

ESCAPE FROM NEW YORK / 1981

(Nova Iorque 1997)

um filme de John Carpenter

Realização: John Carpenter / **Argumento:** John Carpenter e Nick Castle / **Fotografia:** Dean Cundey / **Direcção Artística:** Joe Alves / **Efeitos Especiais:** Roy Arbogast, Brian Chin e Tom Campbell / **Efeitos Visuais Especiais:** R. J. Kizer, Jim Cameron, George Dodge, Dennis Skotok e Austin McKinney / **Mattes:** Jim Cameron, Jena Holman, Bob Elliot e Dan Smith / **Música:** John Carpenter e Alan Howarth com as canções "Bandstand Boogie" (Charles Albertine), "Everyone's Going to New York" (Nick Castle) e o tema da "Cathédrale Engloutie" de Debussy / **Guarda-Roupa:** Steven Ioomis e Mal Sawicki / **Caracterização:** Ben Douglas / **Montagem:** Todd Ramsay / **Interpretação:** Kurt Russell ("Snake" Plissken), Lee Van Cleef (Bob Hank), ERNEST BORGNINE (Cabbie), Harry Dean Stanton ("The Brain"), Donald Pleasance (o Presidente dos E.U.A.), Isaac Hayes ("The Duke"), Adrienne Barbeau (Maggie), Season Hubley (a rapariga do "Chock Foll o' Nuts"), Tom Atkins (Rehme), Charles Cyphers (o Secretário de Estado), Joe Unger (Taylor), John Diehl (o "Punk"), etc.

Produção: Larry Franco e Debra Hill para a Arco Embassy Pictures, International Film Investors e Golderest Films International / **Cópia:** DCP, cor, legendado eletronicamente em português, 99 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, 14 de Abril de 1981 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Monumental e Condes, a 18 de Setembro de 1981.

A sessão tem lugar na Esplanada

"A América é a Itália do Século XX", disse, mais ou menos, um dia Eric Rohmer, comparando os dois pólos de maior "explosão" cultural dos últimos seis séculos. Pode achar-se a metáfora exagerada, mas, em idêntico período, é difícil negar, por mais paradoxal que pareça, que dois espaços urbanos tenham encarnado (e encenado) mais idealmente uma "cidade utópica" do que Florença, no Século XV, e Nova Iorque no Século XX.

Ambas são, a "cidade ideal", no sentido em que os visionários do Renascimento a conceberam. Por isso, quem visita uma e outra cidade, apesar das abissais diferenças (tão abissais quanto as que separam estes quatrocentos anos de história) pode experimentar uma equivalente emoção e uma equivalente exaltação.

Fritz Lang deve ter sido um dos que melhor o sentiu quando se baseou na sua viagem a Nova Iorque (em 1925) para o imaginário de **Metropolis**. Porque, se Florença é o arquétipo dum passado, Nova Iorque é o arquétipo dum futuro. O passado convida-nos à contemplação, e à fruição; o futuro ao fascínio e ao terror. Nova Iorque, que até ao 11 de Setembro, era uma das raras megalópolis do mundo ocidental jamais atingida por qualquer bombardeamento ou qualquer catástrofe, foi, no cinema, a cidade mais vezes arrasada. Daí que quando vimos na televisão as terríficas imagens dos ataques às Twin Towers e do desabamento delas, tantos tenham pensado ou dito "*parece um filme*", ou "*é como num filme*". O cinema, desde **Just Imagine** de David

Butler, filme de 1930, passando por inúmeros filmes de ficção científica dos anos 40, 50 e 60, ou, antes do 11 de Setembro, por **Artificial Intelligence** de Spielberg, dezenas de vezes nos deu a ver as ruínas de Nova Iorque em profecia sinistramente cumprida no primeiro ano deste milénio. E, no plano simbólico, foi o centro e o cerne da nossa utopia, o que foi vandalizado.

Na visão de Carpenter, visão de 1981 mas datada para 1997, Manhattan, essa ilha, não é reflexo do ego de qualquer "alien", mas, cortadas as pontes, a mais segura prisão da América, *décor* e *habitat* de 3 milhões de criminosos, loucos, *punks*, terroristas e ladrões, isolados do resto do país, em 1997 idêntico ao que era em 1981. Só Manhattan se transfigurou, *décor* absoluto dum universo concentracionário, subvertido nas suas referências porque exactamente postulado nelas.

Essa é a singularíssima aposta deste filme de Carpenter, geralmente pouco amado (ou, mesmo muito odiado), pelo que pareceu (após um começo fulgurante, que reuniu quase a unanimidade) uma acção dispersa, gratuita, em *sketches*, com personagens esquemáticas e diálogos nulos.

Peço licença para discordar. Se comecei pelo *décor* (Manhattan) tinha as minhas razões. Ao som da inadjectivável (isso mesmo) banda sonora (que outro cineasta americano da actualidade a cultiva como Carpenter?) o filme só se compreende e se articula em torno desse *décor*, protagonista do filme e seu personagem absoluto. O resto (os humanos) é como os faróis do carro de Duke: iluminam, mas são acessórios. O monstro engendra monstros e todos o são ali, desde a "serpente" de olhos vendados, de natureza dúplice (*in e out*, traidor e trãnsfuga) até ao Presidente e ao "Duke" (difícil conceber sequênciã mais sórdida do que aquela em que cobardemente, o primeiro ajusta contas com o segundo, já do lado de lá da ponte, já fora do *décor* em que o viramos descer aos extremos da cobardia).

