

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
IR AO CINEMA EM 1975
6 e 8 de maio de 2024

INSERTS / 1975

(Inserts)

um filme de John Byrum

Realização e Argumento: John Byrum / **Fotografia:** Denys Coop / **Montagem:** Mike Bradsell / **Guarda-roupa:** Shirley Russell / **Direcção Artística:** John Clark / **Interpretação:** Richard Dreyfuss (Menino Prodígio), Jssica Harper (Cathy Cake), Stephen Davies (Rex), Veronica Cartwright (Harlene), Bob Hoskins (Big Mac).

Produção: Davina Belling e Clive Parsons / **Cópia:** 35mm, Eastmancolor, legendado em sueco e eletronicamente em português, 116 minutos / **Estreia em Portugal:** Cinema Quarteto, 29 de Novembro de 1977.

DO ARGUMENTO

“ - Como foi elaborado o argumento de **Inserts**?

- Na época em que o comecei, tinha passado por uma série de fracassos. Tinha escrito quatro ou cinco argumentos que ninguém quis. Trabalhava como motorista de táxi durante a noite e de dia continuava a escrever. Um dia um fulano chamou-me para me dizer que tinha encontrado um indivíduo com 17 000 dólares, que queria fazer um filme pornográfico e procurava em vão argumentista. Perguntei-lhe se tinha alguma objecção a que eu realizasse o filme: 'Claro que não, está-se nas tintas, tudo o que ele quer é um filme pornográfico'. Informei-o rapidamente que tinha um argumento, que estava no meu agente e que lho enviava no espaço de três dias. Escrevi o argumento num fim de semana, foi quase escrita automática. De início, tentei fazer um filme pornográfico e depois o personagem do Menino Prodígio começou a desenvolver-se. Foi nele que se cristalizou tudo o que eu era na época. Eu queria fazer um filme, mas a minha única hipótese era fazer um filme pornográfico. Foi daí que tudo partiu. Escrevia sobre a minha própria situação. **Inserts** é um pouco a história da génese desse argumento.”

John Byrum (entrevista com Olivier Eyquem,
in *Positif*, nº 178, Fevereiro 1976)

MÍMICA DO AMOR

“ No underground como nas super-produções, as cabeças de cartaz defrontam-se e as falsas *stars* não se safam. Visivelmente Harlene e Rex odeiam-se, invejam-se, avaliam-se e excluem-se mutuamente. Só contam a vontade, a resistência, 'ter resistido a tudo isto' diz Cathy justamente no *hard* da sequência que, afinal, não impressionou película. É preciso dar a sua substância e o Menino Prodígio fá-lo no sentido próprio como no figurado. Sucessivamente oferecer-se à câmara e ser apanhado ela, cair numa armadilha: uma espécie de mímica do amor porque sempre ficará essa falta, essa ausência - resíduo entregue a uma equação insólita: a relação do criador à sua criatura”.

Évelyne Caron-Lowins (in *Positif*, idem)

UM SER HUMANO

“Quando se passa ao preto e branco pela primeira vez, durante a rodagem, compreende-se tudo o que está por detrás daquele “porno” miserável do prólogo. Bruscamente, temos um ser humano à nossa frente.

John Byrum (idem)

Poderíamos começar por recordar um pormenor sobre o filme **Dirty Harry**. O classificativo dirty aplicado à figura do inspector Harry (Clint Eastwood) tem um funcionamento ambíguo, na medida em que remete, ao mesmo tempo, para o personagem e para a sua actividade profissional: assim, se Harry é dirty (sujo), é porque usa métodos moralmente duvidosos, mas também porque lida com casos que, pela sua natureza, são sintomáticos de uma certa decomposição do próprio tecido social.

Isto para dizer que o sujo (tanto quanto o limpo noutras épocas, nomeadamente de mobilização através dos filmes) é uma categoria determinante na definição mais íntima do cinema americano que desemboca nos anos 70. Revelador de crises globais dos valores sociais, ele é, inseparavelmente, expressão da própria desagregação dos modelos até aí triunfantes no império dos filmes e da indústria. Vemos isso a propósito de **Dirty Harry**, vimo-lo com a explosão da palavra em **Lenny**. Detectá-lo-emos também, na narrativa entrelaçada de amor e ódio, vida e morte, verdade e ilusão de **Fedora**.

Por coincidência - ou talvez não: a relação entre estas coisas é demasiado transparente para ser apenas justificada pelo acaso - temos hoje um filme que, tal como **Fedora**, também nos projecta numa região interior do universo cinematográfico. Mas, se o filme de Billy Wilder se deve a um cineasta com uma memória pessoal e profissional intimamente ligada à evolução do cinema americano durante cinquenta anos, **Inserts** é uma primeira obra: John Byrum, que começara apenas como argumentista, tinha 23 anos quando o dirigiu.

