

THE BIG CARNIVAL / 1951

(*O Grande Carnaval*)

um filme de **Billy Wilder**

Realização: Billy Wilder / **Argumento:** Billy Wilder, Lesser Samuels e Walter Newman / **Fotografia:** Charles Lang Jr. / **Direcção Artística:** Hal Pereira e Earl Hedrick / **Música:** Hugo Friedhofer / **Canção:** "We're Coming, Leo", música de Ray Evans e letra de Jay Livingston / **Som:** Harold Lewis e John Cops / **Montagem:** Doane Harrison e Arthur Schmidt / **Interpretação:** Kirk Douglas (Charles Tatum), Jan Sterling (Lorraine), Bob Arthur (Herbie Cook), Richard Benedict (Leo Minosa), Ray Teel (xerife), Porter Hall (Mr. Boot), Frank Cady (mr. Federber), John Berkes (o pai de Leo), Francis Dominguez (a mãe de Leo), Geraldine Hall (Mrs. Federber), Lewis Martin (McCardle), Frank Jaquet (Amollett), Harry Harvey (Dr. Hilton), etc.

Produção: Billy Wilder para a Paramount / **Distribuição:** Paramount / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendado em espanhol e eletronicamente em português, 110 minutos / **Estreia Mundial:** 15 de Junho de 1951 / **Estreia em Portugal:** Cinema Monumental, a 15 de Dezembro de 1957.

Na obra de Wilder, **The Big Carnival** - muitas vezes citado pelo título que também teve de **Ace in the Hole** - marca simultaneamente um termo e um início. Pode dizer-se que é um filme terminal na medida em que é o último que tem por tema o que Godard chamou em tempos "*os grandes temas*", prolongando, pois, ou levando à últimas consequências, obras como **A Double Indemnity**, **The Lost Weekend** e **Sunset Boulevard**, no que já se considerou uma tetralogia. Alguns críticos, recordando as admirações maiores e confesas de Wilder - Lubitsch e Stroheim - sustentam até que estes quatro filmes são os mais "*stroheimianos*" da obra de Wilder, contrapondo-os ao resto da sua filmografia, muito mais dependente de Lubitsch.

Pode-se dizer que é um filme inicial, porque é o primeiro (à excepção de **Double Indemnity**) em que o inseparável *tandem* de argumentistas Charles Brackett e Billy Wilder (inseparável desde 1938) se desfez para nunca mais se voltar a reunir. E, pela primeira vez, também, aparece um filme "produced and directed by Billy Wilder" regra que até ao fim da sua carreira só conheceria excepção com o incharacterístico **The Spirit of St. Louis** de 1957. Curiosamente, seria nesse mesmo ano de 1957 que Wilder reencontrou um argumentista com o qual constituiu equipa tão sólida como a que em tempos formara com Brackett: I. A. L. Diamond, a partir de **Love in the Afternoon** e até **Buddy Buddy**, com a única excepção de **Witness for the Prosecution**.

O argumento de **The Big Carnival** (argumento original de Wilder com a colaboração de dois obscuros escribas da Paramount, com quem nunca colaborara antes e com quem nunca mais voltou a colaborar) podia prestar-se ao pior. Há quem ache que se prestou mesmo e redobre em relação a este filme as reservas. Além disso - note-se - **The Big Carnival** foi um estrondoso fiasco comercial (sobretudo na América), o maior fiasco comercial da carreira de Wilder.

No seu excelente livro sobre o cineasta, Alex Madsen cita-o mesmo com um dos poucos filmes da era clássica do cineasta americano feito "*with utter disregard for box-office values or potentialities*"; dizendo que ninguém podia, à época, aceitar uma tal dissecação dos seres humanos no seu pior. E para a pequena história, sabe-se que o título **The Big Carnival** foi escolhido pela Paramount sobre a hora da distribuição para evitar as piadas que já corriam entre o som semelhante de *ace* (ás) e *ass* (cu). Mas não faltou quem dissesse que lhe deviam ter mudado o nome para "Ass in the Wringer" ("Cu Apertado", em tradução mais ou menos livre).

Mas se **The Big Carnival** foi um filme maldito não faltam, julgo eu, boas razões para o explicar. Achando, pessoalmente, poucas razões para a comparação com Stroheim, uma há que permanece válida, não só neste como em quase todos os filmes de Wilder: raras vezes o cinema encontrou olhar tão desapiedado e tão abissal, raras vezes a humanidade (o microcosmos reunida no "grande carnaval") foi olhada de forma tão rasteira e tão esmagadora. Só que - e daí o acréscimo de incomodidade que **The Big Carnival** provoca - Wilder não se abrigou por detrás da sua habitual ironia, ou malícia. É brutalmente que **The Big Carnival** nos atira ao chão, com a mesma brutalidade com que no último plano Kirk Douglas cai de borco diante da câmara.

