

THE CLOCK / 1945

(A Hora da Saudade)

um filme de Vincente Minnelli

Realização: Vincente Minnelli / **Argumento:** Robert Nathan, Margaret Greene, Joseph Schrank, baseado numa história de Paul e Pauline Gallico / **Fotografia:** George Folsey / **Direcção Artística:** Cedric Gibbons e William Ferrari / **Décors:** Edwin B. Willis e Mac Alper / **Guarda-Roupa:** Marion Harwood Keyes e Irene / **Efeitos Especiais:** A. Arnold Gillespie e Warren Newcombe / **Música:** George Bassman / **Montagem:** George White / **Interpretação:** Judy Garland (Alice Mayberry), Robert Walker (Joe Allen), James Gleason (Al Henry), Keenan Wynn (o bêbedo), Ruth Brady (Helen), Marshall Thompson (Bill), Lucille Gleason (Mrs. Al Henry), Ray Teal (o polícia), Chester Clute (Michael Henry), Robert E. Homans (o juiz), Moyna Mac Gill (a mulher do "snack-bar"), etc.

Produção: Arthur Freed para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 86 minutos / **Estreia Mundial:** Los Angeles, a 25 de Maio de 1945 / **Estreia em Portugal:** Cinema S. Luiz, a 30 de Julho de 1946.

The Clock é o primeiro dos melodramas de Minnelli, o seu primeiro não-musical, realizado quando o cineasta já tinha firmado um lugar seguro entre os grandes *musical director's* de Hollywood, após os sucessos de **Cabin in the Sky** (43), **I Dood It** (43) e, sobretudo, **Meet Me in St. Louis** (44), este último o maior *hit* da MGM depois de **Gone With the Wind** (7 566 000 dólares de lucros líquidos).

Meet Me in St. Louis estreou-se a 31 de Dezembro de 1944. Mas, após a rotação do filme de St. Louis, Minnelli foi imediatamente contratado para supervisionar e dirigir a maior parte dos *sketches* doutro musical ainda mais ambicioso: o lendário **Ziegfeld Follies** que, concluído embora em Novembro de 44, só veio a estrear-se, após múltiplas peripécias que agora não vêm ao caso, a 15 de Março de 1946, quase um ano depois de **The Clock**.

Para quem sustente - como é o meu caso e o de muitos mais - que há uma profunda unidade entre os musicais de Minnelli e os melodramas de Minnelli e que, nuns e noutros, o realizador tudo transformou, de igual modo, em magia, há uma sequência em **The Clock** que serve de exemplo paradigmático. É a sequência inadjektivável - absolutamente inadjektivável - em que Robert Walker e Judy Garland passeiam à noite em Riverside Drive. Robert Walker desenvolve, na conversa, outro dos temas fundamentais de Minnelli, o da predestinação. Convida Judy Garland a olhar para as estrelas e a pensar na possibilidade de não se terem conhecido. "*We could not meet. I know. Strange isn't it?*" Mas tinham que se ter encontrado e as mesmas longínquas estrelas lhes ditaram esse encontro, inevitável encontro entre dois dos seres mais bonitos (e dos actores mais bonitos) que o cinema já nos deu a ver.

Judy Garland, sentada no chão, está como que assustada e fascinada por tudo quanto se passa à volta dela. Walker está de pé, na profundidade de campo. Do ponto de vista dela, vemos um rio e um barco, de luzes acesas, ao longe. A magia adensa-se. E é então que Judy Garland diz: "*It's quiet here. Almost as quiet as home*". E reparamos então que em toda a sequência se não ouviu outro ruído senão o das vozes deles, e que não houve qualquer música *in* ou *off*. Mas Walker desmente-a: "*The city is full of sounds*". E, subitamente, lentamente, como que a dar-lhe razão e como se todo o *off* sonoro fosse um plano subjectivo dela, começa a ouvir-se a sinfonia de ruídos da grande cidade: o apito dum comboio, o barulho dos automóveis e das buzinas, a sirene de uma

ambulância. Cada som surge por sua vez, até se sobreporem e a nossa percepção deles é igual à de Judy Garland. Magicamente, ela nada ouviu (completamente absorta nas palavras de Robert Walker, no céu, e no destino que vai avançando sobre eles) e, magicamente, começou a ouvir tudo, como se a banda sonora tivesse sido inventada naquele momento para a fazer chegar à plenitude total. É então que avançam um para o outro, literalmente enfeitados, e se segue, em fabuloso grande plano, o primeiro abraço e o primeiro beijo dos dois.