Pessoalmente, **Escape From New York** sempre me pareceu um *remake* do **Terceiro Homem** de Welles-Reed. Como a Viena das cítaras e das valsas, é um espaço igualmente contaminado, propício a todas as traições, onde tudo surge minado pelas ruínas e Kurt Russell evoca Cotten face ao Welles-Stanton (o "Duke" - Harry Lime) ou ao Trevor Howard - Van Cleef (espantosos actores, a que se vem juntar Borgnine e Pleasence). Quando, perto do final, Adrienne Barbeau (Maggie - incidentalmente, então a mulher de Carpenter na vida chamada real) se recusa a seguir "Snake" ("*my name is Plissken*") na ponte de que só "Brain" conhecia o código, é a imagem de Alida Valli que me vem (refiro-me, novamente, ao **Terceiro Homem**) afastando-se do "herói impuro" para escolher a sorte dos danados.

É certo que "Snake" tem um último plano venenoso (fabuloso *gag* sonoro, com a tão cobiçada banda) mas também é certo que para salvar a pele, escolheu o lado dos polícias (o lado do Presidente) e aceitou o pacto de morte do Master Like Clock, com quem se identifica. "*When you come in, you don't come out*" diz-se no início do filme. Essa regra é válida para todos, excepto para "Snake" e para o Presidente, cúmplices do mesmo "escape", da mesma evasão. Qualquer deles reassume, escalada a ponte, o mesmo estatuto (mais opressor que o dos prisioneiros): o presidente que se maquilha, o homem que renega o nome. Nome esse que lhe tinha valido (através da aura mítica que o cercava) para entrar em todos os "buracos" servindo-se de todos os comparsas, um a um liquidados neste *run for cover*.

Se virmos o filme deste ângulo, ou seja do lado da câmara contra a visão monocular de Russell, tudo pode adquirir outra coerência. Para o olhar de Russell (o semi-olhar), o que conta é salvar a pele, pela do interposto Presidente, ou seja readquirir o estatuto do antigo combatente de Leninegrado. Chamados a identificar-nos com ele, esquecemo-nos do monstruoso significado daquele *décor*, que surge mais como dédalo do que como pesadelo, como nos esquecemos da razão do rapto do Presidente. Perversamente (mas alguma vez não foi Carpenter perverso?), as voltas são-nos trocadas, embora com uma fixação quase tão pontual como a música, o realizador nos lembre que "*everyone's going to New York*" como se canta neste fabuloso *show* iniciático à

cidade, mais alucinante que todos os equivalentes passados (e muito mais ilustres) da obra de Kubrick (compare-se essa sequência com a do bar da **Laranja Mecânica**).

A dificuldade de acesso a Carpenter, neste como noutros filmes, está em que o cineasta se exprime sobretudo pelo *décor* e pelo som, quando todo o cinema dominante dele e nosso contemporâneo os utiliza como efeito, circunflexo acento sobre o argumento. Era essa a direcção para que apontava o contraponto genial de **Assalto à 13ª Esquadra**, embora ainda escudado num *script* poderoso. Aqui o *script* desvanece-se e fica só a sombra e a solidão como aconteceria em todos os filmes futuros do autor de **Vampires**.

E proponho, à reflexão, a rápida aparição-desaparição da rapariga do "Chock Full o'Nuts" (a única que tentou a aproximação física com "a cobra") a devolução especular do "*you are the number one*"; e as capitais sequências da biblioteca e do duelo. E, no final, é a um prazer solitário que se entrega Plissken, esvaziando a fita de qualquer conteúdo penetrante e deixando o Presidente tão *englouti* com a catedral que Nova Iorque é.

E proponho à reflexão mais duas coisas. Uma, disse-a Carpenter, quando declarou, um dia, que "*os filmes não devem ser uma série de grandes planos sobre rostos de personagens a falar. Não penso que o diálogo tenha muita importância. Penso que o cinema é um meio de comunicação visual e que a câmara deve, pois, cobrir visualmente tudo o que se passa. O diálogo existe apenas para sustentar o que se vê, mas é o que se vê que conta*".

A outra, digo-o eu: que outro cineasta americano dessa geração (a não ser Cronenberg ou, nos melhores casos Scorsese) nos reconduziu parabolicamente à mesma ambiguidade moral, ou seja à mesma possibilidade de identificação-rejeição com os "heróis" e com os "anti-heróis"? Dito de outro modo, que outro dos que em tempos se chamaram *young brats* propôs uma moral, em que as aparências funcionam, como sempre funcionaram no grande cinema, como contra-imagem e não como adjectivo ou efeito dele? É isso: os archotes na biblioteca, os faróis do Cadillac de Duke. E toda, toda a escuridão da ponte da Rua 69.

Quinze anos depois, John Carpenter fez e não fez um *remake* deste filme, **Escape From L. A.**, estreado em 1996 e "ambientado" em 2013.

Se a "história" se parece bastante, tudo muda porque tudo muda no *décor*. **Escape From New York** é um filme sobre a arquitectura. **Escape From L. A.**, um filme sobre o cinema. Nesses espaços estamos.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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