

BLACK NARCISSUS / 1947

(Quando os Sinos Dobram)

um filme de Michael Powell
e Emeric Pressburger

Realização: Michael Powell e Emeric Pressburger / **Argumento:** Michael Powell e Emeric Pressburger, baseado no romance homónimo de Rumer Godden / **Fotografia:** Jack Cardiff / **Direcção Artística:** Alfred Junge e Heinz Heckroth / **Guarda-Roupa:** Heinz Heckroth / **Música:** Brian Easdale / **Som:** Stanley Leenbourne / **Interpretação:** Deborah Kerr (Irmã Clodagh), David Farrar (Dean), Kathleen Byron (Irmã Ruth), Flora Robson (Irmã Philippa), Sabu (General Dilip Roi), Jean Simmons (Kachi), Esmond Knight (General Toda Rei), Judith Furse (Irmã Briony), Jenny Laird (Irmã Honey), Nancy Roberts (Madre Doroteia), Shann Noble (Con), etc.

Produção: Michael Powell e Emeric Pressburger para The Archers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, technicolor, legendada em português, 100 minutos / **Estreia Mundial:** 26 de Maio de 1947, em Londres / **Estreia em Portugal:** Cinema Eden, a 26 de Novembro de 1948.

"Without discipline, we're all like children. Don't you like children?"

(Do diálogo do filme)

Black Narcissus é um filme que faz irresistivelmente pensar em dois cineastas e em dois filmes que estão nos antípodas de Michael Powell: Robert Bresson e **Les Anges du Péché** (1943); John Ford e **Seven Women** (1966).

Baseado num romance da escritora inglesa Rumer Godden (a autora do livro que cinco anos mais tarde inspiraria a Renoir o inadjektivável **The River**), **Black Narcissus**, foi inteiramente filmado em estúdios (ao contrário do filme de Renoir), numa Índia imaginária e mítica. Powell afirmou que julgava *"ter percebido bem o livro, de que gostei imenso. Li-o durante a guerra, anos antes de o filmar, e impressionou-me imenso. Só que não era um filme para fazer durante a guerra. Tive imensa vontade de o realizar porque gosto da vida solitária, da vida ao pé das grandes montanhas (...). Sempre quis fazer um filme sobre as lendas sagradas e as gestas da Índia"*.

Para esta obra, contou com Jack Cardiff e, pela primeira vez, com o concurso simultâneo dos grandes *art directors* alemães Alfred Junge e Heinz Heckroth (com Junge já Powell trabalhara antes).

Porque um dos prodígios deste filme é a constituição do *décor* como seu cerne. O palácio hindu de Esmond Knight e Sabu ("palácio não no sentido que a palavra lhe evoca") com a sua imagética à "Kamasutra" é revestido, com a chegada das freiras doutra imagética ("saint-sulpician" e "kitsch") que, mau grado o seu fundo cristão, se revela tão ou mais erótica do que a primeira, anunciando e

enunciando os fantasmas que vão possuir todas aquelas mulheres. "Só há duas maneiras de se viver aqui: como Dean ou como o eremita" diz-se a certa altura do filme. Dean é o homem dos copos e das mulheres (chega a entrar de tronco nu - numa das muitas audácias do filme - no palácio convertido em convento); o eremita é o homem que se recusa a qualquer comunicação, e nem sequer fala.

As freiras, que aceitaram um presente envenenado, julgaram que bastava substituir um *décor* e impedir a entrada de homens. Mas não podiam impedir a entrada do vento (reparem na sua onnipresença na espantosa banda sonora) e com ele de todas as memórias e de todos os fantasmas. Aos deuses hindus chega-se pelo sexo ou pela abulia, como qualquer "vulgata" ensina. Um e outro caminho estavam proibidos àquelas mulheres com voto de castidade e vida de caridade. Daí que elas não pudessem viver ali, onde o perfume do "black narcissus" contamina até a velha Flora Robson.

Mas tudo se vai passar entre Deborah Kerr e a incrível Kathleen Byron, a portentosa revelação deste filme. Pessoalmente não conheço sequência mais erótica do que aquela (momento supremo deste filme supremamente belo) em que Deborah Kerr lhe entra no quarto e a vê vestida de encarnado. Nenhuma nudez podia ter um efeito erótico assim: porque, despida de freira, Kathleen Byron não exhibe apenas o corpo, mas através da cor, a carne e o sangue oferecidos e escancarados, em suprema provocação ao manto de castidade de Deborah Kerr. O jogo de contracampos em grandes planos (culminando naquele *close-up* de Kathleen Byron a pintar a boca-sexo) é simultaneamente o cúmulo do exibicionismo e o cúmulo da perversão.

Repare-se que, antes, nunca víamos Kathleen Byron "profana" ao contrário do sucedido com Deborah Kerr, nos vários *flash-backs*. Víamos o seu olhar, adivinháramos-lhe o ódio e o amor, mas nada nos preparava para essa ostentação do corpo, como se, literalmente, Sister Ruth atirasse à cara da superiora tudo o que esta fora e tudo o que esta reprimira. Simultaneamente, Kathleen Byron denuncia a hipocrisia de Deborah Kerr, declara o seu cinismo (é depois dessa noite que diz a Dean que o ama) e exhibe a natureza do seu amor-ódio por Clodagh e Dean.

