

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
TERENCE DAVIES, O CANTOR DA MEMÓRIA
4 de setembro de 2024

THE TERENCE DAVIES TRILOGY

CHILDREN / 1976

Um filme de TERENCE DAVIES

Realização e agumento: Terence Davies / *Direção de fotografia:* William Diver / *Montagem:* Sarah Ellis, Digby Rumsey / *Som:* Digby Rumsey / *Interpretação:* Phillip Mawdsley (Robert Tucker, em criança), Nick Stringer (pai de Robert), Valerie Lilley (Val Lilley, a mãe de Robert), Robin Hooper (Robert Tucker, jovem), Colin Hignett (rufia), Robin Bowen (rufia), Harry Wright (primeiro professor), Phillip Joseph (segundo professor), Trevor Eve (homem do chuveiro), Linda Beckett (vizinha), Bill Maxwell, Elizabeth Estensen (enfermeira), Malcolm Hughes (homem do quarto), Kate Fahy (vizinha), Marjorie Rowlandson(vizinha), Ann Kiesler.

Produtor: Peter Shannon / *Produção executiva:* Geoffrey Evans / *Assistente de produção:* Rick Thomas / *Assistente de realização:* Dave Wheeler / *Anotação:* Amy Blanc Lacy / *Cópia:* BFI, 35mm, preto e branco, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 47 minutos / *Estreia mundial:* novembro de 1976, Festival de Cinema de Chicago / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira passagem na Cinemateca.*

MADONNA AND CHILD / 1980

Um filme de TERENCE DAVIES

Realização e agumento: Terence Davies / *Direção de fotografia:* William Diver / *Montagem:* Mick Audsley / *Som:* Antoinette de Bromhead / *Interpretação:* Terry O'Sullivan (Robert Tucker, meia-idade), Sheila Raynor (mãe de Robert), Paul Barber, John Meynell, Brian Ward, Dave Cooper (homem com tatuagem), Mark Walton, Mal Jefferson, Lovette Edwards, Rita Thatchery, Eddie Ross.

Produção: National Film School / *Assistente de realização:* Kees Ryninks / *Cópia:* BFI, 35mm, preto e branco, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 30 minutos / *Estreia mundial:* novembro de 1980, Festival de Cinema de Chicago / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira passagem na Cinemateca.*

DEATH AND TRANSFIGURATION / 1983

Um filme de TERENCE DAVIES

Realização e agumento: Terence Davies / *Direção de fotografia e montagem:* William Diver / *Som:* Aad Wirtz, Mohammed Hassini / *Direção de arte:* Miki Van Zwanenberg / *Interpretação:* Wilfrid Brambell (Robert Tucker, velho), Terry O'Sullivan (Robert Tucker, meia-idade), Iain Munro (Robert Tucker, 8 anos), Jeanne Doree, Chrissie Roberts, Virginia Donovan, Carol Garside, Angela Rooks, Brian Gilbert, Katherine Schofield, Ron Metcalfe, Lisa Parker, James Wilde, Ron Jones, James Culshaw, Marie Smith, Jim Penman, Gerry Shaw, Mandy Walsh, Paul Oakley.

Produção: British Film Institute Production Board / *Produção executiva:* Maureen McCue / *Direção de produção:* Claire Barwell / *Assistente de realização:* Aishling Walsh / *Cópia:* BFI, 35mm, preto e branco, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 26 minutos / *Estreia mundial:* junho de 1983, Estado Unidos da América / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira passagem na Cinemateca.*

