

THERE'S ALWAYS TOMORROW / 1956 A Vida Não Para

Um filme de Douglas Sirk

Argumento: Bernard C. Schoenfeld, a partir de uma história de Ursula Parrott / *Diretor de fotografia* (35mm, preto & branco): Russel Metty / *Cenários:* Alexander Golitzem, Eric Orbom / *Música:* Herman Stein e Heinz Roemfeldt / *Montagem:* William M. Morgan / *Som:* Leslie I. Carey, Joe Lapis / *Intérpretes:* Barbara Stanwyck (*Norma*), Fred MacMurray (*Clifford Groves*), Joan Benett (*Marion Groves*), William Reynolds (*Vincent Groves*), Pat Crowley (*Ann*), Gigi Perreau (*Ellen Groves*), Jane Darwell (*Mrs. Rogers*), Judy Nugent (*Frances Groves*).
Produção: Ross Hunter para a Universal / *Cópia:* 35 mm, preto & branco, versão original com legendas em espanhol e eletronicamente em português / *Duração:* 85 minutos / *Estreia mundial:* Fevereiro de 1956 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Éden), 4 de Maio de 1956 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 18 de Fevereiro de 1995, no âmbito do ciclo “Douglas Sirk”.

Embora as retrospectivas que se realizam sobre a obra de Douglas Sirk embora “revelem” filmes menos vistos (**Slightly French** ou **Take me to Town**, por exemplo), isto não altera o juízo geralmente aceite: tanto pela quantidade como pela qualidade os anos 50 foram os anos de ouro da prolífica e variada carreira de Sirk. É lícito admirar os melhores filmes do seu período alemão e preferi-lo às extravagâncias dos anos 50 (período em que o peso do produtor Ross Hunter sobre o trabalho de Sirk não foi pequeno), mas a quase ninguém ocorreria pôr a sua produção dos anos 40 em pé de igualdade com a dos anos 30 e 50. Na série de filmes deste período final (os três pequenos filmes que realizou na Alemanha nos anos 70 são simples apêndices à sua obra), **There's Always Tomorrow** ocupa um lugar relativamente discreto de filme mal amado, o que é injusto pois embora não tenha a força e o delírio visual de **All that Heaven Allows**, **Written on the Wind** ou **Imitation of Life**, não lhe faltam a maioria das qualidades de *mise en scène* destes filmes. Falta-lhe, é certo, a loucura de um filme como **Written on the Wind**. O filme foi recebido à época sem grande entusiasmo (“o eterno triângulo é aqui tratado em termos dignos de uma revista feminina”) e o principal reparo que lhe fizeram foi o de não conter muita ação. Tipicamente americana, a acusação é ingénua, pois a proposta do filme é precisamente mostrar uma ação que consiste menos em actos do que em desejos e lembranças (“*waiting is part of being in love*”, é a memorável réplica de Barbara Stanwyck a dada altura) e que culmina numa renúncia. Como disse Sirk no fim da vida, “*um melodrama é uma ação, porém no interior de uma pessoa*”.

Douglas Sirk discordava do produtor Ross Hunter quando este dizia que os filmes que faziam juntos eram histórias de amor. Sirk dizia que eram filmes do género “se ao menos...” (*if only*) e considerava **There's Always Tomorrow** como um dos exemplos mais típicos deste subgénero: “Este é o exemplo típico dos filmes do género «se ao menos» (...). «Se ao menos eu fosse vinte anos mais novo», «se ao menos este telefone não estivesse impedido», «se ao menos eu soubesse que já não me amavas». Isto corresponde a uma série de escolhas inventadas, que se tivessem sido feitas algures no passado fariam com que tudo corresse às mil maravilhas no presente. É uma forma barata de manipulação dos desejos das audiências, uma pornografia dos sentimentos. «Se ao menos ela tivesse dito que me amava» era a base deste filme. Veio provar a minha teoria que a verdadeira felicidade nunca é possível.” Mas embora lamentasse não ter podido fazer este filme a cores (e nisto pode-se discordar de Sirk, pois é esplêndido termos um grande melodrama seu a preto e branco, com uma paleta visual diferente de outros filmes seus deste período), Sirk estava satisfeito com o filme, particularmente com o desempenho dos atores (com a sua força contida, Barbara Stanwyck magnetiza a atenção do espectador a cada vez que está presente e mostra como soube negociar a chegada da maturidade). Sempre atento aos títulos dos seus filmes, que para ele deveriam dar indícios e chaves da história narrada, Sirk considerava que **There's Always Tomorrow** (uma expressão idiomática de uso comum nos Estados Unidos) era “*um belo título e também é irónico. O amanhã é o ontem e Fred McMurray vai continuar a brincar com os seus brinquedos*”. Brinquedos que já são, em si, uma crítica ao infantilismo do protagonista e da cultura americana de um modo geral, com a sua obsessão pelo *entretenimento*.

