

BIGGER THAN LIFE / 1956

(*Atrás do Espelho*)

um filme de **Nicholas Ray**

Realização: Nicholas Ray / **Argumento:** Richard Maibaum, Cyril Hume e (não creditados), Gavin Lambert, Clifford Odets e Nicholas Ray, baseado no artigo "Ten Feet Tall" de Berton Roueche, publicado no "New Yorker" / **Fotografia:** Joe McDonald / **Direção Artística:** Lyle B. Wheeler e Jack Martin Smith / **Décors:** Walter M. Scott e Stuart A. Reiss / **Música:** David Raskin / **Direção Musical:** Lionel Newman, com orquestração de Edward B. Powell / **Consultor para a cor:** Leonard Doss / **Efeitos Especiais Fotográficos:** Ray Kellogg / **Montagem:** Louis Loeffler / **Interpretação:** James Mason (Ed Avery), Barbara Rush (Lou Avery), Walter Matthau (Wally), Christopher Olsen (Richie Every), Robert S. Simon (Dr. Norton), Roland Winters (Dr. Rurie), Portland Mason (Nancy), Rusty Lane (La Porte), Rachel Stephens (a enfermeira), Kiff Hamilton (Pat Wade), Betty Caulfield (Mrs La Porte), Virginia Carroll (Mrs Jones), Renny Mc Evoy (Jones), Dee Aker (Joe), Gus Shilling (o farmacêutico), etc.

Produção: James Mason para a 20th Century Fox / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, CinemaScope, De Luxe Color, legendada em português, 95 minutos / **Estreia Mundial:** 2 de Agosto de 1956 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 4 de Fevereiro de 1957.

Ainda Nicholas Ray estava na Europa, recompondo-se da morte de James Dean (fins de 55) quando James Mason lhe mandou uma cópia do artigo "Ten Feet Tall", publicado no suplemento do "New Yorker" a 19 de Setembro desse ano (dez dias antes da morte de Dean). Mason gostou muito dessa história verídica, sobre os efeitos dum remédio recentemente lançado no comércio: a cortisona. Pensou logo em interpretar o protagonista, em produzir, ele próprio, o filme e decidiu escolher Nicholas Ray (de quem também gostava muito) como realizador. Dois argumentistas secundários (Richard Maibaum e Cyril Hume) foram encarregados de redigir o primeiro *script*.

Logo começaram as dificuldades. Se Nick Ray gostou da história (há, aliás, referências no filme ao título do artigo, quando Mason, depois do primeiro internamento, regressa à escola e diz à mulher que de cada vez que entra aquela porta - se sente "*ten feet tall*" - ao que esta responde que, para ela, ele é sempre "*ten feet tall*"), não gostou nada do *script* que, parece, transformava o protagonista numa espécie de "médico e monstro", "médico" de dia e "monstro" de noite, conforme a droga actuava ou não.

E respondeu que aceitava fazer o filme, desde que o *script* fosse todo mudado. Pediu a colaboração do seu velho amigo (do teatro e das lutas políticas), o famoso dramaturgo Clifford Odets. James Mason ficou "picado". Nas memórias, diz: "*Embora tenha a maior consideração por Odets, sabia perfeitamente o que é que Odets ia fazer. Chegava e dizia - era a mania dele - 'a história é péssima, escolheram a pior maneira de a contar' e começava a fazer tudo de novo. Eu não queria nada disso, queria começar a trabalhar, queria a coisa feita tal como estava*".

As coisa azedaram-se entre Mason e Ray (o primeiro veio, porém, mais tarde a admitir que, sem a ajuda de Odets, talvez o filme não tivesse a qualidade que tanto entusiasmou alguns críticos franceses).

Nick não queria histórias de médicos e de monstros. "*A minha finalidade*" - disse mais tarde - "*não era falar da cortisona, mas da perpétua passagem do 'remédio que pode ser um mal' ao 'mal que pode ser um remédio'. Aliás o tema interessava-me porque, na nossa época, havia imensa gente que acredita em curas milagrosas: esperam-nas no plano económico, político, religioso, emocional, depois de três sessões passadas deitados num divã mole; vão aos bares com a esperança de que com três copos tudo se recomponha; vão à igreja com a esperança de que, depois de ouvir três sermões, tudo volte a entrar na ordem; entram na política, convencidos que com três reuniões acabam com todos os males do mundo. Mas não é assim que as coisas se remedeiam. O meu personagem encontra um sucedâneo para a realidade quotidiana, mas esse sucedâneo leva-o a julgar-se o centro do mundo e a detestar todos os que amava e que o amam*".

Entrou nessa altura da história, um outro personagem: o crítico inglês (da "Sight and Sound") Gavin Lambert (mais tarde, cineasta) que amava Ray e admirava Mason. Lambert serviria de intermediário entre as duas concepções e, entre eles, Odets e Ray (nenhum, creditado no genérico). O *script* ficou pronto no primeiro trimestre de 1956.

