

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

TERENCE DAVIES, O CANTOR DA MEMÓRIA

7 de setembro de 2024

THE DEEP BLUE SEA / 2011

Um filme de TERENCE DAVIES

Realização: Terence Davies / *Argumento:* Terence Davies, adaptando a peça teatral homônima de Terence Rattigan / *Direção de fotografia:* Florian Hoffmeister / *Montagem:* David Charap / *Música original:* Samuel Barber / *Direção de arte:* David Hindle / *Decoração:* Deborah Wilson / *Guarda-roupa:* Ruth Myers / *Som:* Tim Barker / *Efeitos especiais:* Colin Gorry / *Interpretação:* Rachel Weisz (Hester Collyer), Ann Mitchell (Sra. Elton), Jolyon Coy (Philip Welch), Karl Johnson (Sr. Miller), Simon Russell Beale (Sir William Collyer), Tom Hiddleston (Freddie Page), Harry Hadden-Paton (Jackie Jackson), Sarah Kants (Liz Jackson), Oliver Ford Davies (Hester's Father), Barbara Jefford (mãe de Collyer), Mark Tandy (Ede), Stuart McLoughlin (cantor do metro), Nichol (Sr. Elton).

Produtores: Sean O'Connor, Kate Ogborn / *Produção executiva:* Katherine Butler, Peter Hampden, Grace Hartley, Normal Merry, Lisa Marie Russo / *Direção de produção:* Eliza Mellor / *Chefe de produção:* Monique Mussell / *Assistente de realização:* Anthony Wilcox / *Anotação:* Susanna Lenton / *Cópia:* DCP, cor, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 97 minutos / *Estreia mundial:* 11 de setembro de 2011, Festival de Cinema de Toronto / *Estreia comercial portuguesa:* 28 de março de 2013 / *Primeira passagem na Cinemateca.*

Depois da obra-prima **The House of Mirth** (2000), Terence Davies passou mais de uma década sem fazer ficção (assinou apenas o seu único documentário, **Of Time and the City**, em 2008). O motivo desse longo interregno? As múltiplas tentativas falhadas de levantar o enorme projeto de adaptação de *Sunset Song*, o romance escocês de Lewis Grassie Gibbon, que o realizador finalmente conseguiria filmar em 2015. Imbuído pela frustração de projeto longamente adiado, Davies recebeu um convite. A The Sir Terence Rattigan Charitable Trust (uma sociedade que gere dos direitos da obra do dramaturgo) queria celebrar o centenário do nascimento do escritor e para isso resolveu encomendar uma adaptação cinematográfica daquela que é, provavelmente, a sua peça mais célebre, *The Deep Blue Sea* – que fora levada ao cinema três anos depois da estreia, logo em 1955, por Anatole Litvak (numa adaptação do próprio escritor), com Vivien Leigh no papel principal. Para isso, não só acharam que o cineasta inglês mais apropriado era Terence Davies, como cederam os direitos da peça e patrocinaram grande parte da produção. Era uma oportunidade de Davies voltar a filmar, teria grande liberdade por parte dos financiadores e era um “pequeno filme” – uma “peça de câmara” –, maioritariamente rodado em estúdios com meia dúzia de atores, o que lhe permitia não se desligar do outro projeto.

Davies aceitou o desafio e procurou transformar o texto à sua sensibilidade. Como contou em entrevista, “quando apresentei uma primeira versão do argumento, que ainda estava muito colada à peça, as pessoas do Trust disseram, ‘Seja radical!’”. O exercício de Davies em torno do texto dramático (todas as suas outras adaptações/reinterpretações literárias são feitas a partir de romances) é particularmente elegante, por trabalhar a peça como uma negação do palco. Davies atenua quase toda a codificação homossexual da peça de Rattigan (a personagem do vizinho “médico” é quase eclipsada – Davies sempre disse que não era um *gay director* era sim um *director that happens to be gay*) recentrando o filme na personagem de Hester (qualquer dos momentos em que outras personagens descrevem acontecimentos exteriores à realidade dela foram subtraídos).

Nesse sentido, **The Deep Blue Sea** é, porventura – mesmo considerando os filmes autoficcionais do início da carreira do realizador –, o filme mais subjetivo de Terence Davies. Isto é, aquele que de forma sistemática se entrega (apaixonadamente?) ao ponto de vista da sua protagonista. É certo que, por vezes, a câmara se demora na reação dos outros ou descobre-os na antecâmara da chegada de Hester, mas são momentos raros que servem apenas para melhor situarem a personagem dela. Daí que um dos planos mais violentos o filme seja aquele que, rompendo com a subjetivação da câmara pelo olhar dela, se entrega ao ponto de vista do marido que se descobre

traído: longo plano sobre as costas de Rachel Weisz enquanto esta fala ao telefone com o amante (um plano subjetivo que só se revela enquanto tal quando a voz do marido surge em *off*).