Esta aliança entre o argumentista e o cineasta revela-se, aliás, fundamental para a constituição de **Inserts** e é uma das características exemplares de alguns dos mais brilhantes elementos da geração mais nova de realizadores americanos. Se recordarmos o facto de **Inserts** se passar integralmente num único *decor*, a casa do “Menino Prodígio” (Richard Dreyfuss), poderíamos eventualmente pensar que o trabalho de escrita de argumento se limitaria, aqui, a recheiar de modo mais ou menos sugestivo um espaço meramente teatral e clássico, na sua inalterável unidade.

Nada mais errado. No entanto, também não deixa de ser verdade que o espaço de **Inserts** é, num certo sentido, um espaço teatralizado ou, mais precisamente, ritualizado: a sua constituição particular exprime-se tanto naquilo que o integram, segundo determinadas regras de funcionamento, como naquilo que exclui (e do onde é excluído).

Situemo-nos, então: a casa do “Menino Prodígio”-cineasta é, ao mesmo tempo, um lugar à beira da destruição (é a última de um bairro que vai ser destruído para a construção de uma auto-estrada) e um espaço clandestino (estamos em Hollywood dos anos 30 e da depressão e é utilizada como estúdio para realização de filmes pornográficos). O sujo é, deste modo, a um primeiro nível, aquilo que a produção normal de Hollywood não integra. Repare-se que **Inserts** é um filme todo construído sobre a presença/ausência de Clark Gable em *off*; as referências a Gable como a nova vedeta da Pathé são, evidentemente uma forma de localização histórica do filme, mas ao mesmo tempo, funcionam como um sinal do contraste entre o que acontece “dentro” e “fora” do filme.

Mas a “démarche” de **Inserts** está para além da mera crónica mais ou menos revivalista de uma época. O filme tem, aliás, um projecto claro que fica definido desde o início. Na primeira sequência vemos uma assistência de um filme pornográfico - sequência breve, público mais ou menos anónimo. O filme é, afinal, a história da realização desse filme no tempo bem delimitado de uma manhã - “são horas de almoço”, diz Dreyfuss no final.

O mundo de **Inserts** é como se disse, exterior às normas dominantes de Hollywood, mas o que é espantoso - e toda a construção do argumento sublinha esse princípio - é que esse mundo, ao mesmo

tempo, interroga o cinema (de Hollywood ou não) a um nível profundo que, para utilizarmos um termo de Bazin, é propriamente ontológico.

O que **Inserts** coloca em cena é, deste modo, o regime de relações que se estabelece entre a ficção e a não-ficção, o que é filmado e o aparato que a sua filmagem requer. Tudo está nesses misteriosos *inserts* que o título refere: por um lado, eles são os planos "intercalados", grandes planos normalmente, que contêm informações sobre pormenores da acção descrita num filme, por outro lado, neste contexto, a sua designação literal tem uma conotação claramente sexual (*insert*=inserir, introduzir). Raras vezes terá sido dado a ver de modo tão subtil como o acto de filmagem implica sempre uma perda irremediável em relação ao real filmado.

A pornografia surge, assim, para além de um mero desvio "imoral" da vocação eventualmente purista do cinema (aqui expressa e, ao mesmo tempo, ausente na figura de Clark Gable, *star* e símbolo do *star system*). A pornografia surge também como verdadeiro fantasma ontológico do cinema, expressão mínima da ficção fílmica e, nessa medida, mentira organizada do corpo e verdade irremediável da ficção. Tudo se passa como se a simples presença do olho demoníaco da câmara (nos fabulosos planos de Dreyfuss a filmar ela substitui, explicitamente, um dos olhos do cineasta, anulando-o e sublinhando a vida do outro) tendesse a orientar o mundo para um significado, organizando-o em ficção. A cena de amor entre Dreyfuss e Cathy (a notabilíssima Jessica Harper) coloca em jogo toda essa teia de relações: ele deseja-a e descobre, na carne (para utilizar uma das suas palavras obsessivas), a afirmação do seu desejo; ela ama-o, mas ama-o para a câmara (que não estava a funcionar). Este entrelaçamento do "real" e da "ficção" constitui a própria matéria de **Inserts** e o menos que se pode dizer é que o filme põe o dedo na ferida (da verdade). Como se o cinema não fosse senão um "intercalado" da vida, esse filme.

João Lopes