No Festival de Veneza desse ano (onde o filme teve a sua *première* europeia) a crítica dividiu-se entre o delírio e a execração. Meses mais tarde, Eric Rohmer escreveu nos "Cahiers" (nº 69 - Março de 1957) a crítica definitiva *Ou bien... Ou bien...*

Antes de entrar "na suspensão da instância ética" que **Bigger Than Life** é (e na história de Abraão), acentuo, para começar, mais uma "rima" interna nos filmes de Ray. **Bigger Than Life** "rima" com **In a Lonely Place**, não só pela mesma violência explosiva e contida do protagonista, como pelo carácter confessional. Nicholas Ray - e isto não é pequena história para história tão grande - atravessou à época, uma crise grave, com uma mais acentuada dependência do álcool e das drogas. Se já se disse que **In a Lonely Place** era um "psicodrama" (personagens Ray - Glória Grahame), **Bigger Than Life** pode também ser visto por esse lado: o "remédio que pode ser um mal", o "mal que pode ser um remédio". James Mason é, nessa acepção, um dos seus vários e portentosos *alter ego*.

Mas passamos a coisa de mais peso e consequência, neste filme pasmoso e secreto, onde começamos por ser introduzidos a uma inquietação, depois a uma angústia, depois ao desespero e, por fim, à total passagem "para o lado de lá", para o que é "bigger than life".

No princípio era a inquietação, dada logo no primeiro plano de James Mason. Saberemos depois que a causa que os homens inventaram para ela se chama doença, mas nunca saberemos donde vem essa doença. Associada a um mal-estar social (a escola moderna e perfeita, a carreira dum professor da classe média, a família modelo, com uma mulher e um filho tão decorativos, o *devoted friend* Matthau, etc.), essa inquietação vai extravasar na sequência do jantar, em que o comportamento "anormal" de Mason só resulta do facto dele dizer coisas evidentes. O ataque de coração serena a inquietação dos outros, mas é bem sintomático que a mulher tenha associado o "estranho comportamento" de Mason à suspeita de infidelidade. Porque Mason já é (mau grado as aparências) um ser marginal, e porque se tem sempre que encontrar uma causa reconfortante (o móbil) para um modo de estar e ser que o não são. Mason já "pecou". Contra "aquilo tudo", a que chamam felicidade.

A proximidade da morte, se permite ao protagonista o envolvimento dum conforto (as assombrosas sequências no hospital), não dissolve essa inquietação. O "remédio pode ser um mal" e Mason volta a parecer "estranho", quando se pretende comportar segundo os padrões da sociedade que é a sua (a compra dos vestidos para a mulher). Esse momento corresponde, na

obra de Ray, aos "momentos perfeitos" de que tenho falado a propósito de outras obras do cineasta: ou seja aquele em que tudo parece possível, quando já tudo é impossível. Entram na loja como "família feliz", para, a pouco e pouco (segredo da arte de Ray, mas também do genial actor que foi James Mason), se instalar a dúvida entre a prenda e o excesso, entre a reacção de classe e a reacção paranormal, entre a dúvida que a família (e os espectadores) têm face a Mason e a justificada reacção deste face à discriminação. Quando saem, já o encanto se rompeu: as empregadas protestam com o cansaço de Barbara Rush, esta já só vive na dúvida. A transição à angústia começa nessa magistral sequência.

Mas os sinais estavam dados desde o início: só depois reparamos que a lição do pai ao filho (a tortura do problema ou o problema da tortura) é análoga, em crescendo, ao plano situado no início do filme em que James Mason "normalissimamente" retém um aluno na sala de aulas durante o recreio; só depois reparamos como se desenvolve o tema do *rugby*: Walter Matthau, assim vestido e assim sempre amigo supostamente dedicado (muito há que se diga sobre a sua imaculada relação com Barbara Rush), a bola em cima do fogão, o presente da bola ao filho e, depois, o treino já excessivo, com o cansaço da criança e o "*I hate you*" final. O jogo americano, por excelência, é a transição da inquietação à angústia e da dúvida que sobre tudo paira: só depois reparamos nos posters espalhados por toda a casa, com vistas de países distantes, sinal das viagens que nunca se farão; só depois reparamos como aquele homem visto por dentro (o plano fabuloso da radioscopia) já foi virado ao contrário e não há remédio para o seu mal.

Ou há: mas o remédio é só o mal, ou o mal que se torna remédio. Todo o sentido do que significa a cortisona está contido em dois momentos inadjectiváveis: a sequência em que Mason se faz passar por um falso médico para obter uma overdose (mistura de comportamento de falsário, drogado e subversor); a sequência em que o miúdo tenta descobrir o esconderijo dos comprimidos, convencido, como toda a ordem estabelecida o convencera, de que nos remédios residia o mal do pai. Quando, no momento da descoberta, Mason surge no espelho (esse mesmo espelho que antes reflectira a sua imagem para sempre dividida) quem surge é o fantasma da culpa, o pai, em toda a força arquetípica da imagem, precisamente quando essa imagem está já destroçada pela própria angústia de Mason, atravessando as duas funções paternas: a de pai propriamente dito e a de professor.

