), Christinne Mueller (Antónia, em criança), Ferdy Maine (realizador de "Leda e o Cisne"), Peter Cappel (realizador de "Última Valsa") etc.

Produção: Billy Wilder e Lutz Hengst para Geria Film, Bavaria Atelier GmbH e Société Française de Production / **Cópia:** 35mm, Eastmancolor, Panavision, com legendas em espanhol e legendada electronicamente em português, 113 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Locarno, a 22 de Agosto de 1978 / **Estreia em Portugal:** Cinema Star, a 16 de Novembro de 1978.

O penúltimo filme de Billy Wilder foi considerado por alguns uma espécie de *remake* menor de **Sunset Boulevard**. Cada um vê o que pode e a mais não é obrigado. Mas, nesse diapasão crítico, sempre me estarreceu que se dissesse que Billy Wilder, já "entradote" (tinha, nessa altura, 72 anos) não percebera como tempos e cinema haviam mudado e julgara aplicáveis em 1978 receitas de 1950.

Ora se há coisa que me parece óbvia é que **Fedora** é precisamente um filme construído sobre a compreensão dessa mudança, sobre a implacavelmente lúcida compreensão dessa mudança. Se há referências a **Sunset Boulevard** (parece inegável) não é sob a forma de revisitação, mas de negação. Poucos filmes convocarão tanto o que hoje se chama "figura de luto". Não luto sobre o mundo de **Sunset Boulevard**, mas luto sobre o cinema de que **Sunset Boulevard** fora paradigma. Se a aproximação funciona não funciona por gemação mas por contraste.

Se **Sunset Boulevard** não inaugurou os chamados *films on films*, existentes, pelo menos, desde os anos 20, inaugurou uma vaga deles - nos *fifties* - que permitiu falar com pertinência de um semi-género nessa década. Nele se contrapunham impossíveis retornos de figuras de antanho (Norma Desmond) com sonhos rasteiros de jovens desses dias, apontando glórias futuras equivalentes às da sublime Norma. Esta sonhava com um regresso da estética do mudo (cujo superioridade, exaltadamente proclamava) os outros (Holden e Nancy Olson, a triste Betty) com histórias bem ruidosas, argumentos dos *fifties*, base moderna para um cinema diferente. Acabavam, todos, literalmente no charco.

Mas havia - há - vitoriosos em **Sunset Boulevard**. As máquinas de projectar e de filmar - protagonistas entronados de duas das mais célebres sequências do filme - quer seja aquela em que Norma Desmond projecta para Holden os velhos filmes de Gloria Swanson, quer seja a final, com Stroheim a filmar a descida de Norma - os estúdios (quer os estúdios vazios dos passeios nocturnos de Holden e Olson, quer o estúdio de Cecil B. De Mille), os realizadores, a começar em De Mille (para o qual o tempo não tinha passado e continuava tão glorioso como o fora nos anos 20) e a acabar em Stroheim - Von Mayerling, de novo ascendendo à câmara por amor de Norma.

Isto, a um plano imediato. Porque, a um plano mais mediato, **Sunset Boulevard** provou que Gloria Swanson era tão grande em 50, como fora nos anos 20, revelou a actriz a uma geração e em termos de Hollywood permitiu o que podia parecer impossível: voltar a ver o nome dela na corrida para os oscar. *Mutatis, mutandis*, para Stroheim. Pelas suas linhas tortas e negras, **Sunset Boulevard** provou que o cinema estava bem vivo como fábrica de sonhos e que mesmo os seus mausoléus eram geradores de imortalidade. No fundo - é também - um filme de auto-glorificação, mito dum mito, ou mito sobre um mito. Metaforicamente, nenhum título lhe convinha menos do que aqueles que por aqui teve: **Crepúsculo dos Deuses**. Os deuses afirmavam nessa obra a sua eternidade e afirmavam-na mesmo na morte.

Crepúsculo dos Deuses é, pelo contrário, - e plenamente - **Fedora**. Esta não sonha com regressos - que sabe já impossíveis - mas com disfarces. Ou seja - e para tornar tudo claro - não tenta salvar a sua imagem (como Norma Desmond) mas o seu nome. No reino das imagens, esta diferença é capital e abissal, por que implica, da parte da *star*, uma consciência que nada afinal se perpetua em termos delas, mas apenas em termos duma referência nominal, a única que importa preservar. Por isso, perdida essa imagem (que nunca vemos, porque é sempre outra a que vemos, ao contrário de Gloria Swanson - Norma Desmond) prepara a reencarnação na filha, assistindo, como assistente, ao triunfo de um alter ego, cuja simulada identidade só funciona por referência ao nome Fedora e não à imagem dela (e não é por acaso que o filme se chama **Fedora** e decorre sob o signo do nome).

E a suprema encenação de Fedora não é, como em **Sunset Boulevard**, uma encenação fílmica (pedir, pela última vez, o *close-up*) mas é a encenação da morte, quando Fedora a si própria se oferece, como supremo espectáculo, a Morte de Fedora, não título de nenhum filme mas lúgubre *happening*, situado algures entre a representação teatral e a reportagem televisiva, entre a liturgia e o documento.

Nenhuma máquina de projectar ou de filmar é aqui entronizada. As duas sequências de filmagens (e repare-se nos títulos letais de qualquer dessas obras) são sequências de "truques", quer aquele que é preciso fazer para escapar à malhas de um código (Barry a dispor as folhas para tapar o corpo da actriz) quer os "efeitos especiais" da "Última Valsa", cortados, não por um acréscimo de efeito do real mas pelo supremo artifício: Antonia e Michael York "a saírem dos papeis", "walking through their parts".

