

# WILD AT HEART / 1990

*(Um Coração Selvagem)*

*Um filme de David Lynch*

**Realização:** David Lynch / **Argumento:** David Lynch, baseado num romance de Barry Gifford / **Fotografia:** Fred Elmes / **Direcção Artística:** Patricia Norris e Daniel Kuttner / **Décor:** Gretchen Adele Armstrong / **Efeitos Especiais:** Don Power e Eddie Paul / **Guarda-Roupa:** Amy Stofsky e Cheri Reed / **Caracterização:** Michelle Buhler / **Som:** Randy Thom / **Efeitos Sonoros:** Randy Thom e David Parker / **Montagem Sonora:** Richard Hymns / **Música:** Angelo Badalamenti e excertos de "Im Abendrot" de Richard Strauss, interpretado por Jessye Norman; "Kosmogonia" de Krzysztof Penderecki, executada pelo Coro e Orquestra Filarmónica de Varsóvia / **Supervisão Musical:** Mark Roswell / **Canções:** "Slaughter House", de Joel DuBay, Jeffrey Litke e Adrian Liberty, interpretada por Powermad; "In the Mood", de Joe Garland, interpretada por Glenn Miller; "Love Me", de Jerry Leiber e Mike Slotter; "Love Me Tender", de Elvis Presley e Vera Matson, interpretada por Nicolas Cage; "First Movement" de e por Duke Ellington; "Streamline" de e por John Ewing e os Allstars; "Chrysanthemum" de e por Shony Alex Braun; "Smoke Rings" de Ned Washington, interpretada por Glen Grey; "Up in Flames" de David Lynch e Angelo Badalamenti, interpretada por Koko Taylor / **Montagem:** Duwayne Dunham / **Interpretação:** Nicolas Cage (Sailor), Laura Dern (Lula Pace Fortune), Diane Ladd (Marietta Pace, a mãe de Lula), Willem Dafoe (Bobby Peru), Isabella Rossellini (Perdita Durango), Harry Dean Stanton (Johnnie Farragut), Crispin Glover (Dell), J. E. Freeman (Marcello Santos), Grace Zabriskie (Juana), W. Morgan Shepherd (Mr. Reindeer), Bellina Logan (Beany Thorn), Glenn Walker Harris Jr. (Pace Roscoe), Brent Fraser (o punk idiota), Sheryl Lee (a Fada Boa), etc.

**Produção:** Michael Kuhn e Monty Montgomery para Propaganda Films e Polygram / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 35mm, cor, Cinemascope, legendada em português, 125 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes de 1990 / **Ante-Estreia em Portugal:** Cinemateca Portuguesa, a 1 de Março de 1991, integrado no Ciclo "Oscars 1990" / **Estreia em Portugal:** Cinemas Amoreiras, Londres, Las Vegas 2 e Quarteto 3, a 22 de Março de 1991

## ***A sessão tem lugar na Esplanada***

Estranhíssima situação, a de David Lynch em 1990. No momento em que a sua celeberrima série televisiva **Twin Peaks** batia todos os records de audiência nos Estados Unidos e para lá caminhava na Europa e mesmo em Portugal; no momento em que Laura Palmer – personagem quase invisível – era provavelmente o nome mais falado desta confusa galáxia, a que alguns, confusos e confusamente, chamam "audio-visual"; no momento em que ele próprio, Lynch, contribuía tão poderosamente para aumentar a confusão nessa galáxia e nos fazer repensar nas matérias ou matéria de que é feita; nesse mesmo momento – dizia eu – o seu filme **Wild at Heart** anunciado com som e fúria no Festival de Cannes de 1990, foi olhado pelos cinéfilos – ou melhor, pela crítica cinematográfica mais encartada – com uma perplexidade que reflectia – melhor e mais do que nenhuma outra – a perplexidade que a persistência do cinema – todo o cinema, só o cinema e nada mais do que o cinema – provocavam na última década do século e provocam nos primeiros anos deste. E o público, o mesmo público que não perdia um episódio de **Twin Peaks**, não parecia mais seduzido do que essa crítica. Houve, é certo, a Palma de Ouro de Cannes (contestadíssima, aliás). Mas quando, em 1991, se chegou à corrida para os "oscar" (infalível barómetro dos gostos dessa mesma crítica e desse mesmo público) o que é que vimos?

Uma única designação: a de Diane Ladd para "melhor atriz secundária".

Depois, mais ou menos quando o filme chegou a Portugal (e foi a Cinemateca quem primeiro o exibiu, lembram-se?) tudo rodopiou 360°. **Twin Peaks** saturou o público (em televisão só há público) e deu com os burrinhos na água. David Lynch começou a preparar um filme sobre a série (**Fire Walk With Me**) que foi um fiasco colossal e **Wild at Heart** dividiu a crítica, tanto quanto Diane Ladd.