É impossível desligar a **The Terence Davies Trilogy** da biografia do seu realizador, tanto mais porque em todas as entrevistas que foi dando ao longo dos anos Davies sempre entendeu estas três primeiras curtas-metragens da sua filmografia como uma consequência de um período negro da sua juventude. Há, portanto, um efeito de espelho entre a figura de Robert Tucker (o protagonista dos três filmes – interpretado por cinco atores diferentes em várias idades) e o próprio realizador. Robert é um *Alter ego* de Terence, é um “outro eu” através do qual o cineasta constrói um cinema que se encaminha para a libertação dos traumas do passado, um “outro eu” com o

qual o realizador encena o seu desejo homossexual longamente reprimido, um “outro eu” que faz o luto da infância e se lança num futuro de misérias pessoais em direção a uma morte branca. É um gesto de expiação, aquilo que o próprio realizador denominou como “autobiografia projetada”. Esse mesmo gesto prolongar-se-á (já lá irei) nas três longas-metragens posteriores do realizador – **Distant Voices, Still Lives, The Long Day Closes** e **The Neon Bible** – só que de forma progressivamente menos violenta e desesperada, encaminhando a seu cinema para um imaginário artificioso sobre a memória.

Posto isto, importa fazer um pequeno desvio biográfico para que se compreendam os ecos que a **Trilogy** estabelece com as vivências do realizador. Terence Davies era o filho mais novo de uma grande família católica e de classe operária da zona de Liverpool (na **Trilogy**, Robert é filho único, em **Distant Voices** a figura do realizador eclipsa-se – como se o filme propusesse um olhar sem corpo sobre as memórias familiares em segunda mão –, e em **The Long Day** o retrato familiar é o mais próximo do real – sendo, paradoxalmente, o filme mais desligado da realidade). Nascido meses depois do armistício, em 1945, Davies ficaria órfão de pai aos sete anos (a morte do pai é o centro narrativo de **Children** e da primeira metade de **Distant Voices**). Apesar das dificuldades económicas do pós-guerra, dos comportamentos abusivos do pai e do contexto repressivo de Kensington, foram as matinés de fim-de-semana que transformaram o imaginário do pequeno Terence (o escape cinéfilo é anunciado em **Distant Voices** e transforma-se no “assunto” de **The Long Day Closes**, mas já se encontra de forma tentada na **Trilogy** através do recurso às bandas-sonoras de filmes da Hollywood clássica, em particular *It All Depends On You* cantado por Doris Day no filme **Love Me or Leave Me** [1952]).

O cinema foi-se imiscuindo no dia-a-dia salubre daquela comunidade pobre, conservadora e cinzenta (palavras do próprio). Não concluindo o ensino secundário, Davies vê-se obrigado a trabalhar como escriturário numa empresa portuária de Liverpool, como aprendiz de contabilista. Passa aí doze penosos anos da sua vida num trabalho que detesta (o horror desse escritório mofento surge em **Madonna and Child** naquele que é o primeiríssimo *travelling* lateral da carreira de Davies, movimento de câmara que se tornaria sinónimo do seu cinema). A juntar a isso, Davies foi um fervoroso católico até aos 22 anos, fé essa que chocava com o seu desejo homossexual, que recalcou durante muito tempo. Ao longo desses anos, o jovem Davies foi diagnosticado com uma depressão (algo tornado explícito em **Children**, com as visitas ao psicólogo, e implícito – mas evidente – em **Madonna and Child**).

No princípio da década de 1970, já na casa dos trinta, Davies decide mudar de vida. Com as suas poupanças inscreve-se numa escola de teatro próxima (a Coventry Drama School) com o intuito de se tornar ator – já que vinha participando num grupo de teatro amador local desde o final da década de 1960 – mas é aí que, no âmbito de um exercício pedagógico, escreve o argumento do que viria a ser a sua primeira curta-metragem, **Children**. Como contou repetidamente, depois de escrito o guião, o realizador enviou-o para toda e qualquer casa de produção e de todas recebeu uma airosa recusa. “Com tantas respostas negativas é porque certamente isto não deve prestar”.

