

TABU / 1931

(*Tabu*)

um filme de Friedrich W. Murnau

Realização: Friedrich Wilhelm Murnau / **Argumento e Montagem:** Robert Flaherty, F.W. Murnau / **Fotografia:** Robert Flaherty, Floyd Crosby / **Música:** Hugo Riesenfeld / **Interpretação:** Anna Chevalier (Reri, a rapariga), Matahi (o rapaz), Hitu (o velho chefe), Jean (o polícia), Jules (o capitão), Fong Ah (o chinês).

Produção: F.W. Murnau para a Paramount / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, mudo, sonorizado, com intertítulos originais traduzidos em português, 80 minutos / **Estreia Mundial:** 18 de Março de 1931 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 25 de Janeiro de 1932.

Diz-se que Murnau considerava **Tabu** o seu melhor filme. Corresponderia isso a um mero estado de espírito durante a rodagem ou no período que imediatamente se lhe seguiu - por hipótese, a preferência pelo "filme do momento", sabendo-se que apenas viveu o tempo de o acabar? Terá ele, pelo contrário, pressentido a grandeza particularíssima desta obra, o algo-mais que a levou ainda mais longe do que a série de obras supremas por si já antes realizadas? Não sabemos a resposta e, sempre que se aborda tal questão, é habitual lembrar a irrelevância dela. Mas, afinal, não poderá ser também esse hipotético estado de espírito (estado de graça ou "estado de enfeitiçamento", como dizia o próprio Murnau) uma das pistas para compreender o filme? Não poderá ter sido também a especialíssima identificação pessoal com aquela experiência e aquele momento - ou seja, exactamente os aspectos que alguns apontaram como limitadores da grandeza da obra - aquilo mesmo que ajuda a perceber essa diferença, e essa diferença para *ainda melhor*?

Pergunto-o e, ao fazê-lo, sei que me adianto. Esta assunção do filme como obra máxima de Murnau e um dos cumes de todo o cinema, não é, claramente, partilhada por muitos. Lotte Eisner fez-lhe justiça, tendo-se-lhe referido como apogeu da carreira do autor e tendo explicado como se trata ao mesmo tempo de obra distinta e continuadora das anteriores. Além dela, porém, e quanto mais não seja por omissão, poucos lhe deram tais honras, sendo dominante a defesa de uma supremacia nítida de **Sunrise** ou das melhores obras do período alemão. E compreende-se porquê: depois da perfeição e sofisticação de **Sunrise**, **Tabu** é por vezes lido como exemplo de regressão, afectado por esquematismo argumental e primarismo de representação. Para quem assim pensa, esta história de bons selvagens amaldiçoados por uma lenda enxertada no registo "documental" do filme não é cem por cento convincente e, mais do que isso, a matéria-prima humana totalmente constituída por não-actores limita a obra à condição de esboço não acabado, aventura pessoal que não acede à universalidade.

Oposto é, na verdade, o campo em que me situo e, para o sustentar, sublinho três pontos. Em primeiro lugar, como adiante exemplificarei, **Tabu** é profundamente Murnau, veiculando todos os grandes temas e toda a simbologia das obras-primas anteriores, e representando a quintessência do seu estilo próprio (a complexa fusão do natural e do sobrenatural) e da sua celebradíssima concepção do espaço, unificado ou construído pela lógica do sonho. Em segundo lugar, **Tabu** é tão ou mais universal do que os universais **Sunrise**, **Fausto**, **Último dos Homens**, **Nosferatu**, pela razão simples da síntese cultural, romanesca, que opera. A história de Reri e Matahi, do seu amor e da exaltação e consumação desse amor *por acção intermédia* de Hitu (figuração da Morte), é um dos mais extraordinários momentos em que o cinema cruza o arquétipo romanesco ocidental por excelência - o diálogo amor-morte, o amor exaltado na sua própria destruição e consumado na morte.