Quase esperamos começar a vê-los cantar e dançar, como num musical. Como nos grandes momentos mágicos dos grandes musicais, somos convidados ao máximo da irrealidade, partindo da situação mais real e mais comezinha: um par de namorados, num parque, à noite. Subitamente, lentamente, tudo se transfigura e eles são os amantes míticos, tão míticos como Gene Kelly e Cyd Charisse roubados ao tempo em **Brigadoon**, como Judy Garland e Tom Drake a apagar as velas em **Meet Me in St. Louis**, como Fred Astaire e Cyd Charisse no *Dancing in the Dark* de **The Band Wagon** ou como Glenn Ford e Ingrid Thulin a passear em Versailles em **The Four Horsemen of the Apocalypse**. Em musicais ou não musicais, só Minnelli teve, assim, o condão de tudo transfigurar, ao toque de uma varinha mágica como as das fadas. Vê-se e revê-se essa sequência e não se acredita como tudo pode ser tão real e tão irreal, tão "natural" e tão sobrenatural, tão cotidiano e tão mágico. Em qualquer antologia do mais belo Minnelli essa sequência tem que ocupar lugar capital.

Mas não é só essa sequência. Todo o filme - e sou tão tentado a dizer que é o mais belo melodrama de Minnelli como quando vejo **Some Come Running** - está construído sobre uma prodigiosa arte poética que confere aos amantes da história (um soldadinho provinciano perdido na grande cidade e uma empregada tímida engolida pelo cotidiano dela) a sua aura de amantes míticos, planando sobre o espaço e o tempo, tão ligados às esfinges egípcias que vêm no Museu como ao futuro que a elipse final não nos deixa saber se terão.

O espaço é o de uma cidade: Nova Iorque, prodigiosamente reconstituída em estúdio (não há uma só sequência filmada fora dele) e impondo, desde, o início, a sua fabulosa presença arquitectónica como terceira grande personagem da história, de tal modo tudo progride nela ao sabor da própria lógica de vida da grande cidade. O tempo são precisamente as 48 horas que dura a licença de Robert Walker. Mas se o filme se chama **The Clock** e é dominado, desde o início, pela imagem do relógio (relógio da grande estação) tudo nele evade do tempo, ao longo dessas 48 horas em que os protagonistas só se separam durante as duas horas em que Judy Garland foi a casa, entre o museu e o segundo encontro na estação.

E, se repararmos bem, reparamos como da magia releva toda a construção, aparentemente realista, do filme. Logo no início, vemos Robert Walker, no comboio, de cigarro apagado ao canto da boca. Alguém (curiosamente, é Arthur Freed, o produtor do filme e o produtor dos mais belos musicais de sempre) dá-lhe um isqueiro e diz-lhe: "*You can keep it*". É esse isqueiro que, mais tarde, Robert Walker dá a Judy Garland, na paragem do autocarro, quando parece chegada a hora do adeus, e quando voltarem a ver-se é ainda remota hipótese. Judy Garland entra para o autocarro e brinca com o isqueiro, distraidamente. E surge-lhe, num incrível *travelling* em transparência (que rima com o fabuloso *travelling* do primeiro passeio deles por Nova Iorque, no autocarro descoberto, *travelling* interminável que dá, pela primeira vez, a noção da extensão da viagem) Robert Walker a correr atrás do autocarro e a propôr o encontro para aquela noite. E de novo a magia sucede, quando todos os passageiros do autocarro entram em cumplicidade com o par, até àquela velha que acaba por lhe dizer distintamente o que Judy Garland lhe marca, sem se conseguir fazer ouvir, atrás do vidro.

O isqueiro volta a ter lugar de relevo quando se perdem um do outro, nos cais do metropolitano. E subitamente, lentamente - com aceleração e lentidão reforçadas pelos dados estatísticos sobre o número de passageiros diários do metro e sobre o número de soldados em licença na cidade - temos a noção do que aquele incidente (a multidão a impedir Robert Walker de entrar na mesma carruagem de Judy Garland) pode significar de fatal. Toda a lógica determina que Alice e Joe (e tudo quanto saibam um do outro se limitava a esses nomes próprios) nunca mais se encontrem. Mas Judy Garland tem o isqueiro. E é enquanto nervosamente o segura, já desesperada, que os polícias cúmplices de Robert Walker lhe sugerem como lugar de reencontro o relógio do encontro. E tão magicamente como lhe tinha aparecido no início, Judy Garland lhe apareceu no cimo da escada, antes de se atirar para os braços dele, rolantemente.