E, à luz da vela, na longa vigília, contamina Deborah Kerr, até ao orgasmo-desmaio e até aquele inaudito *fondue* (que hei-de levar para a cova) onde David Farrar se "freiratiza" em Deborah Kerr na fusão das duas imagens. O *décor* "destinge" então sobre o filme todo: plano ultra-insólito com o miúdo, o grande plano de "filme de terror" dos olhos de Kathleen Byron, a água, o relógio, os sinos, até à luta de morte (vampírica) que termina, em torno da tensa corda, na morte de Sister Ruth. E o último pedido de Sister Clodagh a Dean é que vele pela tumba de Ruth, sinal da incrível fusão dos personagens.

E é por aqui que **The Black Narcissus** evoca **Les Anges du Péché**. Só que enquanto, no também perversíssimo filme de Bresson (embora com aparências contrárias) a transfusão de Anne-Marie em Thérèse se processa através da Graça, em **The Black Narcissus** processa-se através do Pecado. Mas os extremos tocam-se: se era o Pecado (nesse sentido) que juntava a leiga e a freira do filme de Bresson, aqui é a Graça (o vento, a Índia) que une indelevelmente Ruth a Clodagh. Em estilos completamente diferentes (provavelmente os mais diferentes que imaginar se possam, no extremo do espectro do cinema), Powell e Bresson realizam exactamente a mesma coisa: a experiência poética total. Raymond Bellour, numa bela análise do filme, cita Blanchot: o texto tradicional como imagem dum círculo branco contendo no centro um núcleo negro. E salienta que Powell procedeu exactamente como Lautréamont: "*augmentar o núcleo negro até o fazer cobrir toda a superfície do círculo, desenvolvendo ao máximo as pulsões do inconsciente, de modo a que toda a irracionalidade desapareça*". É essa entrega ao irracionalismo total que aproxima, a meu ver, o filme de Powell do de Bresson. Se o autor de **Les Anges** escolheu a *écriture blanche*, Powell optou pela *oeuvre au noir*. Se Bresson escolheu o despojamento formal, o autor de **Gone to Earth** escolheu o delírio e o excesso, a fuga à codificação, num imaginário igualmente críptico.

A aproximação com **Seven Women** de John Ford é talvez ainda mais obscura. Porque não a faço pela idêntica situação de clausura em "orientes de sonho ou não" das mulheres de Ford e das mulheres de Powell. Nem pelo paralelismo que se possa fazer entre a relação Margaret Leighton - Sue Lyon no filme de Ford e a de Deborah Kerr - Kathleen Byron no filme de Powell (o lado homossexual). Onde os dois filmes, igualmente antagónicos em estilo e linguagem se aproximam, é na inscrição do sexo feminino (o sexo não aparente) como lugar de todos os conflitos éticos e estéticos, é na suprema metáfora vaginal, elidida em Ford pela figura do "grupo" e elidida em Powell pela obsessiva repetição de grandes planos. Em Ford, o corpo feminino colectiviza-se; em Powell fragmenta-se. Por outro lado, a figura masculina (já em tempos notei que em **Seven Women** Anne Bancroft, tratada à John Wayne, assume um idêntico papel): David Farrar misto de Walter Pidgeon e Stewart Granger, é o homem só enquanto catalisador. A guerra é outra e bem mais funda (o que é igualmente visível na personagem de Sabu e no diálogo com Deborah Kerr sobre a masculinidade ou a forma masculina de Cristo).

A conversa vai longa e pode parecer a muitos excessivamente cinéfila ou excessivamente hermética. Abstrusa pode ainda parecer a comparação entre dois cineastas do rigor e da disciplina como Ford e Bresson com este filme completamente desregrado e totalmente indisciplinado.

E convém que se diga que para amar **Black Narcissus** (ef. epígrafe inicial) é preciso uma boa dose de "infantilismo" no sentido dessa mesma epígrafe. É preciso amar o gratuito, o excesso, o maravilhoso, os filmes de terror, os filmes fantásticos e os filmes de aventuras. Porque, sobretudo, **Black Narcissus** é tudo isso, ou melhor está entre tudo isso: os Himalaias, o *holy man*, Sabu, Jean Simmons (reparem bem nela), as gaiolas, os papagaios, os marajás, os frescos hindus, os santos *kitsch*, as flores carnívoras de Flora Robson, os sinos, os relógios, o sangue que cobre a freira, as jóias (o fabuloso colar de Deborah Kerr), as trompas, os crepúsculos e aquele vento, o "black narcissus" e as coisas que se julgavam esquecidas "*and now they came back to me*".

"*It's that place, with such a strange atmosphere*" responde Deborah Kerr a Flora Robson quando ela lhe fala desses inesperados *flash-backs*. É exactamente isso. É este filme, é a atmosfera estranhíssima dele, o vento, o vento, o vento, a perda de qualquer identidade ("*I forgot who I am*") e a perversão em qualquer sentido da palavra. "*That rare thing, an erotic english film about the fantasies of nuns*" escreveu David Thomson. *That rare thing* na verdade. Mas o seu erotismo vai muito para além das fantasias das freiras. Digamos simplesmente que **Black Narcissus** é um filme fantástico e erótico. Com Kathleen Byron. E, já agora, para acabar como comecei, outra comparação "insólita": quem é que se lembrou do **Vertigo** de Hitchcock? Precisamente, na metamorfose de Kathleen Byron, ela também Judy-Madeleine deste filme, ela também morrendo (vertiginosamente) sob o signo do hábito e sob o signo das monjas.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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