Por Diane Ladd começo, para não me perder em conversas preliminares. Representa no filme o papel de mãe. É, na chamada vida real, mesmo mãe de Laura Dern. Mas a mãe que ela é no filme, é o mais demoníaco dos muitos demónios que nele vamos encontrar. Demónios, até ao excesso, até à irrisão. Como bruxa má, rebenta no fim, com o fumo a sair do retrato dela. Eu disse como bruxa má? Mas ela é a bruxa má, e num fugaz plano até a vemos assim, de chapéu, vassoura e bicicleta, igual à bruxa má das bruxas más do nosso imaginário, a Margaret Hamilton do **Feiticeiro de Oz**.

Desde o início do filme – esse plano em que Nicolas Cage a olha (olhada do ponto de vista dele) e abre os braços crucificadamente – que o ponto de vista é o dela e que é ela quem lança o feitiço – a maldição – que se vai abater sobre Sailor e também sobre Lula. Só é vencida por uma Fada Boa, Fada Boa que é nem mais nem menos do que Sheryl Lee, a Laura Palmer dos **Twin Peaks**, que, tão procurada, estava afinal no céu, para do céu descer, de coroa e varinha de condão, igual à Fada Boa de Oz (Billie Burk) para mandar Nicolas Cage "*fight for your dream*" e "*don't turn never your back to love*".

Se **Wild at Heart** é um imenso caleidoscópio, estas referências já são suficientemente caleidoscópicas para me obrigar a parar.

Por um lado, elas são constantes na obra de Lynch, desde esse alucinante **Eraserhead** com que fez a sua fulgurante entrada no mundo das imagens, em 1977 até **Inland Empire**. A mulher – sobretudo quando maternal ou quando mãe – é o útero devorador, é o vórtice de todo o mal e de todo o horror.

Que a instigação do amor se faça aqui a partir do cadáver irridente de Laura Palmer, metamorfoseada em fada, dá que pensar. Como dá que pensar que a puríssima Laura Dern de **Blue Velvet** surja transfigurada na Lula de **Wild at Heart** e seja ela própria – quase sempre – a mais *wild at heart* de todas as personagens do filme. Só o deixa de ser – só perde o olhar frio e o brilho equívoco no olhar – quase no fim, a seguir àquele fabuloso grande plano entre os grandes planos, preenchido pelos olhos dela a chorar, e depois na gloriosa transfiguração final do "Love Me Tender".

Matricial é de resto logo o início do filme, quando só vemos a abóbada desse edifício em que decorre a festa que se vai transformar em massacre, como matriciais são todos os inícios dos filmes de Lynch. E aqui chego onde quero chegar: de **Eraserhead** a **Inland Empire**, não há um filme, em que o tema de Lynch não seja o mesmo, por muito diversas que sejam as abordagens dele: é o tema entre todos judaico-cristão da maldição de Eva e dos filhos gerados na dor e para a dor, dela emanados e dela oriundos. O cortejo de demónios, de monstros, brotam dessa origem sugadora, são fantasmas e projecções da "mãe terrível". Um cineasta, um tema, mesmo num filme tão aparentemente "desaparelhado" como **The Straight Story** (1999). Não sei hoje de quem melhor o ilustre do que David Lynch. E que seja tão assumidamente autor, o homem que simultaneamente revolve o mundo de cinema e o mundo do cinema onde a figura do autor surgiu, é por si só a mais radical interrogação que o imaginário de Lynch nos coloca.

Serão tão diversas, assim, as abordagens dele, como eu escrevi atrás? Se aparentemente o são, todas se cristalizam e confundem numa imagem que tem para o seu cinema o mesmo significado matricial. Às vezes, a boca. Outras, a chama. Mas a chama (chama de fósforo, chama de cigarro e também as chamas do fogo em que foi imolado o pai de Laura Dern) é sempre associada ao tema do cigarro, ampliado, desfigurado, filmado até ser muito mais do que as cinzas e o lume. O cigarro que matou o pai de Sailor, cigarros que este fuma aos pares, cigarro identificado nas marcas (Marlboro, Kool), cigarro ainda associado à fixação oral, outras insígnias do complexo matricial em que a sua obra se organiza. Correlações evidentes, mesmo para quem não queira fazer de Dr. Freud.

Orais são, ainda quase todas as imagens sexuais, quer as que nos são dadas a ver (e Lynch insiste, mais do que nunca, em cenas de amor físico) quer as que são narradas, aliás noutra manifestação da mesma oralidade. O exemplo extremo – uma das sequências mais perturbantes do filme – é a cena entre Laura Dern e Willem Dafoe em que este vence pela voz e pela palavra (o repetido "*fuck me*") a repulsa provocada pelo seu aspecto físico, conseguindo levar Lula a pedir o que ele quer que ela lhe peça. Consumado esse pedido, logo Dafoe se desinteressa numa das muitas rupturas de irrisão em que **Wild at Heart** abunda.