Se parece ousado compará-lo aos grandes expoentes literários de uma tal corrente, julgo sintomático que agüente a comparação: para a aceitarmos, basta que saibamos ver como “o que há de grotesco, de ridículo, de ingénuo” nos protagonistas (e sirvo-me de palavras de Jorge de Sena a propósito do *Wild Palms* de Faulkner) é aqui dado pelo realizador com a simplicidade e a evidência necessárias a todas as grandes narrativas visuais; e que, por outro lado, como sempre acontece em Murnau, não é tanto nos personagens em si que devemos procurar a força e a subtilidade na narração mas na corrente subterrânea que os liga e os torna complementares. Finalmente, em terceiro lugar, o que pode ser tomado como primarismo da história e da representação não é obviamente um primarismo do filme, sendo na clivagem entre os dois que reside mesmo, a meu ver, esse algo-mais de **Tabu** em relação a todos os outros. Envolvendo com a sua arte perfeita (em termos estruturais e, por exemplo, em termos de iluminação e montagem) uma natureza geográfica e humana que mantém a sua alma própria (aí incluindo a espontaneidade, a hesitação ou inacabamento dos gestos), Murnau deu o toque último no seu projecto mais pessoal desde, pelo menos, **Nosferatu**, e tocou as potencialidades últimas do cinema enquanto arte transfiguradora da realidade. **Tabu** não perde nada nesse confronto aberto arte-natureza: pelo contrário, é transportado a uma esfera superior de estranheza, de abstracção, de capacidade de síntese, de uso do filme como veículo duma *visão do mundo*.

Mas foi **Tabu** assumidamente, desde o início, um filme da transfiguração do real? Como se adequou isso ao projecto de co-realização com Robert Flaherty, o mais importante precursor do realismo cinematográfico, de uma arte cinematográfica que nasce da observação e é criada *em fase* com a realidade exterior, com o seu tempo próprio?

A resposta não é difícil, estando de há muito esclarecido o desencontro que se seguiu a esse encontro, mas, uma vez mais, julgo importante ver aí um rasto positivo: tendo acabado por ser um expoente de uma dessas perspectivas - claramente, a de Murnau - e provando que, afinal, as duas personalidades e as duas ideias de cinema eram poderosas demais para uma eventual fusão, **Tabu** não deixa de revelar uma parte do seu primeiro projecto, a saber, a que sustentou o “estado de graça” atrás mencionado. Flaherty e Murnau divergiram inevitavelmente no curso a dar à narrativa; apesar disso, algo teve de restar do espírito de partilha e de enfeitamento comum naqueles lugares, tanto como de fuga comum ao mundo (e ao cinema) hollywoodiano.

Recordemos então o fio básico desse projecto.

Quando Murnau terminou o seu primeiro filme americano rodado fora dos estúdios, ou, melhor, quando William Fox lhe terminou a alterada e abreviada versão a que chamou **City Girl**, o autor de **Sunrise** tinha chegado a um ponto de ruptura na sua carreira. Da queda abissal aos infernos alemães, de que o pacto de Fausto com o demónio tinha sido a mais acabada expressão, Murnau procurara renascer para uma nova luz no rosto de **Sunrise** e nos campos de trigo onde rodara a última película. Mas a ânsia de um tal renascimento, sempre sonhado no quadro da transfiguração visual e no diálogo entre a luz e as sombras, via-se coarctada pelos rígidos parâmetros de Hollywood e, agora pela maneira como se encarava a abertura sensacionalista ao sonoro. Cansado de tudo, Murnau sonhava em partir, voltando-se para uma natureza menos sombria e para os homens que lhe conheciam os segredos. Um dia, em conversa com David Flaherty, irmão do célebre Robert de **Nanook** e **Moana**, disse-lhe que «o irmão fazia os melhores filmes de todos». Frase que, na realidade, mais do que um cumprimento, era um programa de acção.

