

## THE INNOCENTS / 1961 OS INOCENTES

um filme de JACK CLAYTON

*Realização:* Jack Clayton *Argumento:* William Archibald, Truman Capote, John Mortimer (*Diálogos adicionais*), a partir de *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James (título retomado da peça de William Archibald) *Fotografia:* Freddie Francis *Som:* Buster Ambler, John Cox, Ken Ritchie *Música Original:* Georges Auric *Montagem:* Jim Clarke *Direcção Artística:* Wilfred Shingleton *Guarda-roupa:* Sophie Devine *Caracterização:* Gordon Bond *Interpretação:* Deborah Kerr (Miss Giddens), Martin Stephens (Miles), Pamela Franklin (Flora), Michael Redgrave (O tio), Megs Jenkins (Mrs. Grose), Peter Wyngarde (Peter Quint), Clytiu Jessop (Miss Jessel), Isla Cameron (Anna).

*Produção:* Achilles, 20th Century-Fox Corporation (Reino Unido, 1961) *Produtor:* Jack Clayton *Produtor Executivo:* Albert Fennell *Cópia:* 35 mm, preto e branco, CinemaScope, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 99 minutos *Estreia Mundial:* 25 de Dezembro de 1961, em Nova Iorque *Estreia Comercial em Portugal:* 19 de Janeiro de 1962, no cinema Tivoli *Primeira exibição na Cinemateca:* 19 de Dezembro de 2009 (“História Permanente do Cinema”).

---

– A senhora tem imaginação, Miss Giddens?

– Creio francamente que sim.

– Ainda bem, por que só as pessoas com imaginação podem compreender a realidade.

diálogo entre o tio de Miles e Flora e a jovem preceptora  
(citado de memória)

THE INNOCENTS é um filme que se decide entre a realidade e a imaginação, o que faz do referido diálogo entre o tio dos dois órfãos e Miss Giddens, contratada para cuidar das crianças longe da vista e das preocupações dele, uma das primeiras pistas do filme. Refere-se ela a uma cena inicial, a sequência que nos apresenta a personagem da jovem de 20 anos tornada preceptora de responsabilidade exclusiva ao primeiro trabalho no momento em que é ela própria introduzida no mundo em que aceita entrar. A sequência arranca de um fundido a negro que sucede à abertura sonora do filme (a canção tema é ouvida pré-genérico, antes mesmo da imagem da ponta da 20th Century Fox), logo seguida de um grande plano da personagem em lágrimas de Deborah Kerr, afirmando, entre soluços, a bondade do seu intuito: “Só queria salvar as crianças, não destruí-las.” Este breve e intenso prólogo estabelece a atmosfera fantástica de THE INNOCENTS indicando a possibilidade de que a sua acção narrativa assuma a forma de um flashback.

Sendo certo que a tragédia iminente fica a pairar como um mau prenúncio, esquecemos em pouco tempo a indicação da estrutura em flashback, talvez porque ela não seja decisiva. Decisiva é a questão do protagonismo e da perspectiva. THE INNOCENTS “cerra-se” na personagem de Deborah Kerr e é a sua a perspectiva subjectiva que o filme adopta. Em certo sentido, é mesmo possível dizer que THE INNOCENTS apresenta uma variação de obra em câmara subjectiva. Está em causa um retrato imbuído do impulso de um mergulho nas profundezas humanas, traçado com elementos que se servem do mais primitivo dos medos – o do escuro da morte aliado ao mundo da infância, aqui sublinhado pela condição de orfandade das duas crianças –; da mais recorrente das aflições do universo do terror – as casas assombradas e os fantasmas que interferem na vida daqueles que lhes sobreviveram habitando o espaço por eles deixado –; e das ressonâncias freudianas que aliam a inocência à sexualidade e à sua repressão.

Composto a partir destes elementos, o filme de Jack Clayton, um clássico que adapta outro clássico (*The Turn of the Screw*, de Henry James), servindo-se de um fabuloso argumento em parte trabalhado por Truman Capote, cuja marca cabe nos diálogos de sentidos em aberto, mas também de um sofisticado trabalho de câmara, da ambiguidade que passa pelas presenças das várias personagens, sempre balança entre a candura e a perversidade como móbil das respectivas acções, e da inspirada composição de Deborah Kerr, num dos seus grandes papéis. Prólogo à parte,

tudo se passa no propício cenário da enorme e isolada mansão apalaçada, algures no verdejante campo inglês, num terreno ornamentado por lagos, árvores frondosas, rosas brancas, estatuetas de pedra. Idílico, o cenário vai-se fantasmagorizando aos olhos da personagem de Kerr e através dos dela aos nossos, espectadores. O que nos leva de volta à questão da perspectiva, onde se joga a questão do visível e o invisível, tão cinematográfica como a questão do escuro, que igualmente enforma THE INNOCENTS.

