

## REUNION / 1989

um filme de Jerry Schatzberg

Realização: Jerry Schatzberg / Argumento: Harold Pinter, a partir do romance homónimo de Fred Uhlman / Direção de fotografia: Bruno de Keyzer / Montagem: Martine Barraqué / Direção de arte: Didier Naert, Alexandre Trauner, Thomas Schappert / Guarda-roupa: David Perry / Som: Laurent Quaglio / Misturas: Karl-Heinz Laabs / Efeitos especiais: Adolf Wojtinek / Música: Philippe Sarde / Anotação: Josie Fulford / Com: Jason Robards (Henry Strauss), Christien Anholt (jovem Hans Strauss), Samuel West (Conde Konradin von Lohenburg), Françoise Fabian (Condessa von Lohenburg), Maureen Kerwin (Lisa), Dorothea Alexander (velha Condessa Gertrud), Frank Baker (o sionista), Tim Barker (o professor Zimmermann), Imke Barnstedt (rapariga das finanças), Gideon Boulting (Príncipe Hubertus), Alan Bowyer (Bollacher), Jacques Brunet (Conde von Lohenburg), Rupert Degas (Muller), James Ind (Erhard), Barbara Jefford (Frau Strauss), Bert Parnaby (Dr. Jakob Strauss), Struan Rodger (Pompetski).

Produção: Anne François / Empresas produtoras: Les Films Ariane, TAC Limited, Maran Film, NEF Filmproduktion & Vertrieb, CLG Films / Cópia: em DCP, colorido, falada em inglês e alemão, legendada em francês e legendada eletronicamente em português / Duração: 110 minutos / Primeira Apresentação Pública: 17 de maio de 1989, Festival de Cannes / Estreia comercial portuguesa: 19 de novembro de 1990 (com o título “O Amigo Reencontrado”) / Primeira exibição na Cinemateca.

---

**Reunion** é uma adaptação do romance homónimo de Fred Uhlman, sobre a amizade entre dois rapazes na Alemanha de 1932, um deles judeu (filho de médico, burguês e intelectual), o outro fidalgo (filho de conde, ávido de mundo). Schatzberg terá sido desafiado pela produtora francesa Anne François que lhe entregou uma cópia do livro. Depois de o ler, o realizador ficou apaixonado pela história, mas sendo americano, não queria rodar um filme noutra língua que não o inglês. Daí surgiu a solução – curiosa, porque esconde um comentário de classe – de escolher apenas atores ingleses, com forte sotaque britânico e aristocrático, para interpretar as personagens nobres e proto-nazis. Com o universo britânico, surgiu a vontade de incluir um escritor inglês na adaptação do romance e, eis senão quando, aparece o dramaturgo Harold Pinter com disponibilidade e interesse. “A ideia de ter Harold Pinter no filme era maravilhosa, mas também muito intimidante a não tinha a certeza se ele seria a pessoa certa para a história.” recordou Schatzberg em 2013, aquando da exibição do filme no festival Lumière, em Lyon. De facto, a “comédia de ameaças” que caracteriza o teatro de Pinter pouco se adequa às subtilidades biográficas de **Reunion**, porém, estou em crer, são dele as referências literárias a Shakespeare e uma certa erudição eclética que atravessa todo o filme, em particular no retrato das personagens dos pais de Strauss.

O filme começa com um plano de uma cave escura onde três soldados nazis acompanham um conjunto de homens ao cadafalso – plano fixo, geral, longo e a preto e branco. Subitamente há um corte para um breve plano de pormenor onde a corda da forca balança, para trás e para diante. Esse plano faz *raccord* com uma criança que brinca num baloiço de corda – o som do enforcado prolonga-se para o plano da criança, rindo. Tudo num preto e branco granuloso e bastante contrastado. Perceber-se-á, pouco depois, que estas imagens de horror e felicidade – unidas! – são produto de um homem, um velho advogado que medita num jardim nova-iorquino. A mente divaga e vai sendo assaltada por memórias, mais ou menos assombradas. Esse *raccord*, absolutamente terrível, antecipa bem a natureza dúplice das memórias da personagem principal, onde se concilia a alegria de uma amizade adolescente e a subida ao poder do fascismo, na Alemanha dos anos 1930.