Tudo em **Fedora** funciona pela inversão especular de perspectivas, distorcidas, como nessa sequência, face a uma objectiva que já não existe (ou já não existe assim) e que é ou era a objectiva e o objectivo do cinema. Todas as máscaras e sinais que Barry julgava (e nós, espectadores, julgamos ainda na dependência de uma tradição cinematográfica) servir para perpetuar a imagem de Fedora, só lá estão como *trompe-l'oeil*. Como as luvas, não servem, como julgávamos, para ocultar a juventude de Antónia. Existem para que Antónia possa ir caminhando "às arrecuas", pelos *flash-back* dentro, não para que Fedora venha até nós impor-nos em grande plano a sua proclamada grandeza de estrela. São sinais de despistagem de argumento (como, efectivamente, foram sinais que despistaram Barry) e não sinais da construção de uma imagem que, entre a Condessa e Antónia, jamais se fixa - a não ser no nome como imagem de Fedora, a

única imagem que finalmente não existe. Porque ninguém pode responder à pergunta sobre quem é Fedora: Hildegard Knef ou Marthe Keller?

Por isso, aqui, a vedeta (ou as vedetas) não têm correspondência também com qualquer "efeito do real", como Norma Desmond tinha em Gloria Swanson. A esse nível, Wilder baralha os dados magistralmente, pois confunde todos os planos de situação entre personagem e actor.

Por que Hildegard Knef (a Condessa) lançada no ano, tão citado no filme, de 1947, para ser *a great star*, jamais o foi. "The thinking man's Dietrich" como a publicidade a chamou em 47, foi capa da "Life", mas depois de um Filme sem Título (chamou-se precisamente assim) só conseguiu ser a *girl of the ruins* de **Decision Before Dawn** de Litvak (1951). E, em termos de imagem, desapareceu do cinema, ao menos como memória mítica. Será gratuito pensar que Wilder não tenha pensado muito nisto tudo quando a escolheu para o papel de Condessa?

Marthe Keller, por seu lado, é uma actriz que veio do teatro e nunca encontrou, apesar do seu fabuloso talento, uma imagem no cinema, porque o cinema já não fabricava imagens como aquela para que tende, avesso das suas características, algures entre Garbo e Marlene. É o fantasma dessas divas mortas, muito mais atraídas para outras formas de arte ou de espectáculo (por isso a mãe lhe parte com a bengala os discos que ela quer ouvir) completamente à margem do cinema, de que a querem fazer figura paradigmática. No cinema, só a atrai Michael York (ele próprio) actor cuja não-imagem é quase o símbolo do cinema oposto ao que Fedora evoca, do cinema oposto a todos esses mortos reais e míticos de que a Condessa pronuncia os nomes: Spencer Tracy, Clark Gable, Gary Cooper, "all gone". E quem vem presidir à última homenagem a Fedora (essa homenagem a um nome) é outro "fantasma da casa dos mortos", um dos últimos sobreviventes de então do grande cinema clássico, Henry Fonda chamado.

Será gratuito também que o maquilhador número um, o génio da cirurgia plástica, o homem de quem Fedora fia a posteridade, seja José Ferrer, esse mesmo Jose Ferrer que deve a celebridade aos muitos papeis que fez, disfarçado e maquilhado das mais variadas maneiras? Será gratuito que, ele também, se revele uma fraude?

Mas o caso mais significativo é, sem dúvida, o de William Holden, o único que transitou de **Sunset Boulevard** para aqui. Mas transitou, como? O "gigolo" de **Sunset Boulevard** o homem a quem Norma Desmond comprara a juventude, o "golden Holden", ressuscita, envelhecido e desfeito, tentando salvar os seus negócios não com um argumento brilhante mas com o *come back* de uma actriz que já não existe.

E as maldades abundam. Se Holden em 47, já tinha feito muitos filmes, e já fora até o **Golden Boy** de Odets e Mamoulian (39), roubando esse papel a Garfield que o fizera nos palcos, o público ainda não lhe fixara a imagem, o que só veio a acontecer nos anos 50, precisamente depois de dois filmes de Wilder: **Sunset Boulevard** e **Stalag 17**. Era, como ironizavam nos *forties*, os produtores americanos, "the most good-looking young man" entre "all the most good-looking young men". Por isso, era crível - e ele próprio acreditou - que Fedora, apesar da noite na praia, já não se lembrasse dele, como nos anos 40 ninguém se lembrava.

Só que, único actor mítico, também, entre todos os convocados para este filme, cabe-lhe a ele desfazer a história e, na sua investigação policial, trocar tanto de imagens, que acaba por aniquilar todas. Inclusive a sua própria imagem, pois que, como símbolo do cinema clássico, preside à destruição desse mesmo cinema.

Mas Holden é o único a quem será concedido saber a verdade. Mas essa verdade - mortal e mortífera - terá que a calar ou narrá-la em "flash-back" como narrava a história de **Sunset Boulevard**.

Será também por acaso que este filme se passa, quase todo, na Grécia, terreno mitológico por essência? E que refaça a figura da escavação, deixando os últimos crentes com máscara na mão, mutilada e sem tintas, como as máscaras dos deuses gregos?

Billy Wilder, quando lhe perguntaram porque é que tinha querido voltar a filmar na Alemanha (**Fedora** é uma co-produção alemã) respondeu que o criminoso volta sempre ao local do crime. Não me parece despropositado extrapolar da Alemanha para o cinema. Sabendo Wilder que o teatro deste crime era agora um chão juncado de cadáveres, por onde pairavam, únicos ecos, os da triste valsa de Sibelius.

Se virmos o filme assim, a sua construção é puro portento. Certamente um dos maiores momentos da arte de Wilder.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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