

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
DE SE TIRAR O CHAPÉU
6 de agosto de 2022

SOME CAME RUNNING / 1958

(Deus Sabe Quanto Amei)

um filme de **Vincente Minnelli**

Realização: Vincente Minnelli / **Argumento:** John Patrick e Arthur Sheekman, baseado no romance homónimo de James Jones / **Fotografia:** William H. Daniels / **Direcção Artística:** William A. Horning, Urie McCleary / **Décor:** Henry Grace, Robert Priestley / **Guarda-Roupa:** Walter Plunkett / **Música:** Elmer Bernstein / **Montagem:** Adrienne Fazan / **Interpretação:** Frank Sinatra (Dave Hirsh), Dean Martin (Bama Dillert), Shirley MacLaine (Ginny Moorhead), Martha Hyer (Gwen French), Arthur Kennedy (Frank Hirsh), Nancy Gates (Edith Barclay), Leora Dana (Agnes Hirsh), Betty Lou Keim (Dawn Hirsh), Larry Gates (Prof. Robert Haven French), Steven Peck (Raymond Lanchak), Connie Gilchrist (Jane Barclay), Ned Wever (Smitty), Carmen Phillips (Rosalie), John Brennan (Wally Dennis), etc.

Produção: Sol C. Siegel para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, Metrocolor, Cinemascope, legendada em português, 136 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 19 de Dezembro de 1958 / **Estreia em Portugal:** Cinemas S. Luiz e Alvalade, a 20 de Outubro de 1959 / **Reposição comercial:** Cinema King, a 6 de Setembro de 2002.

A sessão tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos

"Menina e moça me levaram de casa de minha mãe. Qual fosse a causa daquela minha levada, era pequena não na soube então". **Some Come Running** faz-me sempre lembrar o princípio da novela de Bernardim Ribeiro. Quando Shirley MacLaine acorda no autocarro onde até aí a não víamos (a câmara só nos mostra Sinatra a dormir), e depois de lermos o anúncio da companhia de transportes (*"and leave the driving to us"*), ou, depois, no primeiro diálogo dela com Sinatra (*"You're a nice kid. I like you. Take care"*) sinto essa sensação do *"levada"*, um dia, menina e moça, *"de casa de minha mãe"* (sempre gostei mais dessa variante do texto do que da usual que diz *"de casa de meus pais"*) por causas que fica sem saber. Há, no filme de Minnelli, o mesmo duplo acentuar da juventude (*"menina e moça"*), a mesma saudade por um quente mundo perdido, o mesmo desconhecimento por razões de perpétua infância, a mesma viagem, o mesmo lento sublinhar do tempo, do *"então"*. E, mais importante, ainda, a equivalência, nas cores, no *décor*, e no rosto de Shirley, das labiais de Bernardim, com o corte final (e dental) do *"então"*, do tempo.

"Aquele cujo amor nos faz tanta pena" (para citar, variando um pouco, outro poeta português) é o centro deste filme prodigioso e a mais bonita personagem que o cinema alguma vez inventou. Menina e moça perdida na vida (no sentido, também, em que se diz *"mulher perdida"*, *"mulher da vida"*, tão belas expressões) sempre com coisas demais nas mãos, no colo, nos cabelos, nos vestidos (o coelhinho-mala de mão, a almofada, as flores artificiais, os penduricalhos), sempre atrapalhada e atrapalhante, sempre sem perceber onde está, atravessa o filme e a vida, *"leaving*

the drive to others” até à assombrosa sequência em que Sinatra lhe lê o livro e tanto se irrita com o que julga ser a estupidez dela ou a mentira dela. Há aquele *traveling* e depois MacLaine a dizer “*You’ve no right to talk to me like that. You gotta remember. I’m human. I’ve feelings*”. E, depois, aquela espantosa frase que põe tudo o que é conhecimento e compreensão a estremecer: “*Não percebi nada do livro, mas gostei tanto. Também não percebo nada de ti e gosto tanto*”. Há uma “pausa côncava de assombro”, a câmara fixa-se no rosto de Sinatra e tudo o que o filme e a vida até aí acumularam nele (e, uma vez mais, o tempo, o *décor*, a cidade, os néons, a família, a loura professora) a sair cá para fora no inesperado pedido de casamento. Segue-se a incredulidade de Shirley MacLaine (“*não debes brincar com coisas dessas*”) até ao abraço, incrível de entrega e doação. Todos os registos pareciam ter ido até onde era possível, em cor e intensidade. As mudanças de tom podiam ser um corte. Mas é na mesma *prise de vue* que Sinatra lhe pede “*Do you clean that place for me?*” e o que a frase pode ter de horrível ou frustrante, é salvo pelo sorriso de Shirley, a expressão e aquele “*Oh! Could I?*” como se se acabasse de lhe dar o mais belo dos presentes. Há o degrau e a coda volta ao início: “*You gotta remember. I’m human*”.