Assim se passam os primeiros quinze minutos do penúltimo filme de Jerry Schatzberg, o seu primeiro filme feito fora dos EUA (maioritariamente rodado na Alemanha, em Estugarda, comos referidos atores ingleses, apesar de ser uma produção francesa). Henry Strauss (Jason Robards) prepara-se para regressar à Alemanha que o viu nascer, 55 anos depois de lá ter fugido com a ascensão do Partido Nacional Socialista. O grosso do filme corresponde a um longo *flashback* da adolescência de Strauss, mas esses primeiros minutos, com o envelhecido Jason Robards, são de uma economia desarmante. Os assaltos da memória, as elipses, o que fica por dizer e o que é dito como se já soubéssemos tudo, tudo isso é trabalhado com uma enorme precisão. As frases interrompidas, as conversas iniciadas a meio, os silêncios, as referências a mundos privados, os não-ditos, enfim, o jogo da montagem e da antecipação compõe um conjunto de saltos temporais e geográficos (viaja-se de Nova Iorque para a Alemanha, e alterna-se entre o final dos anos 1980 e o início dos 30) que pela acumulação dos signos nos lança num estado de desorientação que mimetiza o discorrer desordenado da memória da personagem principal. Aliás, importa notar, a alternância temporal é feita, sempre, através do recurso à cor, com o passado a preto e branco e o presente a cores. Porém, a linearidade dessa oposição cromática – já feita lugar-comum – surge num breve plano em que a “memória” corresponde a uma sessão de cinema, em que de facto o filme projetado no ecrã (e que ocupa grande parte do enquadramento) é a preto e branco, mas nas margens da sala vislumbram-se elementos coloridos.

O que esse breve plano denota é que as memórias de Strauss não são tanto recolções, antes ficções cinematográficas pessoais do seu próprio passado. Schatzberg explora a relação entre memória e cinema, entendendo o segundo como a grande fonte do imaginário coletivo daquela geração e, como tal, o vírus que infetou a própria forma de pensar o passado. Strauss não lembra, ele projeta – e fá-lo numa espécie de cinema interior, espectral. Daí que, aos cinco minutos de filme, surja uma televisão onde é exibido **Henry V** (1944, protagonizado e realizado por Laurence Olivier), a cores – curiosamente um filme que teve uma dimensão propagandística nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial. O recurso a este filme prende-se com a duplicidade (de novo!) da personagem de Shakespeare, figura que será recuperada adiante através de uma análise psicanalítica. Mas o interesse do realizador prende-se no que se segue: subrepticamente, quando o televisor sai de campo, o inglês floreado de Olivier dá lugar a um alemão agressivo; Strauss apercebe-se e regressa ao ecrã, já a preto e branco, onde um homem lança vitupérios fascistas e perguntamo-nos que filme é aquele que é exibido em canal aberto. É o filme do seu imaginário, naturalmente, uma memória ficcional que só ganhará sentido no desenlace final.

Se o filme segue um trajeto bastante linear de aproximação, afinidade e desmembramento de uma amizade por fatores de circunstância (“devo ser culpado pelo mundo?” diz o rapaz fidalgo), aquilo que está, realmente, a ser explorado no trabalho dramaturgico de Pinter, que Schatzberg interpreta com delicadeza, é a complexidade, a ambiguidade e a duplicidade (!) da situação alemã nesse início da década de 1930. Quantos filmes nos apresentam uma personagem judia e, ao mesmo tempo, fervorosamente germânica? O pai de Strauss é isso: lutara na Primeira Guerra, fora condecorado com as várias honrarias militares, defende a cultura germânica, defende o seu país e é, também, judeu, praticante e orgulhoso (como explica “vamos à sinagoga no Yom Kippur e cantamos canções de natal em dezembro”). Estas duas identidades culturais, que não seriam antagónicas até então, fraturam-se. E dessa quebra – outra palavra seria interferência (como as que invadem um canal de televisão ou uma memória desnorteada) – resulta uma das mais perturbadoras cenas do filme, a do suicídio dos pais que, em 1932, decidem morrer numa “câmara de gás” (ligam o gás da iluminação da casa e deixam-se adormecer), como que entregando-se ao seu próprio nacionalismo.

