

THE BIG HEAT / 1953

(Corrupção)

um filme de Fritz Lang

Realização: Fritz Lang / **Argumento:** Sidney Boehm, a partir do romance homónimo de William McGivern / **Direcção de Fotografia:** Charles Lang Jr. / **Música:** Daniele Amfitheatrof / **Direcção Artística:** Robert Peterson / **Cenários:** William Kiernan / **Montagem:** Charles Nelson / **Guarda-Roupa:** Jean Louis / **Assistente:** Milton Feldman / **Interpretação:** Glenn Ford (Dave Bannion), Gloria Grahame (Debbie Marsh), Jocelyn Brando (Katie Bannion), Alexander Scourby (Mike Lagana), Lee Marvin (Vince Stone), Jeannette Nolan (Bertha Duncan), Peter Whitney (Tierney), Willis Bouchee (Tenente Wilkes), Robert Burton (Gus Burke), Adam Williams (Larry Gordon), Howard Wendell (comissário Higgins), Cris Alcaide (George Rose), Michael Granger (Hugo), Dorothy Green (Lucy Chapman), Carolyn Jones (Doris), Ric Roman (Baldy), Dan Seymour (Atkins), Edith Evanson (Selma Parker), Norma Randall (Jill), Linda Bennett (Joyce), Kathryn Eames (Marge), John Doucette (Mark Reiner).

Produção: Columbia / **Produtor:** Robert Arthur / **Cópia:** 35mm, preto e branco, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 89 minutos / **Estreia Mundial:** Outubro de 1953 / **Estreia em Portugal:** Monumental, a 7 de Junho de 1955.

Dizer que a questão fundamental de **The Big Heat** é a questão da culpa (como Lang disse) é recordar imediatamente outro cineasta que à mesma temática deu lugar capital: Alfred Hitchcock. Ora, um dos estudos mais fascinantes da história do cinema seria certamente a análise comparativa das obras de Alfred Hitchcock e de Fritz Lang, dois dos maiores criadores (senão os maiores) destes 112 anos de cinema.

Desde o mito do Génesis que na história da cultura ocidental o tema da culpa está associado ao do medo. Mas, enquanto em Hitchcock, esse "eixo" (culpa-medo) determina uma metafísica (a aparência como contra-imagem, impondo o vazio preenchido pelo medo e pela culpa), em Lang determina uma ética (a imagem é o ponto de vista duma moral, como escreveu Luís Noronha da Costa em notável ensaio).

Em **The Big Heat** há uma sequência que exemplarmente ilustra esta diferença de pontos de vista, no interior duma temática comum em relação ao Olhar. Refiro-me à sequência em que Glenn Ford regressa a casa, depois da sua visita a Lagana. Ford expôs-se a Lagana e o espectador já sabe que sobre aquele homem pesa uma ameaça mortal. Ficamos à espera do que vai acontecer. E o que acontece é a descrição dum suave ambiente familiar que quase nos faz esquecer essa ameaça. Até que Katie (a mulher de Ford) lhe pede, sob um pretexto qualquer, as chaves do carro. Nesse instante sabemos tudo o que vai acontecer e que ela não voltará viva àquela casa. Mas Lang não nos dá a ver nada do que se passa com ela. Katie sai e nós ficamos, com Glenn Ford e a miúda na cama, a pedir ao pai que lhe conte a história dos três gatinhos. Ford começa a contar. Não sei o tempo que isso dura, mas por breve que seja é um dos mais insuportáveis usos do tempo em cinema. Porque sabemos o que vai acontecer e não

"aguentamos" o tempo da espera até ouvirmos, em "off", o ruído da chave de ignição e a explosão. O nosso olhar é o olhar de Ford (aliás, quase sempre o é neste filme) mas é um olhar que sabe mais do que o dele, um pouco como o de Deus. O horror daquela morte (por contraste com a cena doméstica) é insuportável do ponto de vista moral e do ponto de vista do nosso olhar expectante, mantido, como o de Ford, longe do lugar onde as coisas se vão passar. Sabemos tudo e não podemos fazer nada: o "suspense" existe no sentido contrário ao de Hitchcock: não esperamos uma coisa e acontece outra, esperamos uma coisa que vai acontecer e que é inevitável que aconteça. E é o tempo da espera que suspende o nosso olhar: não o nosso olhar que suspende a espera, como aconteceria em Hitch.

No autor de **Notorious** a câmara estaria provavelmente fora de casa, veríamos os homens a colocar o mecanismo de explosão, Katie a entrar no carro, a meter a chave, no último segundo qualquer coisa a acontecer que seria o contrário daquilo que esperávamos (Katie tinha trocado as chaves, lembrava-se que se tinha esquecido de alguma coisa em casa, etc.) Não se trata de artifícios diferentes, trata-se de vertigens diferentes. Porque, com Hitch, divididos, culpados e cheios de medo, desejamos ver o mais horrível, desejamos que aconteça o mais horrível e somos frustrados desse "voyeurismo" (ou então ele cai-nos em cima quando menos o esperamos). Isto é, participamos do mal, estamos nele. Em Lang, estamos fora desse ponto de vista. É nosso desejo que isso não aconteça, mas sabemos que inevitavelmente vai acontecer. Em Hitchcock, vemos tudo depois, à medida da nossa culpa e do nosso medo. Em Lang, sabemos tudo antes, o medo existindo como reforço da inocência (no caso citado) ou como reforço da culpa alheia, o que sucede, por exemplo, na famosa sequência em que Marvin atira o café a ferver à cara de Gloria Grahame, quando (depois de termos visto o café na máquina) já todos sabemos, menos ela, o que vai acontecer.

