

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

DOUBLE BILL

8 de janeiro de 2022

THE BEDFORD INCIDENT / 1965
(*Desafiando o Perigo*)

Um filme de James B. Harris

Realização: James B. Harris / *Argumento:* James Poe, baseado num romance de Mark Roscovich / *Produção:* James B. Harris e Richard Widmark / *Produção Associada:* Denis O'Dell / *Montagem:* John Jympson / *Direção de Fotografia:* Gilbert Taylor / *Castig:* James Liggat / *Música:* Gerard Schurmann / *Direção Artística:* Arthur Lawson / *Gestão de Produção:* Victor Peck / *Interpretações:* Richard Widmark (Capitão Eric Findlander), Sidney Poitier (Ben Munceford), James MacArthur (Alferes Ralston), Martin Balsam (Tenente Comandante Chester Potter), Wally Cox (Marinheiro Merlin Queffle), Eric Portman (Comodoro Wolfgang Schreptke), Michael Kane (Comandante Allison), Colin Maitland (Marinheiro Jones) / *Cópia:* 35 mm, a preto e branco, falado em inglês, com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 101 minutos / *Estreia Mundial:* 11 de outubro de 1965, Connecticut, Estados Unidos / *Estreia Nacional:* 17 de junho de 1966, Eden, Lisboa / *Primeira Apresentação na Cinemateca.*

The Bedford Incident é apresentado em “double bill” com **Two-Lane Blacktop**, de Monte Hellman (“folha” distribuída em separado).

Entre a projeção dos dois filmes há um intervalo de 30 minutos.

Numa entrevista concedida a Michel Ciment para a *Positif* em abril de 1974, James B. Harris atribuía o seu interesse pelo cinema a um cineasta de 25 anos de idade que, em boa altura, entrou na sua vida. Após ter visto **Killer's Kiss** (1955), Harris ganhou a convicção de que um tal de Stanley Kubrick tinha tudo para vir a ser um dos maiores realizadores do mundo, mas que, para tal, precisava de alguém para tratar dos aspetos logísticos e financeiros dos seus futuros projetos. Alguém como James B. Harris, claro está. A amizade redundou na criação da Harris-Kubrick Productions, carimbo de um conjunto de produções que se revelou decisivo para tornar Kubrick um dos cineastas mais admirados do cinema americano pós-clássico: **The Killing** (1956), **Paths of Glory** (1957) e **Lolita** (1962) foram os produtos dessa parceria. Harris assume, na mesma entrevista, que Kubrick representou uma “enorme influência”, não só fomentando a sua paixão pelo cinema (“Foi ele que me formou. (...) Era muito mais cinéfilo do que eu e via filmes sem parar”), como encarreirando a sua relação profissional com o cinema, já que terá sido Kubrick a dar o empurrão decisivo para que Harris experimentasse a realização (“Stanley, depois de numerosas discussões, encorajou-me a tornar-me um cineasta”).

A ligação com o cinema de Kubrick é muito nítida neste **The Bedford Incident**, realizado apenas um ano depois de **Dr. Strangelove** (1964). Segundo Harris, em conversa com o mais kubrickiano dos críticos franceses, Michel Ciment, o interesse pelo problema nuclear vinha sendo partilhado com o amigo, culminando na preparação dessa sátira bombástica sobre a iminência de uma guerra nuclear que colocava frente-a-frente os Estados Unidos e a União Soviética. O clima de paranoia securitária que mina os corredores do poder no filme de Kubrick é transposto para o teatro de guerra no alto-mar, ainda mais claustrofóbico: o interior de um submarino destinado ao patrulhamento dos mares gelados do Ártico. Ao leme, um Ahab dos tempos modernos, visando qualquer submarino russo que caia na tentação de invadir indevidamente as águas sob patrulha americana ou que tente alguma forma de agressão. O Capitão Findlander, interpretado por um Richard Widmark que reencontramos mais de dez anos depois desse grande *noir* sobre o clima de suspeição (anti-)comunista, **Pickup on South Street** (1953), é retratado aqui através do olhar atento, crescentemente crítico, do jornalista Munceford, encarnado por Sidney Poitier. Muitos anos depois, em **Apocalypse Now** (1979), Francis Ford Coppola faria do Coronel Kurtz

(Marlon Brando) símbolo da decadência e desnorte moral da América durante a guerra do Vietname e fê-lo, precisamente, *através* do olhar e relato de outra personagem, o capitão Willard (Martin Sheen).