Toda a sofisticada montagem é, como revelou mais tarde o realizador, resultado de um difícil processo de reescrita do filme na sala de montagem. Retomando o referido testemunho de 2013, Schatzberg explicou em que moldes decorreu a colaboração com Pinter: “Quando ele escreveu o primeiro rascunho, senti-me muito intimidado em dizer-lhe as alterações que queria. Mas senti que

tinha de o fazer e ele mostrou-se muito aberto às mudanças. Depois do primeiro rascunho, fomos à Alemanha procurar locais e apresentei-lhe as minhas ideias e as minhas sugestões. Ele adorou cerca de 70 ou 80% das ideias e trabalhou para as tornar ainda melhores. Ao longo de toda a colaboração, só tivemos um desacordo, que foi acerca do final do filme. Eu gostava muito do final do livro e pensei que seria um bom final cinematográfico. Ele tinha um final diferente em mente. Disse-lhe que, se ele escrevesse os dois finais, eu filmaria os dois e depois ficaríamos com o que funcionasse melhor. Só que eu tinha uma vantagem porque era eu que estava a montar o filme, por isso usei o meu final primeiro. Convidei-o a ver o resultado e estava tão nervoso que nem me consegui sentar na sala de projeção. Ele viu, saiu e disse ‘adorei’. A mulher dele que estava com ele perguntou-lhe ‘que final é que ele usou?’ e o Harold disse ‘o dele, o dele estava certo’ e eu fiquei muito agradecido com a resposta.”

Nesse sentido, tanto o início do filme, como o final (as sequências com o velho Strauss, Jason Robards) são um delírio de remissões múltiplas, onde a personagem principal regressa a uma série de locais (antes e depois de percebermos a sua ressonância emocional) como quem se afunda num passado doloroso. Nesse sentido, há duas cenas bastante reveladoras da estratégia de Schatzberg.

A primeira, já no final do filme, corresponde a uma visita de Strauss a uma exposição de fotografia. Tratam-se de impressões de grande formato do fotógrafo inglês John Coplans – cuja escolha não deixa de nos recordar que Jerry Schatzberg era, foi e continua a ser um importante fotógrafo. Mas mais que uma mera referência ao universo da fotografia, a escolha do trabalho de Coplans sublinha a relação com o corpo enquanto espelho dos traumas de guerra (ele que combateu na Segunda Guerra Mundial). Coplans trabalha o autorretrato e entende o corpo como um território fragmentado e sempre pronto à modelação quase abstrata, onde a questão da sua velhice é trazida à superfície das imagens (a sua pele – a do artista e a da fotografia). Nesse sentido, há uma dimensão quase ilustrativa da personagem de Robards, homem velho, dorido, mortificado pelo passado e pelas sequelas da guerra que se reencontra ali espelhado. Mas o que é mais significativo nesse breve desvio pela fotografia de Coplans resulta do modo como Schatzberg revela o seu método visual ao estabelecer um *raccord* entre um gesto que vinha caracterizando a raiva do adolescente Strauss (os punhos cerrados e os braços esticados ao lado do corpo) e uma das imagens de Coplans, admitindo que o desenho da personagem e a sua fisicalidade partem de um leque de referências visuais onde se inclui, também, a fotografia.

A segunda sequência reveladora do método Schatzberg, que acontece logo no início, corresponde à visita ao espólio dos pais, guardado nas profundezas de um decadente arquivo municipal. Aí torna-se bastante clara a natureza terapêutica do regresso de Strauss, e toda a *mise en scène* traduz esse levantamento das memórias adolescentes como uma viagem ao interior da mente (veja-se o longo plano em que Robards atravessa um corredor vermelho). Trauma e recalque – para usar a terminologia freudiana citada no filme – são os alicerces narrativos de **Reunion** e, como numa sessão de psicanálise, será na confissão e na lembrança que se poderá, por fim, sarar as mágoas da infância. Curiosamente, essa cura acontecerá no último plano, que ecoa o primeiro (o tal final que Pinter não queria), em que o preto e branco vai ganhando, aos poucos, cor. A memória histórica liberta-se – aos poucos – da assombração do cinema (e da fotografia) e o imaginário dá lugar à lembrança. Só que – ironia das ironias – as imagens do enforcamento e do julgamento em tribunal são as únicas que não são rememorativas, são as únicas que não têm sustento diegético enquanto memórias. Como quem diz: o passado, vivido ou imaginado, é sempre uma ficção do presente.