Flaherty, por seu turno, estava então no Novo México tentando completar a sua (nunca completada) obra sobre os índios Pueblo. Mais uma vez, o controle de Hollywood - e da mesma Fox que exasperara Murnau - não tinha ajustamento possível aos seus projectos nascidos da (e na) estreita familiaridade com as realidades locais. O financiamento foi cortado e, como lhe aconteceu vezes sem conta, Flaherty ficou entregue a si próprio. Estava-se em fins de 1928 e este grande viajante e descobridor persistia em ser também aquilo que só o êxito de **Nanook** lhe tinha sugerido: um realizador de profissão. Grande parte dos últimos anos tinha-os vivido no Pacífico, onde nunca chegara a conseguir prolongar a ideia de **Moana**, ou seja, fazer um filme não já sobre uma cultura primitiva e “intocada” mas, precisamente, sobre a ameaça real que o choque das civilizações exteriores produzia sobre essa cultura. Falhado, em Tahiti, o projecto **Sombras Brancas** (que abandonara ao co-realizador W.S. Van Dyke pela eterna recusa em aceitar dramatizações exteriores ao quotidiano local), a esperança de retornar às ilhas do Pacífico não morrera. As circunstâncias estavam portanto reunidas para erguer um novo projecto, que desta vez apareceria pela mão de Murnau.

Com efeito, das conversas entre este último e o irmão de Robert Flaherty surgira a proposta: fundarem uma companhia própria e partirem juntos no recém-comprado iate de Murnau (o iate que se vê em **Tabu**) em busca dos paraísos perdidos, onde filmariam o que muito bem lhes apetecesse, de costas voltadas às grandes companhias de Hollywood. Confiavam no crédito garantido pelo nome do realizador alemão e numa certa complementaridade dos seus talentos. Plenos de fé nas "Produções Murnau-Flaherty", rumaram às ilhas Marquesas em meados de 29 - na rota do "Cruzeiro do Sul, de Melville, Stevenson ou Conrad" - e acabaram por se fixar em Tahiti, onde iniciaram a nova película com o dinheiro de Murnau e uma reduzida equipa formada no local. O argumento nasceu duma história contada por Flaherty, que girava em torno de um apanhador de pérolas. Mas, aqui, começaram os problemas. Para o autor de **Moana**, o que se tratava, agora, era de falar do choque de culturas e da destruição dos costumes locais. Ao invés, para Murnau, era a própria evocação desses costumes e, sobretudo, dos ecos lendários que em torno deles se tinham espalhado, tudo isto moldado por um sólido, mesmo que exterior, suporte narrativo. Com o desejo de introdução directa de uma lenda - que deu o título ao filme - ele quebrava os princípios de construção de Flaherty. E, então, sendo um elemento secundário no esquema de produção e financiamento, Flaherty não lutou pelo seu projecto, antes preferiu a deslocação gradual para os bastidores. Filmou ainda, e apenas, imagens "contextuais" (algumas das quais vieram a ser aproveitadas na montagem final, juntamente com as de Floyd Crosby) e, mais tarde, já na fase final, acabou por vender a sua quota a Murnau e abandonar a realização.

Consequentemente, antes de entrarmos numa breve análise da obra, vale a pena o aviso: mais do que a identificação dos vestígios de Flaherty, há que constatar que, de facto, esta não é uma película sua. Se esses vestígios estão lá, a verdade é que o filme não se desenvolve pelo seu lado e que, se é grande, é porque Murnau também pôde vir a ser, neste terreno, inteiramente pessoal.