Harris sintetiza o clima de angústia nuclear não propriamente no confronto entre dois homens, mas no confronto de um homem consigo mesmo *através* da perspectiva de uma personagem que, em certa medida, nos representa, a nós, espectadores, no espaço da ação. É, aliás, durante uma entrevista a Munceford que Findlander diz manter a equipa motivada e ligada entre si por via da sua própria paranoia: “Mantenho-os interessados pela caça”. Na realidade, tudo no submarino é mostrado em jeito de uma imersão lenta, estando o filme, nesse sentido, nos antípodas do registo grotesco de sátira presente na obra-prima de Kubrick. O rigor documental consubstancia essa lentidão na mostração do dia-a-dia no submarino Bedford, ocupando cenas inteiras em torno de protocolos e experiências laboratoriais que participam dessa caça a um qualquer “Big Red” (este é o nome que o Ahab desta missão dá à sua Moby Dick). Estamos, por isso, longe da intensa e espetacular série de peripécias que preenche a ação submarina de **The Hunt for Red October** (1990) de John McTiernan, obra realizada quando essa ameaça nuclear era sentida pelo público no conforto de uma certa “distância histórica”. É isso que importa ter em conta: **The Bedford Incident** é um filme feito *a partir e para* o seu momento histórico, não precisando de outro alimento mais espetacular – e terrífico – que o seu próprio *studium*, isto é, que o próprio contexto histórico que, friamente, o trespassa.

Esta consciência de fazer de **The Bedford Incident** uma falsa ficção, ou um filme de escrupulosa veia documental, quase procedimental (apesar do jornalista ser o nosso avatar na ação, o grão é documental, não sensacionalmente jornalístico), é tema *na* própria narrativa, sobretudo quando Finlander atira a Munceford: “Pretty dull, Mr. Munceford?” Tudo é algo lento e, de certo modo, chato (*dull*) até ao ponto em que uma casca de banana linguística espoleta o desastre nuclear. A *gaffe* tem uma profunda razão de ser, mas temos de ser nós a refletir sobre isso – Kubrick ensinou Harris que deve ser dada margem ao espectador para pensar e tirar as suas conclusões. Enfim, a lógica desta *gaffe* tem um corpo e um rosto: Finlander, o caçador que alucina a sua presa, que, por sua vez, não tem propriamente um corpo ou um rosto, mas um nome, “Big Red” (a ameaça paranoica é como um fantasma que assombra para lá daquilo que a realidade visível e verificável nos pode dar a ler).

O estilo direto e expurgado, bem como as narrativas abertas (criadoras do tal espectador ativo ou pensativo) seriam marcas do cinema de Harris como cineasta em nome próprio, nomeadamente nos seus policiais vagamente “existencialistas” **Cop** (1988) e, até à data de hoje o seu último título, **Boiling Point** (1993). Mesmo a excentricidade de **Some Call it Loving** (1973) – hoje objeto de um culto assinalável (que vai de Jonathan Rosenbaum a Manuel Mozos), mas à época da sua estreia muito incompreendido (por críticos como Andrew Sarris e Molly Haskell) – apresenta essa ousadia de ser uma “experiência” que não tem medo de ser chata, “difícil” e, ao mesmo tempo, de, nela, a ação se concentrar no corpo de uma personagem fantasmagorizada por um irreprimível desejo de “caça” (no sentido erótico e metafísico do termo), não a um submarino soviético, mas a uma moderna “bela adormecida”. Por tudo isto, talvez Harris seja a chave mais bem escondida para reentrarmos e até redescobrirmos o cinema de Kubrick, em particular o seu filme-síntese final, **Eyes Wide Shut** (1999), encontrando-se aqui, nesta *féerie* sexual e paranoica sobre o *Zeitgeist*, o registo de fábula erótica e onírica ensaiado por Harris em **Some Call it Loving** e ainda o “sense of doom”, clínico, literal, “objetivo e chato”, que enforma uma obra como **The Bedford Incident**.

Por falar em corpos frios e quentes, demasiado reais ou espectrais, importa refletir um pouco sobre como a destruição ganha um corpo visível nos impressionantes minutos finais. Harris, que se iniciara no meio do cinema experimental, ainda antes de conhecer Kubrick, simula na própria película a destruição do mundo por ação da bomba. Como viria a acontecer em **Two-Lane Blacktop** (1971) de Monte Hellman, em particular no seu final mítico, não se trata aqui de uma solução estética ilustrando uma ideia narrativa, mas de uma ideia narrativa que se *literaliza* numa solução estética, porque, convenhamos, se a guerra nuclear começou ali, naquele momento, podemos esquecer: com a bomba, tudo se extinguirá, o cinema incluído. E ninguém restará para ver e relatar o sucedido.