Quase a desistir, Davies ouviu – por acaso – uma referência ao programa de apoio a jovens cineastas do British Film Institute Production Board num magazine que dava às sextas à noite na BBC 1 chamado *Cinema Now*. Enviou-lhes o argumento e passados três meses recebeu não só a notícia de que o filme se iria produzir, como seria ele a realizar – até aí nunca lhe tinha ocorrido tomar um lugar atrás da câmara, imaginava-se como protagonista (!), mas quando o fez “foi uma revelação”. Porém, como explicou no extra de DVD da edição inglesa da **Trilogy**, “eu era literalmente ignorante. Não sabia absolutamente nada de cinema. Limitei-me a escrever aquilo que me ocorria ou aquilo que ia ouvindo – porque era a única coisa que tinha. Não fazia a mínima ideia do que estava a fazer, não tinha uma técnica... Mas, estranhamente, sabia instintivamente o que queria, porque sabia que tinha de fazer algo verdadeiro segundo o que tinham sido as minhas experiências e as minhas emoções.”

A partir desse “batismo de fogo” que é **Children**, o próprio realizador afirma que a sua atitude passou a ser outra, “as minhas vivências passaram a ser refratadas” pela experiência do próprio cinema. Mais não seja porque **Madonna and Child** é já feito na National Film School, como filme de formatura – é já produto de uma “técnica”. A trilogia fecha-se com **Death and Transfiguration**, título que é pensado não tanto como um filme independente – apesar de ter circulado de forma individual – mas com o explícito propósito de encerrar o tríptico e permitir que os filmes, em bloco, pudessem circular comercialmente como uma longa-metragem (o que aconteceu).

Embora **Children** tenha sido escrito e realizado de forma verdadeiramente experimental – no sentido próprio da palavra –, **Death and Transfiguration** resulta já de uma meta-análise – de uma reavaliação dos títulos anteriores –, onde o realizador identifica recorrências no seu próprio trabalho, sublinhando-as, contrariando-as ou desenvolvendo-as. O que daqui resulta é que se **Children** é um filme que segue uma linha narrativa algo linear (pontualmente interrompida pela figura do jovem adulto Robert Tucker), o que acontece também em **Madonna and Child** (aí nem sequer há diferentes linhas temporais), já **Death and Transfiguration** é um filme que funde as várias idades da personagem, oscilando entre a velhice e a infância através de choques ou até, em continuidade, no movimento de uma panorâmica ou num *travelling*. Pensado enquanto “epílogo”, é também o filme da aproximação do fim e da encenação da morte. E, como tal, é o filme da revisão (de uma vida desperdiçada) como o será, depois, e de modo diferente, **The Deep Blue Sea**. Davies regressa à infância – já edulcorada pelo anjinho da peça de teatro escolar –, encara a morte da mãe em espelho com a morte do pai (e a sua própria), liberta temerosamente a sua sexualidade do peso do recalque e prossegue com o gosto pelo sacrílego (depois do telefonema sobre a tatuagem nos genitais ouvido numa sacristia, em **Madonna**, aqui há um *raccord* entre a eucaristia e o fecho zip de uma máscara de latex que se abre para o felácio – “use your teeth, use your fucking teeth”).

A dimensão sintética de **Death and Transfiguration** eleva o “realismo britânico” ao paroxismo, convertendo de forma misteriosa a frieza trágica das duas primeiras curtas num expressionismo quase místico que aproxima Davies do cinema de – medidas as devidas diferenças – Emeric Pressburger e Michael Powell, em particular de **A Matter of Life and Death** (1946). Veja-se a forma como o realizador dá corpo aos seus maiores temores – o maior deles, a morte solitária numa cama de hospital – parecendo com isso libertar-se deles (e foi o próprio que explicou que, depois de filmar **Death and Transfiguration**, deixou de ser assaltado por esses pesadelos). Porém, a transfiguração a que o título se refere não corresponde apenas à libertação do corpo terreno pela morte no contexto da fé católica (que o realizador já havia repudiado), ela refere-se a uma *transfiguração* do próprio olhar do cineasta.