Tabu inicia-se com a pintura dum paraíso. Aí, aqueles que viram **Moana**, não podem de facto evitar o paralelo. O cinema deixa escorrer a vida com alguma da disponibilidade flahertiana. O dedo deste realizador é ainda bem visível em certos detalhes, dos quais o maior será o episódio (esse sim *flahertiano* puro e por excelência) da criança que tenta acompanhar os adultos no seu pequeno barco. Mas, com a chegada do iate (o iate de Murnau...) desce uma sombra sobre esse paraíso. Os rostos começam a fechar-se e tudo o que se verá daí para a frente segue o curso implacável de um destino maléfico. O iate branco do realizador alemão - de um branco imaculado, magnificamente filmado sobre a espuma das ondas -, embora portador inicial da esperança (o acolhimento festivo dedicado a todas as chegadas) acaba por ser, no decurso do filme, o sinal claustrofóbico do cerco e da ausência de saída. É a primeira das muitas e geniais transfigurações desta obra.

Curiosamente, porém, a origem de uma tal maldição não é aqui identificada com a civilização exterior. Ao invés, a maldição brota daquilo que Murnau apresenta como um fundo de verdade local: a lenda, ou seja, uma verdade mais antiga, vestígio de uma outra e velha cultura. Dito de outro modo, aquele que, entre os dois autores, mais queria exaltar o "paraíso" (*neste caso* o que Flaherty queria era olhar para a respectiva destruição), foi justamente aquele que mais acabou por carregá-lo de desencanto. Querendo escapar aos fantasmas acordados pelo pós-guerra alemão e ao consumismo hollywoodiano, Murnau acabou afinal por descobrir um outro inferno, não nos que destroem as culturas primitivas (pese embora o facto de também se falar dessa destruição e de aculturação) mas no próprio âmago delas. O que, por seu turno, será ainda sintomático por duas outras razões, que não deixam de denunciar um reverso. Primeiro, porque esta suposta "descoberta" não era tanto o resultado duma experiência vivencial (ou seja, algo resultante da observação e do convívio com o quotidiano local) como de uma ideia, um conhecimento, que eram introduzidos no presente pelo próprio autor: a lenda do "tabu" era, por condição, o contrário da vida real; porventura, se Murnau se tivesse limitado aos estritos dados sugeridos pelo quotidiano não teria chegado a um abismo equivalente. (Note-se, de qualquer modo, que não foi uma qualquer oposição inferno-paraíso que estabeleceu a fronteira entre os dois autores - que estavam separados, sim, por trajectos artísticos diferentes. No limite, o inferno que Murnau descobriu na lenda enxertada pode aliás ter curiosas aproximações à ideia do *sacrifício*, tão presente nos, em muitos aspectos pouco paradisíacos, ambientes de Flaherty.) Segundo, porque essa ideia imposta pelo autor podia muito bem ser vista, ainda e sempre, como a de um convívio com as trevas, que o próprio teria afinal carregado consigo mesmo, como referência evidente da *sua* cultura. Num sentido cultural (que, neste caso, não foi necessariamente pessoal), a fuga para os Mares do Sul era frustrada, como frustrada era a fuga dos amantes para a ilha dos pescadores de pérolas. Também para estes, havia uma verdade longínqua (que era destino, perdição, demonismo)

que galgava o espaço e o tempo para os vir buscar – uma verdade materializada no espantoso rosto do velho (Hitu), mais do que todos silencioso, que fazia parar as danças e surgia de noite para levar a rapariga no porão da sua barca.

Uma vez desenhado o triângulo Reri-Matahi-Hitu, e uma vez fechado esse triângulo no seu movimento trágico e imparável, Murnau acabava por reencontrar nele, portanto, uma temática que transportara consigo próprio: uma temática que era ocidental, germânica, e pessoal. Em **Tabu**, a paixão exaltada pela (e na) sua impossibilidade, tem a sua máxima explosão na escrita da carta - ou seja, na ausência e na despedida - e a sua autêntica *consumação* na cena derradeira, em que as três personagens se unem sob o signo da água e da morte. E ao mito do *amor exaltado na morte* vem então juntar-se o tema explícito do *pacto com as trevas*, (o tema de **Fausto**), não parecendo ser outro, de facto, o sentido da entrega (primeiro ingénua, depois consciente) de Matahi à comunidade de chineses corruptos, que ali representa toda a civilização exterior marcada pelo dinheiro.

