

DETOUR / 1945

um filme de Edgar G. Ulmer

Realização: Edgar G. Ulmer / **Argumento:** Martin Goldsmith e Martin Mooney (não creditado) baseado num romance de Martin Goldsmith / **Fotografia:** Benjamin H. Kline / **Direcção Artística:** Edward C. Sewell / **Décors:** Glenn P. Thompson / **Guarda-Roupa:** Mona Barry / **Música:** Leo Erdody / **Som:** Max Hutchinson / **Montagem:** George McGuire / **Interpretação:** Tom Neal (Al Roberts), Ann Savage (Vera), Claudia Drake (Sue Harvey), Edmund MacDonald (Charles Haskell, Jr.), Tim Ryan (Gus, o dono do restaurante), Roger Clark (Dillon, o vendedor de automóveis), etc.

Produção: Leon Fromkess para Producers Releasing Corporation / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendado eletronicamente em português, 69 minutos / **Estreia Mundial:** 30 de Novembro de 1945 / **Inédito comercialmente em Portugal.** Apresentado pela primeira vez no nosso País, a 22 de Julho de 1988 na Cinemateca Portuguesa.

Detour, outro filme revelado em Portugal pela Cinemateca, foi rodado em seis dias, com seis *minimal sets*, e *back-projection screen* para as sequências do automóvel, onde se passam 40 dos 67 minutos que o filme tem. Actores apenas 7 (só quatro, significativos), figuração quase nenhuma e se nos *credits* figuram um *art director*, um *set director*, uma figurinista e até um maquilhador, deve ser mais em homenagem à imaginação de que tiveram que dar provas para nos dar a ilusão desse trabalho do que certamente ao tempo que tiveram que despende com eles. As fraquezas fazem as forças, é uma das grandes lições dos filmes B. Se o trabalho de Kline é o que é, isso também se deve à necessidade de muito esconder.

Se quase todos os filmes de Ulmer, se centram sobre a tragédia de um protagonista, vítima ou culpado de incontroláveis forças que acabam por o esmagar (verdade que a crítica francesa descobriu nos anos 60 e hoje é aceite como lugar-comum), **Detour** é porventura o ponto máximo dessa situação.

Só que, ao contrário de outras das suas personagens *leit-motiv*, a “força” que conduz Roberts não é uma “força” de bem ou uma “força” de mal (para reduzir a dimensão metafísica à dimensão ética, o que talvez seja totalmente ilegítimo com este filme) mas a “força” do seu próprio fatalismo. É precisamente o que a *voz off* (essa *voz off* que é e não é a de Roberts, funcionando como *inner voice*, comentário, presságio ou voz do destino) nos diz no final, quando ele é preso: “*Fate or some mysterious force can put a finger on you or me for no good reason at all*”.

Edgar Ulmer estava extremamente consciente desta situação e explicou-a na capital entrevista que concedeu a Bogdanovich em 1970, dois anos antes de morrer (cf revista “Film Culture”, nºs 58 e 60).

*“Agora, vou-lhe contar uma história muito estranha. Um cunhado de Anthony Quinn escreveu um livro péssimo chamado **Detour**. Goldsmith era o nome do homem. Peguei nessa “coisa”, e levei-a a Martin Mooney para que ele reescrevesse o ‘script’. Apaixonei-me desde logo pela ideia e pela*

*personagem principal: um rapaz que toca piano em Greenwich Village e quer ser um pianista a sério. Mas tem tanto azar que a única pessoa para quem ele existe sexualmente é a rapariga que vai para Hollywood - o género 'história' de **Anjo Azul**. Foi então que a ideia de ver o Destino agarrar esse 'absolute loser', na longuíssima estrada que tinha que percorrer, me fascinou. E o que é ainda mais estranho é que a mesma coisa aconteceu ao actor que fez a personagem principal, Tom Neal. Acabou na cadeia, depois de ter assassinado a mulher com quem se casara. Fez praticamente a mesma coisa que faz na fita".*

O Destino. Um *absolute loser*. Esse é o desigual combate de **Detour**, filme que, como todas as tragédias, se envolve em círculo, dando-nos a saber logo no início que o protagonista não tem saídas. ("*I was a pretty lucky guy*". "*Sooner or later*"). Roberts não duvida que vai ser preso e enforcado, embora nada tenha feito que merecesse a prisão ou a forca. Nesse sentido, **Detour** é o reverso de um filme como **The Wrong Man** de Hitchcock. É o **Right Man**, não no sentido de qualquer culpa (que também não tem) mas no sentido em que é a vítima ideal do Destino que contra ele se encarniça.