Mas sucede que Lang - e não precisamos de nos afastar deste filme - nos dá também o caso oposto. Exemplos supremos: a sequência em que Ford corre para casa, quando sabe que a filha não está a ser vigiada e é agredido e socado por homens que nós e ele supomos ser do gang de Lagana e depois descobrimos serem amigos do cunhado, que estão de guarda à criança e o tomaram como assaltante; a sequência em que Gloria Grahame se vingava e atira por sua vez com o café a ferver à cara de Lee Marvin, quando não estávamos (nem nós nem ele) à espera disso.

Aparentemente, estas sequências parecem hitchcockianas, jogando com o mesmo efeito de suspense. Só o não são, porque num caso como noutro, o nosso ponto de vista coincide com o de Ford e o de Grahame (a câmara tomando o lugar do olhar deles) e o nosso desejo não é o de que algo aconteça (no primeiro caso) ou o de que algo não aconteça (no segundo caso) mas precisamente que a situação se inverta. Trocando as culpas, Hitchcock repele-nos sempre da identificação com o Bem ou põe sempre em questão o que o Bem seja. Faz do nosso olhar, um olhar culpado, mesmo quando ele está factualmente inocente. Centrando as culpas na entidade maléfica (organizações, gang, monstros de mil cabeças e mil olhares), Lang força-nos à identificação com o Bem, que é tudo o que se opõe (mesmo que sejam coisas como "crime, morte e vingança") a essa entidade maléfica. Em Lang, identificamo-nos (neste filme Ford é sempre o espectador, e a câmara constantemente utilizada do ponto de vista do protagonista que é nosso); em Hitchcock perdemo-nos. Em Hitchcock a visão é a de todos (o tão falado "panoptismo"); em Lang a visão é a de um ou de poucos, os que combatem o mal, mesmo (como é o caso de **Fury**) quando são dominados, contra o seu desejo, por ele. A vertigem é idêntica, o ponto de vista é que é o inverso. Lang subjectiva a culpa (mesmo quando, ou mesmo porque, a origem dela é inexplicável); Hitchcock suspende-a, entre os seus personagens e nós. Em Hitchcock estamos espelhados na culpa; em Lang, vemos o espelho dela.

Exemplifico, com algumas das sequências especulares deste filme: a mulher de Todd Duncan olhando-se ao espelho antes da chegada de Glenn Ford, para compôr a imagem da viúva inconsolável que já sabemos que não é; Gloria Grahame pintando-se antes de levar com o café na cara, compondo uma imagem que nesse espelho desaparecerá para sempre. Nenhum espelho

reflete a "imagem real" mas a "imagem da ilusão". São o lugar geométrico dessa ilusão do olhar que, desde **M**, obceca Fritz Lang, por oposição à realidade sonora (à imagem sonora) muito mais reveladora. Quem vem para olhar vê pouco. Quem ouve e não acredita, engana-se. A banda sonora suprime a elisão do que não se vê.

Por isso, quando Lang dá a ver é tão forte: um dos máximos exemplos ocorre neste filme, quando Gloria Grahame tira a ligadura e mostra a cara desfigurada a Lee Marvin. Até aí, Fritz Lang poupou-nos essa visão, ocultando metade do rosto de Gloria (*"I can go through life sideways"*). Quando o mostra, não é para nos dar o horror de Gloria, mas o horror de Marvin. O que ela lhe dá a ver é ainda um espelho: *"é assim que tu vais ficar"*. Gloria Grahame representa-lhe a imagem futura, a imagem que não veremos, como depois, na inadjectivável sequência da sua morte (com Ford a cobrir-lhe a cara com o casaco de peles) representa para este a imagem da inanidade da sua vingança, fazendo-o desistir do seu "big heat".

A morte de Gloria, repetindo a da mulher de Ford, retira o protagonista do mundo da vingança, em que até aí se movera.

Ninguém se vinga contra o Destino. Por isso ele é inelutável, por isso está para além do bem e do mal. Talvez esse "para além de" nunca tenha ido tão longe como no plano pasmoso em que, ajoelhado junto ao corpo de Gloria Grahame, Ford lhe confessa o que até aí lhe negara. E fala da mulher: *"I liked her - I liked her a lot"*, dando-lhe, como última voz, a palavra pacificante do amor.

Entrámos em **The Big Heat** pelo olhar do realizador, no grande plano da pistola e do suicídio, ponto de vista do Destino, se a expressão é legítima, atravessando o filme; e saímos dele subjectivados no olhar do protagonista e em tudo quanto este aprendeu sobre o bem e o mal, sobre o amor e o ódio. Na sua rigorosa construção, **The Big Heat** é, sobretudo, uma vertiginosa parábola ética.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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