Domarchi comparou **The Clock** a **Sunrise** de Murnau. É uma comparação inteiramente justa, porque num e noutro filme o quotidiano da cidade pontua com a mesma inexorabilidade o encontro mágico dos amantes. Em **Sunrise**, esse *décor* mágico funciona por oposição ao *décor* dos pântanos, onde Janet Gaynor e George O'Brien se perdiam um do outro. Em **The Clock** não há qualquer oposição (nunca vemos Judy Garland nem Robert Walker noutro *décor*) mas tudo (o jardim Zoológico, o Metropolitano, o restaurante, o parque, os bares da noite, a camioneta do leite, o metro, a estação, a igreja) funciona como a mesma maravilhosa descoberta de dois seres um pelo outro, até à transformação dum *pick up* num *pick in*. Por isso, esse filme me lembra, além de Murnau, Rossellini, o Rossellini de **Viagem a Itália**, onde tudo o que acontece da nada é símbolo mas por acumulação funciona como detonador (*lightner*) da força e da fragilidade interior dos protagonistas.

Desde o *gag* do miúdo - três vezes repetido - até ao pequeno-almoço em casa de Gleason, tudo funciona (e a sequência do museu é a mais rosselliniana) para mergulhar mais os protagonistas um no outro, como se a cidade inteira fosse cúmplice do amor deles, desde o cliente do restaurante que lhes oferece o vinho, até ao bêbedo que dá a Gleason o soco necessário para que "a noite do leite" seja possível.

Dentro do filme, inscreve-se o "filme no filme" que é a corrida para o casamento. E mais uma vez, magicamente, tudo se acerta e tudo se desacerta, deixando-nos ainda tempo para pensar na oculta ironia (outro sorriso cúmplice?) que consiste em pensar nas horas que os dois perderam para obter uns papéis que servem apenas - face aos códigos da época e dos filmes da época - para que possam ir para a cama legalmente, como marido e mulher. Daí o lugar dramático que tem a assombrosa sequência do casamento (com as mulheres da limpeza e os aspiradores) e, depois daquela correria, o triste desapontamento dos dois. Até Judy Garland desatar a chorar subitamente naquele: "*It's just so... so... ugly*" para depois tudo se transfigurar - mais uma vez - na igreja, quando sozinhos realmente se casam, através de um casamento alheio. E a mesma mulher que antes explodira em choro, explode em luz com esse sublime: "*Oh Joe: I love you, I'll love you till the day I die*", precedendo o silenciosíssimo pequeno-almoço da lua-de-mel, de novo pontuado pelo isqueiro. E o filme que começara em *plongé* sobre um Robert Walker perdido no meio de uma gare, em *plongé* acaba sobre Judy Garland igualmente só, sem que alguma vez saibamos se o ficou para sempre ou se o relógio e o isqueiro voltaram a funcionar.

Obviamente, este filme mágico - seguramente um dos mais belos filmes de todos os tempos - assenta no encontro de dois actores igualmente mágicos, como o foram Robert Walker e Judy Garland, ambos predestinados para coisas terríveis e ambos com aquela sensibilidade de "esfolados vivos" que confere ao mínimo dos seus gestos e ao mínimo dos seus olhares uma tão premente comoção. Da única vez que se encontraram aconteceu tudo, como só pode acontecer com esses seres "novos demais na terra" com os quais - e pelos quais - todos os milagres e todos os abismos são possíveis. Com eles - em **The Clock** - mudam-se os pensamentos e mudam-se em contemplações.

Para assim os mudar, houve a varinha mágica de Minnelli que entrou neste filme de acasos por acaso - era Zinnemann quem o devia dirigir e chegou a rodar 24 dias de que Minnelli nada aproveitou - a pedido de Judy Garland que não se entendia com o realizador escolhido. Três semanas depois da estreia de **The Clock**, Vincente Minnelli e Judy Garland casaram-se. Também para eles, este foi um filme mágico. Quando Minnelli a voltou a dirigir - **The Pirate**, em 47 - já o relógio funcionava contra eles e já Judy começava - lenta, subitamente - o seu caminho para a mendicante morte. **The Clock** é ainda o filme da tanta saudade de tudo isso. Tão belo e tão triste como - e peso as palavras - os mais belos e tristes filmes de Griffith, de Murnau ou de Rossellini. Este é o filme "*que sabe a dor que sem razão deplora*". E sabe exactamente a essa dor. Ou, se preferirem, a esse consentimento.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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