Mas a marca mais pessoal do autor ultrapassa em muito este quadro de fundo, tendo a ver com outras vertentes do triângulo de personagens, em que bem transparece a lógica de filmes anteriores. Na verdade, uma das provas de genialidade de **Tabu** reside no modo como, desde o encontro no barco e, sobretudo, desde a paragem da dança, o autor estabelece um fio subterrâneo entre estas três figuras, tornando-as absolutamente dependentes umas das outras. Deste ponto de vista, a presença de Hitu não é um corte entre Reri e Matahi mas, tanto ou mais do que isso, a mediação através da qual a sua paixão fatal se realiza. O fio que os liga ganha rapidamente os contornos do pacto, criando uma lógica de atracção que, muito antes de os aproximar fisicamente (nas cenas finais), já os aproximou antes por meio da lógica da montagem. Ou melhor, criando um outro tipo de espaço em que estão *sempre* juntos, espaço este que é interior (imaginário ou onírico) e que justifica o "raccord à distância", ou o campo-contra-campo interior. (É esse estatuto onírico dos "raccords" que infunde tanta estranheza a um dos momentos supremos do filme, a saber, o plano em que Hitu surge à porta da cabana e é visto por Reri: antes de sabermos que ele está realmente lá - ou antes de ele lá chegar realmente? - *vemo-lo*, tal como Reri, como aparição ou pesadelo. Num momento como esse, em que a presença de Hitu assume os contornos definitivos de uma iconografia da morte, surge, em pleno, o horror gelado do Murnau de **Nosferatu**.) Ora, a lógica criadora de um espaço onírico é a própria essência de todo o cinema anterior de Murnau. A teia que aqui prende os personagens liga-os como uma corrente de sangue, já antes vista como associada à metáfora vampírica de **Nosferatu**. O princípio de montagem deste outro filme ecoa em **Tabu** e, por exemplo, a interferência de Hitu nos desígnios de Matahi pode ser comparada à relação entre o vampiro e Harker, assim como, de resto, aos laços Wigotlschinski-Lubota (em **Fantasma**), Mesfistófeles-**Fausto** ou **Tartufo**-Orgon. ("Há uma série de filmes cruciais em que um amor puro, quase assexuado, é ameaçado ou destruído pela interferência das atenções predadoras de outro homem", escreveu T. Elsaesser.)

Por outro lado ainda, a simbologia e transfiguração dos objectos e dos elementos (outras tantas marcas pessoalíssimas de Murnau) atingem aqui novo cume e produzem uma espécie de segundo discurso, paralelo ao trajecto dos personagens e portador de um jogo de ecos e transferências com ele. Além do iate branco que se converte em barco da morte (antecedendo a *barca da morte*, no final), a água, por exemplo, converte-se de líquido transparente e portador de felicidade em líquido denso e opaco que atrai os homens à destruição. A água, ou seja, o elemento que atravessa **Nosferatu** e que aqui volta a estar associado à mulher (o "tabu" transfere-se, ou repete-se do personagem feminino para a água que protege o banco de pérolas).

Em suma, fugindo ao seu mundo, a Hollywood e ao *pathos* do cinema alemão dos anos vinte, Murnau viu, de facto, como desejava, a luz do cruzeiro do Sul e das ilhas de Stevenson e Melville (e de Gauguin, e de Matisse...), mas o que se revelou aos seus olhos, ou através deles, foi, ainda e sempre, a presença de um mundo muito mais sombrio, um mundo que está para além daquela luz, o mundo dos não-vivos. É isso que se evidencia, repito, na estonteante corrida final para o abismo e a separação - ela a ser fechada no negro do interior do barco, ele a descer ao negro onde habitam tubarões e só as pérolas brilham, inúteis, perante o gesto seco e o rosto impassível do condutor, que é a morte. Não houve até hoje muitos autores capazes de um tal filme e de um tal fim.

JOSÉ MANUEL COSTA