Em *Amérique*, Baudrillard afirma que a superioridade do cinema americano vem simplesmente do facto da vida nos Estados Unidos (ele diz “América”, pois este é o nome mitológico dos prosaicos Estados Unidos) ter um ritmo cinematográfico. Por sua vez, Sirk afirmava que teria filmado **Imitation of Life** unicamente devido ao título, pois “os americanos não vivem, imitam a vida”. Esta observação ferina adquire um outro sentido quando se observa a que ponto os filmes realizados por ele nos anos 50 buscam a vida que se esconde por detrás desta “imitação” (num dos diálogos de **There’s Always Tomorrow**, Clifford diz à sua mediocríssima e felicíssima mulher: “Não estou a falar de despesas, estou a falar da vida”). A década de 50 foi um período áureo do *american way of life*, momento da máxima confiança de um país em si mesmo, nos seus valores, nos seus ícones, momento anterior à dúvida, conto de fadas quase transformado em realidade e vivido por um país apaixonado por si mesmo. E o cinema foi, evidentemente, o mais vasto espelho desta “imitação da vida” mais real do que a vida: nunca o cinema foi mais “artificial” do que em Hollywood nos anos 50. Embora situado no presente, o que é evidente em toda a sua iconografia (a indumentária, a casa da família, com uma daquelas cozinhas “de cinema”, os americanísimos brinquedos fabricados pelo protagonista), **There’s Always Tomorrow** (que já havia sido filmado nos anos 30, numa produção obscura e pouco vista), começa com a legenda “era uma vez...”, que é crítica e irónica. Era uma vez um reino maravilhoso, os Estados Unidos da década de 50 (ou seja, o presente), com uma família feliz, vivendo numa casa situada em algum *suburb* de Los Angeles. Aquilo que vemos na tela e que tanto se assemelha à realidade quotidiana americana, que é um reflexo idealizado desta realidade, tem algo de conto de fadas e por detrás da fachada deste mundo supostamente maravilhoso há frustração, cansaço afectivo e a vontade cada vez menos oculta de um chefe de família de mandar mulher e *kids* para o inferno. Um dia, como num conto de fadas, o amor literalmente bate-lhe à porta, sob a forma de uma namorada de juventude, Norma, que reaparece na vida do homem, que vem buscá-lo para que juntos possam reviver o amor: sempre há um amanhã, mas sempre houve um ontem. Enquanto visita a casa, este templo da família, cujos membros estão todos ausentes, Norma observa: “you look so happy” (neste mundo de aparências e imitações da vida, Norman parece feliz, mas o espectador já tem diversos indícios de que não o é). À medida que a acção decorre, Clifford percebe que “o amor é algo impulsivo” (*reckless*) e Sirk oferece aos seus protagonistas um interlúdio amoroso, a que não falta sequer a clássica imagem da cavalgada como metáfora da felicidade sexual. Como em **All that Heaven Allows**, são os filhos que conspiram contra a felicidade, em nome do mais puro conformismo, isto em pleno período de filmes sobre jovens rebeldes e incompreendidos. A disposição dramática e visual dos quatro pares de personagens (Clifford/Marion, Clifford/Norma, Vincent/Ann, Vincent/Ellen) é utilizada por Sirk de modo absolutamente magistral. Como sempre no cinema americano, os personagens são definidos por soluções visuais, mais do que pelos diálogos e este filme não foge à regra: tudo tem uma solução plástica, sobretudo nos momentos cruciais. Há o célebre plano em que um robô de brinquedo cai ao chão e há a cena do jantar, praticamente sem nenhum plano de conjunto que reúne todos os personagens: os enquadramentos enfatizam, por um lado, a proximidade entre Clifford e Norma e entre esta e Ann, e por outro a distância entre Clifford e Marion e entre Norma e os filhos de Clifford. Nos momentos finais, quando Clifford já sabe que Norma renunciara a ele, condenando-o à infelicidade em nome da felicidade dos seus filhos, o interior da casa é mostrado longamente, sempre de fora, numa solução visual simples e magnífica (que faz eco à chegada de Barbara Stanwyck ao lar noutra melodrama de Sirk, **All I Desire**), para significar o facto que Clifford já não pertence àquela casa, já não tem lugar ali. A felicidade está longe, voa e Sirk ousa a belíssima ideia de fazer com que o espaço do lar seja invadido pelo ruído do avião que leva Norma para longe, ideia que é levada a uma etapa ulterior quando Clifford alça os olhos para o céu e vê o avião, vê a felicidade que se afasta e que o relega à imitação da felicidade. Numa ironia suprema, o avião em que a mulher se afasta parece a um daqueles brinquedos fabricados por Cliff, cujo êxito permite à sua família viver numa espécie de grande *nursery*. Sirk é capaz como poucos de expressar um mundo abstracto através de personagens concretos. **There’s Always Tomorrow** talvez seja ligeiramente menos intenso do que outros filmes seus no que se refere ao impacto emocional junto ao espectador, mas leva a *mise en scène* sirkiana a uma fusão de elementos diversos que só os grandes cineastas alcançam.

Antonio Rodrigues