Conhecendo o trabalho posterior de Terence Davies, é evidente que o desejo/necessidade de fazer **Death and Transfiguration** acordou no realizador um outro olhar liberto das condicionantes típicas da narratologia clássica. Tanto **Distant Voices, Still Lives** como **The Long Day Closes** constroem-se inteiramente num fluxo de instantes dispersos, onde a câmara se entrega aos movimentos da memória que corre, solta, para trás e para diante. Essa qualidade flutuante, que **Death and Transfiguration** pela primeira vez ensaia, será a razão dessas primeiras longas-metragens: os *raccords* de olhar que nos atiram para uma década passada, os *travellings* laterais que nos lançam para o futuro, as sobreposições que fundem os espaços, as personagens e as memórias, os fundidos encadeados que tudo sublimam numa quase abstração simbólica.

Como afirmaria – muito mais tarde, em 2014, em entrevista com Michael Koresky que escreveu uma monografia sobre o realizador no âmbito da coleção Contemporary Film Directors da University of Illinois Press – “apercebi-me que as coisas que me atraem são a natureza do tempo, a natureza da memória, a natureza da mortalidade e a natureza da alma. E de como as pequenas coisas, na memória e na vida real, retratam a verdade maior.” Essa

consciência tem a sua semente na **Trilogy**, e mais especificamente em **Death and Transfiguration**, e manifesta-se, depois, em toda a sua obra.

Mais, se se já tornou banal afirmar que um *auteur* é aquele que não deixa de fazer e refazer o mesmo filme (uma e outra vez), em Terence Davies (especialmente até ao final dos anos 1990) isso não só é verdade como é levado às últimas consequências. **Distant Voices** repega planos, lugares, situações e personagens da **Trilogy** (por vezes invertendo-lhes o sentido: reaparece a imagem do pai morto com as moedas no lugar dos olhos, mas a figura do Robert Tucker idoso na cama de hospital converte-se no próprio pai), e **The Long Day Closes** faz o mesmo em relação à **Trilogy** e ao próprio **Distant Voices** (em particular, refaz o plano da abertura de **Distant Voices** – a mãe a recolher as garrafas de leite deixadas na soleira da porta num dia de chuva – oferecendo-nos o contracampo). Só que, a cada regresso àquela casa (que era a sua) e àquelas personagens (que são a sua família), Davies vai mitificando, progressivamente, as suas memórias. Ao ponto de, em **The Long Day Closes**, o martírio paterno já ter sido completamente expurgado e mesmo o *bullying* se ter transformado numa espécie de emblema de honra da sua própria circunscrição. A cada regresso a violência do retrato vai-se arredondando – até do ponto de vista da forma. Onde **Children** era inteiramente rodado em planos fixos (com ligeiras panorâmicas) nas próprias ruas de Liverpool, **The Long Day Closes** é já um globo de neve minuciosamente reconstituído em estúdio. Até certo ponto, Davies toma consciência desse processo de decantação da dor que, a cada passagem, vai tornando o veneno menos amargo. E toma-a porque esse processo é também uma forma de aprisionamento. Se em **The Long Day Closes** Terence Davies está já completamente pacificado com o seu passado, isso só acontece porque esse passado se *transfigurou* num cenário de papelão – nesse filme Davies reconstruiu tijolo a tijolo a rua da sua casa de infância.

Talvez a obra de Davies nunca tenha voltado a ser tão cruel (ou, pelo menos, tão violentamente cruel) como o foi em **Children, Madonna and Child** e **Death and Transfiguration**. A partir daí, a tragédia na obra de Davies será ou melodramática, passivamente abnegada ou produto de um imaginário cinéfilo. **Distant Voices, Still Lives** marca essa viragem – literalmente (uma primeira parte terrivelmente violenta, uma segunda entregue ao poder agregador das canções populares) – e todo o seu cinema subsequente já se libertou dessa visão desesperada de uma vida adiada pelas condições sociais e de classe em que o realizador nasceu. Tanto é que, quando questionado sobre o longuíssimo plano do autocarro em **Children** (mais de dois minutos), o realizador exclamou “I wouldn’t dare make it now!” É certo que se perdeu essa fúria - essa cólera, mesmo –, mas ganhou-se um cinema com uma “consciência líquida” (para citar Miguel Gomes num texto sobre a primeira longa-metragem americana de Davies, **The Neon Bible**).

Ricardo Vieira Lisboa