Falei da visão rasteira, falei da visão esmagadora. Podia ainda falar da visão abissal. Todo o filme é construído a esses três níveis, quer em sentido próprio, quer em sentido figurado. Corre o genérico e a câmara está rente ao solo, como no início do imediatamente anterior **Sunset Boulevard**. E ao longo do filme - ritmicamente - sucedem-se esses planos de chão, um chão coberto de lixos e detritos, quer se esteja na "montanha mágica", quer se esteja na redacção do jornal de Albuquerque, Novo México. E é também rente ao solo que a câmara se situa em quase metade do filme, para olhar em *contra-plongée* personagens que, vistos desse ângulo, e contrariando pretensas regras gramaticais de tal figura de estilo, não ganham qualquer estatura, mas a perdem, insolitamente recortados contra o seu próprio vazio.

Mas esse nível joga permanentemente com o seu oposto: os enormes planos de conjunto, filmados do alto da montanha, em que vemos formar-se e crescer "o grande carnaval" esmagando todas as personagens (protagonistas e figurantes numa protagonização) sob o mesmo implacável desprezo. E tantos são os *plongée* como os *contra-plongée*, com o mesmo literal significado.

Mas este é também o filme de uma escavadora e de um homem enterrado. E de cada vez que Kirk Douglas vai visitar Leo Minosa, a dimensão abissal do filme acentua-se, numa insuportabilidade insustentável. Pessoalmente, este filme estava-me associado na memória a duas das mais fortes imagens visuais e sonoras que guardo como espectador de cinema: os óleos ditos sagrados levados pelo padre na ponta de um pau até aquele homem soterrado (se quiserem, chamem-lhe extrema-unção) e o ruído incessante da escavadora, tortura suplementar infligida a Leo, na medida em que retira dela toda a possível esperança (e a nós, todo o possível "suspense") e na medida em que esse ruído - cada vez mais forte e mais próximo - lhe conta os dias e horas da sua infundável agonia.

E até a esse nível - ou seja ao nível do sepultado vivo - a dialéctica abismo-altura se mantém. Se Kirk Douglas ao ver Leo se lembra do caso de Floyd Collins (ocorrido em 1925 e que é suposto ter inspirado o filme) associa-o também a Lindbergh ("*a man alone and in danger, like Lindbergh*") efectuando, até nesse plano, o movimento ascendente e descendente que determina todo o filme. E ao mesmo tempo que nos dá todo o horror da situação (por pouco claustrofóbico que se seja) retira ao personagem de Leo qualquer grandeza, na sua misérrima condição de homem vil e duplamente enganado: por Douglas ("*my friend*") e pela mulher, essa asquerosa Lorraine, certamente o personagem feminino mais repugnante da galeria de retratos de Wilder.

Se Wilder confere a Douglas todos os traços do personagem odioso (e, ao contrário de tantos, eu acho que a interpretação de Kirk Douglas - fascinante por causa do seu excesso - é a sua mais inesquecível criação), os personagens que o rodeiam são ainda mais odiosos do que ele: quer o

xerife, quer o patrão do jornal (que só recupera o carácter quando os lucros se lhe vão), quer o *Mr. and Mrs. America*, quer o arrepiante rapazinho, que tão gulosa e avidamente segue Douglas. E nenhuma tábua de salvação os agarra. Mesmo a relação erótica entre Douglas e Sterling é abjecta, abjectamente definida quer no plano da bofetada, quer no do beijo, em que o único sinal que fica a encher a tela é a mão de Douglas agarrando-a pelo pescoço. E poucas sequências são tão cruéis na obra de Wilder como aquela em que Douglas "estrangula" a mulher de Leo com as peles que este sonhara dar-lhe como presente de anos. "*Falta-te o ar? A ele também*"; é apenas a réplica a contrapor à que Lorraine lhe dá quando Douglas tenta convencê-la a fazer-se fotografar rezando: "*I don't pray. Kneeling bags my nylons*".

The Big Carnival é ainda o filme em que uma canção de solidariedade guerreira (a canção de Leo, aprendida em Itália) se volve no eco distanciado com que Douglas a incorpora no seu plano e, depois, se assume como coral na canção à guitarra: "*We're coming Leo / Leo don't despair*", momento supremo daquele "carnaval" pontuado pelo aumento do preço de entrada no recinto. E é tão horrível o "fazer" da barraca como o seu desfazer, tão horrível a bicha dos carros que chegam, como a dos que partem quando Douglas berra do alto do monte "*Circus is over*".

The Big Carnival foi visto à época como um ataque tão "*distorcido como mal-intencionado*" (expressões do conspícuo crítico Bosley Crowther) ao jornalismo. Muitos anos depois, Wilder voltaria a dar deste (**The Front Page**) um estatuto não menos cáustico, embora aparentemente mais divertido. Mas a mais elementar atenção força-nos a ver que não é esse o alvo do filme, ou só acidentalmente o é. O que em **The Big Carnival** impecável e obcecadamente se diseca é o próprio lugar do espectador e do possível (ou impossível) ponto de vista sobre ele. Nesse sentido, este filme apenas prolonga - no seu som e fúria - a irrisão de **Sunset Boulevard**. E se o seu excesso pôde ou pode perturbar tanta gente, é porque é o próprio excesso que é filmado e nenhuma outra aposta podia ser mais consequente do que a ampliação desse mesmo excesso. Neste sentido, esta obra culmina uma das vertentes da obra de Wilder e me surge como um dos seus filmes mais extremos e mais extremes.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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