Os *inocentes* são as duas crianças de que Miss Giddens é encarregue. As duas angelicais e traquinas como se espera que as crianças sejam, as duas aparentemente resistentes à solidão em que vivem porque são órfãs, porque vivem em abandono do tio que é responsável por elas, e pelas perdas entretanto sofridas, da jovem preceptora anterior (Miss Jessel), especialmente adorada por Flora, e do jovem empregado da propriedade (Peter Quint), idolatrado por Miles. Miss Giddens fica na posse destes dados relativamente cedo no filme, aprendendo entretanto que essas duas “figuras secundárias” formavam um casal de namorados e que morreram em circunstâncias traumáticas para as duas crianças. Os outros factos decisivos para contextualizar o curso dos acontecimentos indicam, por esta ordem: o fascínio exercido pela personagem do tio sobre Miss Giddens, que a introduz na história e no seu espaço familiar, mantendo-se à distância e desaparecendo de cena depois da sequência de abertura; a disponibilidade de Miss Giddens para a aventura em que se vai meter e os primeiros sinais de estranheza que essa mesma disponibilidade lhe permite ir coleccionando à chegada à mansão onde vai ter com Flora e à qual, entretanto expulso da escola pela “nocividade” da sua presença, Miles se junta pouco depois (a voz que ouve chamar Flora quando chega; as rosas que se desfazem ao seu toque; os ruídos nocturnos que a perturbam na primeira noite); a perturbação de Miss Giddens quando o miúdo a corteja na viagem entre a estação de comboios e casa e quando a beija na boca certa noite; a influência da educação protestante e dos ensinamentos do pai, que evoca afirmando como aprendeu ser necessário ajudar o próximo, mesmo sem a vontade dele ou sendo preciso magoá-lo.

A partir daqui, em cenas reais ou imaginadas, visíveis (aos olhos de Miss Giddens e por conseguinte aos nossos) ou invisíveis (a crer nas afirmações das demais personagens), a acção vai-se concentrando e intensificando. Miss Giddens acredita na presença de “outros”, “os outros”, como se lhes refere a dado passo questionando Mrs. Grose e Miles (o termo é retomado numa versão deste século inspirada por este filme, THE OTHERS, realizado em 2001 por Alejandro Aménabar), “os outros” que vê e que acredita serem a fonte de tormento para as crianças, Flora identificada a Miss Jessel e Miles associado a Quint. O rumo dos acontecimentos leva-a a concluir que as crianças estão possuídas do espírito de ambos que continuam a rondar a propriedade, convencendo-se que a sua missão é salvá-las confrontando-as com o assunto. O primeiro embate é com Flora, que dele sai destroçada com uma reacção no limite da histeria. O segundo, com Miles, será fatal, começando na fabulosa cena do chá a dois com ele a assumir o protagonismo masculino do seu papel de interlocutor e terminando pelo arrepiante beijo final (desta vez é ela quem beija o miúdo nos lábios), já na presença da morte, quando o escuro volta a tomar conta da imagem.

Entretanto, naturais ou sobrenaturais, os fenómenos que impelem Miss Giddens são-nos sempre devolvidos segundo a vivência dela e têm sempre, se assim o quisermos, uma explicação narrativa plausível, o que, por exemplo, se percebe se virmos como a figura do fantasma de Quint ganha um rosto depois de Miss Giddens ter visto a sua fotografia no medalhão escondido na caixinha de música que encontra no sótão e como a figura do fantasma de Miss Jessel é sempre um vulto, sem feições; ou se repararmos como nunca, nenhuma das outras personagens, confirma as coisas que ela afirma embora todas lhe respondam sempre com a ambiguidade verbal suficiente para permitir liberdade de interpretação. A indicação da questão do sexo e do desejo reprimidos na sua personagem não é tão subliminar, verbalizada pela própria pelos termos em que, mais do que uma vez, refere a obscenidade que acredita ter sido a relação do casal formado pelos “outros”, e dada a ver no susto final. Quanto ao “susto” sob estas várias faces que consubstancia o estremecimento arrepiado do filme, é visualmente trabalhado em cada pormenor da fotografia, no preto e branco do Scope filtrado para permitir várias escalas de plano no interior da grandeza dos planos, nos negros e fundidos encadeados, nas sobreimpressões, nos reflexos sobre os vidros e vidraças. E na maneira de filmar as árvores e as estátuas, como presenças ameaçadoras e incertas. Classicamente ameaçadoras e incertas, assombradas pelos medos primitivos e as suas variações.

Maria João Madeira