

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
IN MEMORIAM SEAN CONNERY
4 e 6 de janeiro de 2021

THE OFFENCE / 1973
(*O Delito*)

Um filme de Sidney Lumet

Realização: Sidney Lumet / *Argumento:* John Hopkins, baseado numa peça sua de 1968, *This Story of Yours* / *Produção:* Denis O'Dell / *Montagem:* John Victor Smith / *Direção de Fotografia:* Gerry Fisher / *Música:* Harrison Birtwistle (gravação da música a cargo da London Sinfonietta) / *Interpretações:* Sean Connery (Johnson), Trevor Howard (Cartwright), Vivien Merchant (Maureen), Ian Bannen (Baxter), Peter Bowles (Cameron), Derek Newark (Jessard), Ronald Radd (Lawson), John Hallam (Panton), Richard Moore (Garrett), Anthony Sagar (Hill), Maxine Gordon (Janie) / *Casting:* Ann Donne / *Direção Artística:* John W. Clark / *Guarda-roupa:* Vangie Harrison / *Montagem de Som:* Chris Greenham / *Gestão de Produção:* Victor Peck / *Cópia:* 35 mm, a cores, falada em inglês com legendas em sueco e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 112 minutos / *Estreia Mundial:* 11 de janeiro de 1973, Londres / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Aviso: a cópia em projeção apresenta riscos e indícios de degradação cromática.

Se existe um grande combate que resuma a longa e subestimada filmografia de Sidney Lumet (Georges Sadoul, no seu *Dicionário dos Cineastas*, caracterizava-o como mero “executante” de filmes), esse é talvez a luta pela justiça. Era o próprio Lumet quem lançava o mote, numa entrevista filmada, tornada pública quatro anos após a sua morte, **By Sidney Lumet** (2015) de Nancy Buirski: se há algo que torna coesa esta obra vasta, com várias dezenas de títulos pertencentes a variados géneros fílmicos, talvez seja a insistente tentativa de dar resposta a uma questão: “Is it fair?” Lumet viveu desde criança debaixo das luzes do *showbiz*, primeiro como *child actor*, notavelmente na Broadway, e, depois, como um dos mais talentosos realizadores dos anos dourados da televisão americana, carreira que o catapultou para Hollywood, deixando uma marca indelével logo com a sua primeira realização, **12 Angry Men** (1957). Lumet assina **The Offence** em 1973, antes de ter realizado dois dos filmes mais importantes da Nova Hollywood, ambos protagonizados por Al Pacino: **Serpico** (estreado em dezembro desse mesmo ano de 1973) e **Dog Day Afternoon** (1975). Tinham passado dezasseis anos sobre **12 Angry Men** e Lumet continuava preocupado com a mesma grande luta pela individualidade perante a barbárie e a injustiça. Ainda assim, no presente caso, esse combate era menos contra uma instituição do que interna ao homem, em face do seu próprio sentido de justiça, enfrentando as “imagens” que o fazem, finalmente, duvidar na hora de responder à sacrossanta questão: “Será justo?”

Como o próprio Lumet gostava de dizer, não se tratava de dirigir a mensagem moral, mas, antes, de dirigir atores e, através do drama, endossar a questão moral ao espectador. Deste ponto de vista, o espectador está colado – e não descolará – do protagonista, o detetive Johnson interpretado por Sean Connery com uma rara intensidade, fazendo este uso pleno da sua presença, da figura de grande porte e das enormes mãos, com uma violência bruta situada a anos-luz da personagem que o popularizou, o delicadíssimo “mais famoso agente secreto do mundo”. Filmado fora do *habitat* natural de Lumet, ou seja, bem longe da sua querida cidade de Nova Iorque, esta obra, rodada integralmente numa plúmbea cidade de Bracknell, perto de Reading, nem por isso deixou de obedecer a uma metodologia rigorosamente lumetiana: ensaiar muito e filmar rápido. O que emana deste processo, pelo menos neste filme contado como que em “tempo real”, é uma *kinesis* sedutora e cativante que, na realidade, foi trabalhada até à exaustão pelos atores.

Nos seus três principais embates, a pergunta quanto à “ofensa” cometida (qual mesmo?) vai andando, ou girando, num labirinto sem centro: terá sido justa a condenação, sem apelo nem agravo, dada ao cidadão Baxter por um 100% convencido Johnson? A cada minuto que passa, a pergunta reincide tanto mais no protagonista e em nós, quanto mais avança a imparável cadeia de situações que vai apertando e cercando este homem crescentemente perseguido por imagens brutais provenientes do passado e resultantes do exercício da sua profissão.

