

LEAVE HER TO HEAVEN / 1945

(*Amar Foi a Minha Perdição*)

um filme de John M. Stahl

Realização: John M. Stahl / **Argumento:** Jo Swerling, segundo o romance homónimo de Ben Ames Williams / **Fotografia:** Leon Shamroy / **Música:** Alfred Newman / **Direcção Artística:** Lyle Wheeler, Maurice Ransord / **Cenários:** Thomas Little, Ernest Lansing / **Figurinos:** Kay Nelson / **Montagem:** James B. Clark / **Intérpretes:** Gene Tierney (Ellen Berent), Cornel Wilde (Richard Harland), Jeanne Crain (Ruth Berent), Vincent Price (Russell Quinton), Mary Philips (Sra. Berent), Ray Collins (Glen Roble), Gene Lockhart (Dr. Saunders), Reed Hadley (Dr. Mason), Darryl Hichman (Danny Harland), Chill Wills (Leick Horne), Paul Evertor (O Juiz).

Produção: William A. Bacher, para a 20th Century Fox / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema, 35mm, colorida, versão original legendada em português, 108 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 19 de Dezembro de 1945 / **Estreia em Portugal:** Tivoli, em 4 de Novembro de 1946 / Reposto em 1955.

Ousemos: **Leave Her to Heaven** traz em si os pontos de partida de duas obras primas de Alfred Hitchcock. Não é original esta tese: parte dela vem de Yann Tobin no seu excelente trabalho sobre John M. Stahl publicado no nº 220/1 da *Positif*: os pontos de contacto que este filme tem com **Vertigo** na procura da “reconstrução” noutro corpo do ser amado. Seja como for, sem querer abalar ideias feitas, quero desde já afirmar que **Leave Her to Heaven** é um dos mais belos melodramas da história do cinema, concedendo-lhe apenas a partilha do lugar com o sublime **True Heart Susie** que David Wark Griffith nos deu em 1919, e os que Frank Borzage dirigiu.

À partida, pois, após a abertura que vai servir de pretexto ao *flashback* (Ray Collins narrando os acontecimentos), temos o encontro de Ellen Berent com Richard Harland (Gene Tierney e Cornel Wilde) cheio de referências premonitórias, mas apresentado de uma forma que nos lembra (agora) o encontro de Guy com Bruno em **Strangers on a Train** de Hitchcock. É também um acidente (só falta o toque nos sapatos) que de imediato estabelece a ligação entre os dois participantes, uma cumplicidade e identificação. A própria função do comboio é semelhante num filme e noutro (embora Hitchcock avance por outros caminhos e sentidos, que já vinham de trás, **The Lady Vanishes**, e confluirão para **North By Northwest**). Stahl, nesse encontro, define de imediato, sem que o espectador se aperceba, o que vai ser a relação futura entre Ellen e Richard. O livro (de título logo em si significativo, *Time Without End*, como o é também o segundo, *The Deep Well*, dedicado a Ruth e que provocará a tragédia final) tem a mesma função do toque dos pés em **Strangers on a Train**: serve para estabelecer o contacto. Depois, temos o olhar fixo de Ellen que mais do que lisonjear acaba por incomodar Richard até Ellen se desculpar referindo a espantosa semelhança dele com o seu pai. Também a posição de Richard fica desde logo definida com a frase feita que diz a Ellen, saída directamente do seu livro. Richard vai ser então um simples personagem que Ellen procurará moldar à imagem do pai, como James Stewart procurava recriar Madeleine em **Vertigo**. A imagem do pai, se bem que invertida, domina o primeiro

encontro de Ellen e Richard, como dominava o de Bruno e Guy (um pai morto a recriar no primeiro, um pai vivo a destruir, no segundo). E é da parte dos sujeitos a essa fixação edipiana (de posse, para Ellen, de morte para Guy) que parte a iniciativa, e sobre eles cai o peso da narrativa, dominando-a, quer estejam presentes ou ausentes.