Tudo começa - se seguirmos a narração quando começa a tal *voz off*, ou seja quando, de um futuro mais que imperfeito, Roberts nos conta a sua história - na ligação com Sue, situada num cabaré sintomaticamente chamado "Break the Dawn". Após esse prodigioso *raccord* do *pick-up* do restaurante com os tambores do cabaré, Sue canta (encanta) "*I Can't Believe That You Are In Love With Me*". Quem não acredita não é ela, mas ele. Embora nada no filme nos leve a supôr que Sue o não amava (encoraja-o a tocar Chopin, procura para os dois uma vida melhor, mesmo, depois, em Los Angeles, está sempre ao pé do telefone, à espera dele) Roberts redu-la sistematicamente à tal versão "Anjo Azul" de que fala Ulmer. "*You know the kind*". Ou, depois; "*An ordinary little guy, an ordinary little girl, an ordinary little romance, the same old story*". E quando ela lhe anuncia a decisão de procurar em Hollywood o que o cabaré não lhe dava, responde-lhe: "*People go out there and start polishing cuspidors*". Depois, beija-a e afasta-se no nevoeiro, essa bruma premonitória. As coisas não correram como ele temia (ou como ele desejava)? Não. E o dono do bar, enquanto Roberts continuava a tocar os românticos, previne-o que lhe saiu o *jack-pot*. Sue espera-o e os fios telefónicos, as fichas telefónicas, põem-no em contacto com ela. Mas a sucessão de grandes planos indica a proximidade da viagem fatal. O *goodbye for now* transforma-se num *goodbye for ever*.

E começa - para quem nunca soube o que está certo ou errado - a viagem através da América, até à boleia fatídica. Reparou ele - e reparamos nós - que algo não vai bem na saúde de Haskell Jr, que por duas vezes lhe pede um frasco com remédios. Mas Roberts está demasiado absorto na sua obsessão da traição de Sue (a incrível sequência onírica, com os enquadramentos em oblíqua e a corda que desce) e quando "acorda" (esse *raccord* no espelho do retrovisor) é para perceber que o outro morreu. Por que é que - como ele diz - ninguém acreditará na sua história, a que a doença de Haskell daria ainda maior plausibilidade? Só ele o sabe, na sua condição de *absolute loser* que o leva, em sucessão de actos falhados (ou de actos realizados) a comportar-se como o criminoso que não era. A última "chance" tem-na com o polícia (bem lhe diz este que da próxima vez que pare, pense melhor) mas malogra-a ou logra-a igualmente.

Nessa noite dorme com pijama às riscas (fato de preso) e sonha com sombras e presságios. E quando se limpa no chuveiro (assombroso plano, assombroso movimento de câmara) e veste as roupas do outro, é, como o outro, para "engatar" a prostituta, de que este tanto lhe tinha falado e que inicialmente não reconhece como tal.

Entra assim no filme a fabulosa Vera, essa mulher de perfil belo e odiosa frente, ser bifronte por excelência. Dany Peary cita Ian e Elisabeth Cameron que a descrevem assim: "*Ann Savage, vista de perfil, parece assaz vulgar, embora não particularmente bonita - uma espécie de jovem Judith Anderson - mas quando se volta e olha para a câmara tem um olhar tão horrível que não podemos deixar de pensar como é que os homens que iam para a cama com ela se não transformavam em*

pedra". Peary acrescenta a horrível voz (de facto, a tem) e diz que é a personagem mais repulsiva alguma vez vista no cinema americano. A megera, no sentido mais radical.

Mas Roberts, mesmo quando descobre qual é a profissão dela, limita-se ao juízo fatalista: "*No matter what you do, no matter where you turn, fate sticks out its foot to trip you*". E, sem qualquer razão plausível, é àquele ser ("*Don't thank me, yet*") que conta a sua história e é por aquele ser que aceita ser brutalizado, enclausurado, insultado.

Mas o mau olhado contamina-se. Vera teve mais razão do que pensava quando lhe disse que dali para diante eram irmãos gémeos. *Fate sticks out its foot*. Para os esmagar aos dois, naquele quarto de hotel coberto de garrafas vazias e cinzeiros cheios.

E quando Vera quer consumir a sua vingança, surge a inadjectivável sequência (prenunciada desde o primeiro telefonema de Sue) em que pela segunda vez o Destino os enreda (literalmente os enreda). Essa sequência - cume e suma da arte de Ulmer - é um dos maiores momentos de cinema que já vi. Tudo vacila, tudo se aprofunda, tudo se dissolve, tudo se reflecte. E é do outro lado do espelho que vemos Roberts e a mulher apanhados na teia que ambos teceram, pensando em todos os desfechos menos naquele.

Muitos, muitos anos depois deste genial filme, a propósito de **L'Amante della Citá Sepolta** de 1961, Ulmer disse aos "Cahiers" (nº 122) «*Julgo ter mostrado que descarregamos sempre nas nossas vítimas as nossas próprias culpas, porque, aconteça o que acontecer, começámos sempre por ser culpados*».

Detour é o filme dessa convicção básica, dessa noção visceral da culpa comum aos trágicos gregos (e sabemos que Ulmer amava Eurípides) e ao Antigo Testamento (que dizia ter moral mais forte do que o Novo).

Desde que a noite rasga Al Roberts contra os faróis do seu carro (durante o genérico) até que o polícia o manda parar, o protagonista só tentou um *detour* para escapar ao que era inelutável e inexorável. Mas, mais do que todos e melhor do que todos, sabia ele que essa viagem (essa volta) nada mudaria ou que já estava pré-determinada. Sem nenhuma razão. *No matter what you do, no matter where you turn*.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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