Toma conta do tecido do filme uma espécie de “cinema da mente” quase expressionista, por via de pequenos mas poderosos efeitos de montagem, tal como a importantíssima sobreposição da imagem do candeeiro que “queima” – como o bico de um fogão – a culpa do “ato de (in)justiça” aqui posto em cena. É assim desde os primeiros segundos no filme, mas sobretudo a partir do momento em que o detetive está só no seu veículo, conduzindo-se, absorto, até à casa onde vive, *décor* para o “segundo assalto” de uma ira – e revolta! – que vem de trás. Este “expressionismo cru” já havia feito estragos num outro filme, quer dizer, no protagonista encarnado, sob semelhante estado de tensão, por Rod Steiger. No portentoso drama **The Pawnbroker** (1964), lampejos do horror inominável do Holocausto entrecortavam as imagens do dia a dia de um homem judeu, dono de uma loja de penhores localizada num bairro problemático da cidade de Nova Iorque. Numa sequência célebre, este homem em autocombustão via, de maneira intermitente, numa carruagem do metropolitano de Nova Iorque, judeus em trânsito para um campo de concentração no lugar dos passageiros americanos. Como sobreviver todos os dias ao Holocausto?

Por sua vez, **The Offence** é um filme que mimetiza o desassossego do protagonista perdido no seu próprio labirinto mental, em que as fronteiras entre o bem e o mal se começam a esbater. O “extravasamento” das imagens da mente sobre o relato quase clínico que a câmara de Lumet faz dos incidentes que rodearam a morte (justa?) de um suspeito, torna-se absolutamente irreversível no momento mais dramático do filme: aquele em que, na sequência de uma discussão violenta, Johnson/Connery domina o corpo indefeso da sua mulher, (in)advertidamente reproduzindo o violador a dominar o corpo indefeso da sua mais recente vítima, uma menina de 12 anos. Como nota o crítico da *Sight & Sound* Mark Fisher («On the Edge», maio de 2015), “[Baxter é] um ecrã a ser projetado, um bode expiatório que será castigado por todas as coisas más que o detetive presenciou, um padre para quem ele pode confessar e de quem, absurda e pateticamente, ele procura absolvição.”

Dá-se, naquele instante, uma interferência entre os dois planos – o da investigação policial, por um lado, e o da vida privada e sentimental, por outro – que irremediavelmente converte esta história policial-detectivesca – pré-**Serpico**, de facto... – no retrato de uma mente distorcida, de alguém que, como dirá depois o superintendente Cartwright, interpretado pelo magnífico Trevor Howard, não sabe destrinçar o marido do detetive, o que é o mesmo que dizer: poderá não mais conseguir distinguir o corpo da sua mulher do corpo de uma criança violada. Toda a sequência passada na casa de Johnson é magistral, já que nela tem lugar um diálogo em que o horror mais abjeto, ligado aos 20 anos em que Johnson esteve com “as mãos na lama”, se mistura com insinuações domésticas de equivalente crueldade (coabitam neste diálogo frases como “tu nem bonita és” com descrições de cenas de horror e violência extraídas diretamente de “imagens da mente” que o protagonista não consegue apagar ou amainar).

Antes e depois do momento central do filme – a tal discussão entre marido e mulher, na qual a câmara e a montagem de Lumet “põem a colher” – existem dois grandes blocos cenográficos: os interrogatórios de Johnson a Baxter e o interrogatório conduzido por Cartwright ao próprio Johnson, procurando reconstituir os passos que conduziram ao trágico desfecho. À semelhança de outros filmes de Lumet, tais como **12 Angry Men**, **Fail Safe** (1964), **Deathtrap** (1982) e o próprio **Dog Day Afternoon**, o drama concentra-se no espaço, sendo que esses dois *décors* aparecem ocupados por pouquíssimos adereços (sobressaem duas cadeiras, uma mesa e, claro, o grande candeeiro de teto), e, com isso, também este(s) filme(s) se baseia(m) nas palavras, nos gestos e expressões dos rostos dos

atores. São travados aqui embates intensos, quase claustrofóbicos. Aquele que coloca frente a frente Johnson e Cartwright, isto é, Sean Connery e Trevor Howard, dois “monstruosos” atores britânicos, é particularmente intenso, já que, ao invés do candeeiro de luz branca ofuscante, temos janelas para o exterior que nos indicam a hora do dia, servindo a luz natural para dar conta de quão longo está a ser o *tête-à-tête*.

Se o espaço é concentrado e a presença dos corpos extraordinariamente sentida – algo que nos lembra a base teatral do argumento de John Hopkins –, o tempo – as tais imagens da mente por vezes “postas à solta” pela montagem – vai-se dilatando, estendendo-se pelo espaço da montagem como um polvo, num exercício de “eterno retorno” ao momento crucial em que Johnson perde o controlo sobre si mesmo e espanca o suspeito até à morte. A mulher e depois o superior de Johnson acabam por servir de “vozes da consciência” que exploram até a um certo limite as razões profundas deste ato de indómita violência. O que fica claro é que, por muito que Johnson se esconda por detrás da investigação em curso, o que e quem investiga é *ele por ele mesmo*. O filme acompanha o processo que culmina na desnorteante indistinção entre quem deve representar o bem e quem deve representar o mal. Há ou não há saída para “a ofensa”?

Luís Mendonça