Ellen é, de facto, uma das mais fascinantes e belas (em todo o sentido da palavra) personagens jamais criadas pelo cinema. Ela é, também, um desenvolvimento mais rico, tenebroso e possessivo do de Scarlet O'Hara de **Gone with the Wind**, querendo construir o mundo que a rodeia à sua medida e à sua semelhança. Embora a fixação paterna não tenha em O'Hara a dimensão patológica de Ellen, ela contém, mesmo assim, muitos dos seus elementos: uma afirmação viril que se manifesta em certos momentos (a comum paixão pelos cavalos que, no filme de Stahl está na origem de um dos momentos mais líricos de uma obra que se caracteriza essencialmente pela austeridade: a genial e incomparável sequência em que Ellen espalha as cinzas do pai pela montanha, a galope, culminando no assombroso plano em contra-luz no alto da colina. Tudo isto na mais inimaginável orgia de cores que se pode conceber, com o predomínio da cor de eleição do grande Leon Shamroy, o laranja, muito justamente premiada com um Oscar nesse ano) e, retomando o fôlego depois de tão longo parêntesis, a reacção de ambas perante a maternidade. Se a atitude de Ellen seria inconcebível em 1939, as afirmações das duas não são muito diferentes. Ambas se queixam dos efeitos da maternidade nas suas linhas e, se Scarlet se recusa a voltar a engravidar, Ellen resolve a questão de forma mais radical: o aborto, numa sequência que deu que falar e levantou as iras da censura nos idos da década de 40 que via o começo do fim de muitas das ideias feitas em que se apoiava (a que o cinema "negro" vem dar uma violenta machadada). É certo que, neste caso, a produção se justificava com o carácter venal da personagem, mas não é menos certo que, se existe qualquer personagem com que o espectador se identifique é com Ellen e não com qualquer dos que a rodeiam que mais parecem criações do seu cérebro, da sua vontade, como o era o seu marido/pai. De tal forma que se o filme existe para além da morte de Ellen, é a sua sombra que o sustém, e sobre o *happy end* que reúne Richard e Ruth ficará o seu fantasma e a sua memória como a de Rebecca sobre os amantes de Manderley. Se Ellen molda o mundo à sua dimensão e ao seu olhar, é lógico que a câmara acompanhe esse olhar. Deste modo, aquilo que é uma das características mais salientes da obra de Stahl, uma fria distanciação, um verdadeiro anti-romantismo, uma linguagem extremamente seca e despojada, onde raras vezes surge um grande plano (e quando surge é para criar uma breve perturbação, como se a câmara sublinhasse um defeito) e que aparece como a medida certa para a narrativa deste filme, onde se isola, orgulhosamente, a assombrosa sequência da cavalgada já referida. Duas outras sequências servem para demonstrar o que foi dito: a do afogamento de Danny e a do aborto. Sem música, em breves planos próximos ou de conjunto, a primeira acaba por gerar uma tensão insustentável com os planos afastados de Gene Tierney subitamente quebrados pelo plano do corpo que regressa à superfície em busca de ar. E contudo, tudo se previa. Não existe surpresa pelo que está a acontecer. A angústia nasce da observação quase fria da câmara, que aqui corresponde quase inteiramente ao olhar indiferente de Ellen. A segunda é de uma brevidade ainda mais significativa. Ellen resolve-se a abortar não quando repara que o seu corpo está a ficar diferente, mas quando se apercebe que o filho que há-de vir em vez de contribuir para o seu domínio total sobre o marido, pode antes fazer-lhe perder o controle. O alarme vem logo quando, após a notícia da gravidez, Ellen vai surpreender Richard e Ruth violando um espaço sagrado: o laboratório do pai, transformando-o no futuro quarto do bebé. A famosa sequência em que Ellen se lança pelas escadas abaixo para abortar é encenada em poucos planos, breves e rápidos, que não dá tempo ao espectador de raciocinar e assimilá-la. Quando isso se dá está tudo consumado. Resta tentar compreender em vez de julgar: *Leave her to heaven* (título tirado do **Macbeth**). Da mesma forma, toda a encenação do suicídio, onde Stahl tem a suprema ousadia (neste tipo de filmes) de evitar o rodriguinho e a emoção gratuita dos últimos momentos da moribunda.

Melodrama sublime, **Leave Her to Heaven** é, um marco do *filme negro*. Nele a cor tem uma função psicológica idêntica à do preto e branco naquele género. Como refere Meredith Brody em *Film Noir*, a cor em **Leave Her to Heaven** produz um "efeito de corrupção" idêntico ao sombrio

preto e branco dos melhores filmes *negros*, de uma forma quase mórbida que apenas tem paralelo em mais dois filmes *negros* a cores: **Slightly Scarlet**, de Alan Dwan (1956) e **Party Girl**, de Nicholas Ray (1958). Para além disso, **Leave Her to Heaven** segue uma regra narrativa que se não foi imposta pelo *negro*, a este género deve a sua celebração como "código": o *flashback*, começando num momento decisivo: o regresso de Richard depois de cumprida a pena. É a partir daí que Glen Robie (Ray Collins), conta o que aconteceu. Há, porém, uma diferença. Enquanto no *negro* a evocação é geralmente subjectiva (mas nem sempre), a do filme de Stahl assume-se como uma narrativa exterior. O ponto de partida é como o de uma testemunha que, como tal, não representa o olhar de quem quer que seja participante do drama.

Mas mais do que estes pormenores técnicos, o que liga **Leave Her to Heaven** ao filme *negro* do seu tempo, é a figura de Ellen (Gene Tierney na sua mais sublime criação), complexa e traumatizada, egoísta e manipuladora, arquétipo da "mulher fatal", com uma fixação incestuosa e para quem o ódio não tem barreiras, na medida em que é capaz de se imolar, se com isso conseguir a destruição do seu alvo. Personagem tão complexa leva-nos, naturalmente, para a tragédia grega. Ellen é simultaneamente Electra fascinada pelo pai, Medeia, responsável pela morte do jovem aleijado e do filho que levava no ventre, e Hipólita, semeando as cinzas do pai ao vento. E é aqui, com a relação entre os dramas gregos e a psicanálise, que se encontra mais afirmado o elo que liga **Leave Her to Heaven** ao filme *negro* (como se poderia também ligar o *western* de Walsh, **Pursued**). A isto e à ideia de fatalidade, dos personagens como simples marionetas de um destino que se encarniça contra eles, e que está na base de praticamente todas as obras primas deste género.

Mas independentemente destas ligações, seja um melodrama *negro* ou um *negro* melodramático, **Leave Her to Heaven** é, acima de tudo, um dos momentos mais brilhantes da história do cinema.

Manuel Cintra Ferreira

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