Mas se dizia que a adaptação de Davies trabalhava a negação do palco, disse-o de forma literal: o primeiro plano do filme começa com umas cortinas que se fecham e o último plano encerra-se com o abrir dessas mesmas cortinas. Esta inversão dos trâmites da encenação teatral não é apenas simbólica, ela é também uma inversão face ao cinema do próprio Davies. Onde todos os seus outros filmes têm na janela uma figura matricial (imagem do isolamento das personagens, da sua relação mediada com o mundo), aqui o “fechar das cortinas” produz um fechamento do “eu” ao mundo. Davies literaliza isso, logo no epílogo, quando após Hester fechar as cortinas e ligar o gás com que pretende suicidar-se, a câmara enquadra-a junto de um espelho. A troca da janela pelo espelho será sublimada – mais adiante – num plano extraordinário em que Hester, olhando para o exterior não deixa de se ver refletida (o momento em que Freddie chega do seu fim-de-semana de golf). Aliás, várias vezes antes, nos filmes de Davies, a figura das “cortinas que se abrem” como sinédoque da encenação da memória já havia sido utilizada (logo em **Distant Voices**, com as portas de correr da sala de jantar, mas depois também e de forma mais evidente em **The Long Day Closes** e **The Neon Bible**). Ao negar o palco numa adaptação de uma peça teatral, Davies está igualmente a negar um conjunto de instrumentos dramáticos que definem a sua abordagem cinematográfica. É paradoxal, mas na sua única incursão pelo texto dramático, Davies encena o seu filme mais naturalista. Talvez por isso mesmo, por prescindir do artifício, é também um dos seus filmes mais comoventes, porque mais contido (como se refere na extraordinária sequência do chá na casa da sogra, este é um filme sobre a oposição entre a *paixão* e o *entusiasmo resguardado*, oposição essa que define, em grande medida, o cinema do próprio Terence Davies).

Abrindo o filme com a tentativa frustrada de suicídio de Hester, Davies aproveita para fazer um *raccord* que atravessa uma década, do final de **The House of Mirth** para a abertura de **The Deep Blue Sea**. Onde, no romance de Edith Wharton, Davies havia expurgado a ambiguidade do final (o suicídio é-o de facto, e não se abre a porta ao sono da imaginação propiciado pelo estertor final), agora, com a peça de Rattigan, o realizador impõe uma aura de incerteza. Todo o filme se pode passar, afinal, num estado alucinatório de quem se entregara à morte e recorda a sua vida numa sucessão de visões dispersas e confusas. Em entrevista a Michael Koresky (para a monografia que o autor dedicou ao realizador no âmbito da coleção Contemporary Film Directors), Davies esclareceu, “quando as pessoas se lembram, lembram a intensidade do momento e nada mais. Com isso podemos entrar e sair do tempo quando quisermos, e torná-lo linear quando deve sê-lo. Acho isso muito mais interessante. Porque é elíptico, tem ambiguidade. Se não tivermos alguma ambiguidade não há real interesse.”

A não linearidade da peça (também ela em *flashback*) é acentuada pela montagem de instantes que caracteriza o cinema do realizador, mas acima de tudo, é sublinhada por uma atmosfera nevoenta e enfumada. O fumo do tabaco, a fumaça de uma explosão durante os bombardeamentos de Londres na Segunda Grande Guerra, o nevoeiro londrino, o vapor de ar nas noites frias, tudo isso espoleta no filme uma série de fundidos encadeados que dão aso às maquinações da memória. Maquinações à beira da morte ou à beira do sono – daí que o “milagre” final talvez não passe de um mero despertar. Só que Davies não se fica por aí. Todo o filme é banhado por uma luz turva, quente e difusa. Talvez seja aquilo que o realizador chama de *glow*. Na já citada entrevista, Davies *recorda*, “quando era miúdo, acho que o cinema estava no seu auge. Só comecei a ver coisas aos sete anos, com **Singin' in the Rain**, o meu primeiro filme, em 1952. Mas de 1941 até finais dos anos 50, há um brilho [*glow*] nesses filmes. É opaco. Não sei explicar; têm simplesmente esse brilho. E o cinema já não tem esse brilho, e certamente os meus filmes não têm esse brilho.” Terei que discordar. **The Deep Blue Sea** tem esse “brilho opaco” do cinema clássico – como se calhar nenhum outro dos seus filmes. E Rachel Weisz tem a circunspeção trágica de uma grande estrela dos *fifties*, algures entre Joan Fontaine e Olivia de Havilland.