Diz-se – dizem os psicanalistas – que a fixação oral é regressiva e reconduz à infância. Neste filme, mais do que em qualquer outro de Lynch, é da infância que se trata, quer seja da memória dela (nesses flashes prodigiosos que se entrecortam entre quase todas as cenas, sobretudo as cenas de amor) quer sejam da reatualização dela. Filme de mães terríveis, como disse, é também filme de *enfants terribles* e ainda mais terríveis quanto a sua voracidade sexual é levada expressamente à caricatura (guarda-roupa, jogos de sedução, primarismo sexual). Mas, por outro lado, essas crianças que brincam com o fogo (será demasiado dizer que brincam com o inferno?), produtos e produtores do *guignol* sexual mais estereotipado, conservam o espírito da infância e atravessam, tão liberrimamente como os citados “flashes” atravessam a cena ou o plano, a *imagerie* do cliché sexual, para o imaginário da absoluta infância. Quanto a mim, o exemplo mais admirável é a sequência do rádio, no carro, quando Lula desliga o aparelho (programas de sexo e violência) e sai para o campo ao som de uma canção agressiva de Chris Isaak. Sailor desce também, reúne-se a ela e quando se abraçam, sem corte, a canção volve-se no “Abendrot” de Strauss, enquanto a câmara os envolve num movimento ascensional de cortar a respiração. Aí, pela primeira vez, à luz do fim de tarde, eles se transformam em amantes sublimes, tão perdidos e tão belos como os amantes de Jean Cocteau ou Nicholas Ray (por que é que este filme faz pensar tanto em Nick Ray?).

E é pelo espírito da infância que podemos chegar a outra matriz do filme, ou mesmo à matriz do filme: **The Wizard of Oz**. Prenunciado desde que Lula confia ao orgasmo o desejo de passar *over the rainbow*, Oz prefigura-se no *yellow road*, na bruxa e na fada, no idiota que se assume como Totó e em múltiplas citações expressas. A magia – o *spell* – que envolve **Wild at Heart** da primeira à última imagem é a magia do filme de Judy Garland. Só que os sapatos de rubi não são, aqui, sapatos de fada mas sapatos de bruxa, contaminação do sangue envenenado que passa de Diane Ladd a Laura Dern. Sangue que explode na pasmosa sequência em que Diane Ladd se pinta de encarnado e nos obsessivos planos das unhas-garras, outra marca da mesma danação.

É ao inferno que Laura Dern tenta escapar na sua viagem alucinatória para o oeste e para a Califórnia. Mas os monstros vão atrás dela. Se são tão multiformes e tão irrealistas (ou tão hiper-realistas, ou tão surrealistas, e todas essa estéticas atravessam a obra) é porque a magia negra os obriga a tão demoníacas aparências. Harry Dean Stanton, J. E. Freeman, o espantoso Mr. Reindeer, o idiota, ou sobretudo Isabella Rossellini (mais bergmaniana do que nunca, menos bergmaniana do que nunca) são as variações dos *Munchkins*, reenviando, como eles, à estrutura do conto de fadas, nas estrutura do mais fantástico e do mais terrível.

Ponto culminante desse fantástico é a sequência demencial – a mais misteriosa do filme – do automóvel destroçado, com aquela rapariga – aparição à procura dos cartões de crédito (e também no terror da mãe) antes de levar a mão à cabeça e ao sangue e de se desfazer nele, envolta de noite e choro.

Das roupas espalhadas na estrada e dessa morte atroz, a ordem do mistério e do fantástico é a mesma e, na sua impenetrabilidade, é via para o horror mais absoluto.

Falei de fantástico, falei de horror. **Wild at Heart** é um filme fantástico? É um *horror movie*? É tudo isso e enquadrável em quase todos os géneros, visitasões a todos eles, a todas essas matrizes. É o filme que começa numa sequência de grande filme negro (a morte de Black) e acaba como um grande musical. Começa em Coppola e acaba com o **Singin’ in the Rain** ou o **On the Town**, guardando para o fim – o prodigioso aproveitamento do “Love Me Tender” de Elvis Presley – o momento e movimento cinematográfico mais belos, quando Nicolas Cage e Laura Dern dançam e voam em cima do automóvel, olhados pelo miúdo chamado Pace.

Nessa sequência – prolongada pelo genérico final, como sucedia no cinema clássico e deixou de suceder depois – perfaz-se a viagem a Oz. Tal como esse filme (Oz o que é senão o cinema?), **Wild at Heart** faz do cinema o sinónimo do sonho e afirma-se como uma das mais perturbantes e poderosas manifestações do carácter onírico desta arte.

*Soap-Opera* também? Precisamente não. Digamos que **Wild at Heart**, com uma das bandas sonoras mais inventivas que me lembro de ter ouvido, é, pura ópera, e, de dentro do pesadelo, o filme de todos o mais encantado.