Esse é um dos mais geniais momentos da grande arte de Minnelli, pelo modo como os movimentos de câmara (ou a ausência deles) se conjugam com o diálogo e os silêncios e pelo modo como Sinatra, num instante, percebe - ele também - que não percebera nada. Toda a sua errância pela cidade natal (essa pequena cidade onde tudo se sabe), pela bem instalada família do irmão, pela história de amor da sobrinha, pela decepção da sobrinha quando viu o pai com a secretária no carro, pela professora e pela família da professora, toda essa errância em *travelings*, que simultaneamente pegam e arrancam uma personagem a um *décor*, para aí, no relâmpago de que só se conhece o que se ama ou na contraposição entre a fé de Shirley MacLaine (o amor que move montanhas) e o frio corte da professora: “*I don’t like your life. I don’t like what you think. I don’t like the people you like. Stay away from me*”. A única coisa que não foi capaz de dizer foi que não gostava dele (e mesmo que o dissesse não a acreditávamos depois da minnellianíssima sequência em que a víramos, entre a luz da tarde e o escuro da noite, ser despenteada por Sinatra, com os ganchos do cabelo a cair no chão). Mas há quem proceda por silogismos (Martha Hyer) e assim destrua tudo e se destrua a si próprio e há quem esteja para além de qualquer lógica. Os adultos. As crianças. A professora. A pega. A senhora. A menina e moça.

E, a partir daí, este filme se articula e reparamos como todos os outros são parte de um *décor* (Kennedy, mulher e filha, os French, a secretária, cada um com momentos possíveis de desarrumação que os salvariam mas de que se não apercebem) e só emergem dele as “notas destoantes”: para além de MacLaine, Dean Martin com o seu chapéu de *cow-boy* e o silenciosíssimo olhar com que vai atravessando o filme e amando Sinatra, e o assassino, cujo amor por Shirley MacLaine é da mesma ordem do irracional que o de MacLaine por Sinatra. Uma viagem comum, uns instantes (como para Sinatra e MacLaine) bastaram para que ele a considerasse a sua mulher (e aí é MacLaine que, sem amor, não pode perceber) e viesse a matar por causa dela.

Houve e há quem considere um tanto ou quanto absurda essa irrupção final da personagem na antológica sequência da festa, do carrossel e de todas as luzes. Não o é, porque se trata da mesma ordem do amor e daí que tudo rodopie em torno dele, como as centenas de luzinhas da “grande roda” e a variação tonal mais delirante a envolver o personagem.

Resta o plano final com o rio e Sinatra a saber que “tem que voltar atrás para poder recomeçar tudo”. No outro canto do cinemascope, Dean Martin. “*Doing like Dean Martin does in **Some Came Running***” disse um dia Minnelli. Não o olhar exterior, mas o olhar que permite, através da beleza, “a união dos contrários”: dos “*conflitos desesperados*”, dos “*fulgores efémeros*” (Truchaud). Do fugaz (os dois planos do coelho) ao durável (o rio).

E assim chegamos à dimensão do tempo neste filme onírico. Não faltam indicações precisas sobre anos e dias: os 16 anos em que Frank Sinatra esteve ausente da terra, o post-guerra da Coreia, o centenário da fundação da cidade, os dois dias e noites iniciais, as horas *running* no final. Mas

tudo se passa e se resolve em instantes: a tarde-noite em casa de Miss French, o fabuloso confronto MacLaine-Hyer na escola, (as teorias que a professora explicou aos alunos encarnados, no que Shirley MacLaine sabe, sem que precisem de lho explicar, e o "*thank you, so awfully much*") a já falada sequência do pedido de casamento, o brevíssimo plano do casamento "a despachar" ("*I'll make a good wife, Dave, you never got sorrow*" - "*I believe*" e tudo fica já tinto do encarnado do sangue final) e a incrível aceleração da sequência da feira (com Dean Martin em montagem paralela, quando já não há tempo para nada).

E a sensação que temos quando relembramos o filme é que houve tempo para tudo (ou o tempo que Frank Sinatra perdeu) e, como se diria no **Kiss Me Deadly**, "*suddenly it's too late*". Quando se começa a pedir ao tempo que se suspenda, tudo se abate vertiginosamente, como se tivesse havido anos antes e agora houvesse apenas segundos. É um dos mais assombrosos efeitos de *raccourci* já conseguidos, que confere a todo o filme maior dimensão onírica, esse onirismo que é o traço de ligação dos filmes de Minnelli, da comédia musical, à comédia ou ao drama.

Mas há uma outra dimensão de tempo de que interessa, hoje, falar. A meteórica passagem de Shirley MacLaine, ou de Ginny para sermos mais exactos, por aquela cidade e pela vida de Sinatra é também a travessia de uma personagem típica da década seguinte pelos personagens e por um *décor* típico dos *fifties*. Ao herói vencido da Coreia, ao jogador-*cow-boy*, ao instalado banqueiro, à *jeune institutrice rangée*, contrapõem-se visões fugazes doutra escala de valores que subverte tudo: Ginny, Dawn, o assassino. Pelo poder da imaginação (ou pelo poder à imaginação), pela revolta em causa e consequência, pela violência súbita, estes são os personagens anunciadores da década de 60, colocando **Some Came Running** "a cavalo" entre duas épocas, duas morais, duas ordens do real e do imaginário.

Nesse sentido, **Some Come Running** é o último filme dos *fifties* e o primeiro dos *sixties*. E é um dos maiores filmes modernos de Hollywood.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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