O momento capital dessa passagem da inquietação latente, por vezes paredes meias com o estádio seguinte (plano do segundo ataque cardíaco do protagonista, com o dedo agarrado à campainha), é a sequência da inauguração da exposição de desenhos infantis, a primeira clara assunção da "anormalidade" de Mason. É sintomático que o personagem tenha nesse momento um discurso que combina Freud e Nietzsche (a famosa definição da criança como perverso polimorfo), com uma temática fascizante. Do que se trata aqui, é de fazer explodir um *décor*, no caso em questão o da escola exemplar para meninos exemplares, filhos de pais exemplares e autores de obras exemplares (comparar com os planos iniciais da saída da escola). Num caso como noutro, Mason põe em questão a função educadora e, por isso, denuncia o seu estado associal. O *décor* destrói-se, a imagem divide-se. Mais tarde, sob os tectos rasantes da casa (a espantosa concepção arquitectónica mais do que nunca devedora de Wright), a angústia estala e o espelho partido só devolve a total divisão de um homem sem imagem, no sentido em que os mitos ancestrais nos falam de um homem sem sombra (perda da identidade masculina e da identidade paternal). Essa perda, como em toda a situação de angústia, só pode ser recuperada pelo espaço uterino da casa e em oposição à figura materna (a lição de *rugby*, o problema, o copo que falta na garrafa de leite).

É a partir do episódio do leite (as conotações maternas e a reacção de Mason face à assustada hipocrisia da mulher) que se entra no ciclo do desespero, com a resoluta assunção da dimensão metafísica e a vertiginosa mudança na cor (os encarnados de Nicholas Ray). No momento da "morte do pai", Mason responde com a "morte do filho" e a passagem ao tema de Abraão, "*essa imagem que se torna encarnada e que tanto pode ser interpretada como sendo efectivamente a*

mão de Deus ou como uma hemorragia cerebral que o meu personagem teve” (Ray). E chegamos ao momento supremo, em que Mason ascende de Abraão a super-Deus. Na escada, entre os quadros das viagens, o *décor* perde a sua quotidianidade, para se transformar no espaço bíblico do mundo da ascensão e do mundo da transfiguração, completamente isolado do mundo exterior. E quando a mulher lhe diz que até Deus acabou por deter a mão de Abraão, Ed responde com a frase terribilíssima: *"God was wrong"*.

God was wrong. Essa frase não sublinha apenas o momento da máxima paranóia do protagonista mas, no momento em que tudo fica encarnado (a audácia desse plano é incrível), sublinha também a possibilidade de toda a visão estar errada, e de ter que se passar, na arte mais dependente dela, a um curto plano de *transvisão*, em que não só a lógica e a lucidez são postas em causa (como notou Truffaut) como o são também a imagem e a representação, ou seja, no limite, o cinema.

E chegamos ao momento dos filmes de Ray que normalmente provoca maior perplexidade: o aparente *happy end*.

Nunca disso se trata, mas da suprema irrisão. Aqui, Lou Avery e o filho esperam pelo veredicto dos médicos. Há uma luz encarnada na porta (*raccord* com o encarnado da sequência anterior) e alguém varre a sala de espera. *"Há pessoas que trabalham até terrivelmente tarde"* diz o miúdo (eco dos empregos de Ed e do preço a pagar por isso). Depois vêm os médicos que perguntam a Lou se ela tem fé (o mistério de Abraão é o mistério da fé). Barbara Rush opõe à fé a que os outros se referem, a fé na família (já vimos o suficiente para vermos como tinha funcionado). E pede que a deixem - a ela e ao filho - entrar no quarto onde Mason jaz, deitado de costas e metido num colete de forças. E quando acorda, o *raccord* que se faz é entre dois Abraão: o que supusera ser na véspera e Lincoln *big, ugly*. Deus-Pai volve-se no Pai-Fundador da América e do *american way of life*. Sob os dois signos, se dá o gélido plano da família reunida (*alone, alone*), no momento da definitiva passagem para o lado onde não há reuniões possíveis.

Através dos volumes, cores, *décor* e do incrível aproveitamento do *scope*, **Bigger Than Life** termina na linha rasa. Como Nicholas Ray disse: *"O cinema tenta agarrar, no instante, os instantes da verdade. É assim que um filme se faz. O resto é só uma questão de olhar sobre a vida e as pessoas"*. Cerca de trezentos anos antes, outro autor mais consagrado tinha dito o mesmo, chamando a esse resto - silêncio. O silêncio em que termina, e para que convida, esta obra genial.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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