

## THE DEEP BLUE SEA / 1955 (Profundo Como o Mar)

Um filme de ANATOLE LITVAK

*Realização:* Anatole Litvak / *Argumento:* Terence Rattigan, a partir da sua peça de teatro homónima / *Direção de fotografia:* Jack Hildyard / *Direção de arte:* Leila Rubin / *Guarda-roupa:* Anna Duse / *Maquilhagem:* George Frost, Tony Sforzini / *Som:* Bert Ross, John Cox / *Montagem:* Bert Bates / *Música original:* Malcolm Arnold / *Maestro:* Muir Mathieson / *Interpretação:* Vivien Leigh (Hester Collyer), Kenneth More (Freddie Page), Eric Portman (Miller), Emyln Williams (Sir William Collyer), Moira Lister (Dawn Maxwell), Arthur Hill (Jackie Jackson), Alec McCowen (Ken Thompson), Dandy Nichols (Sr. Elton), Jimmy Hanley (Dicer Durston), Miriam Karlin (empregada de bar), Heather Thatcher (Lady Dawson), Bill Shine (golfista), Brian Oulton (bêbado), Gibb McLaughlin (funcionário), Sid James (homem na rua), Gerald Campion (René).

*Produção:* London Film Productions (Alexander Korda), Twentieth Century Fox (Reino Unido, 1955) / *Produtor:* Anatole Litvak / *Produtor associado:* Hugh Perceval / *Anotação:* Olga Brook / *Assistente de realização:* Adrian Pryce-Jones / *Cópia:* DCP (a partir de suporte em 35mm, CinemaScope Eastmancolor), colorida, falada em inglês, legendada eletronicamente em português / *Duração:* 97 minutos / *Estreia:* 23 de agosto de 1955, Londres / *Estreia internacional:* 10 de setembro de 1955, Festival de Cinema de Veneza / *Estreia nacional:* 8 de outubro de 1956, Cinema Tivoli / *Primeira exibição na Cinemateca.*

**NOTA:** A presente cópia corresponde à digitalização de uma cópia positiva em 35mm sem qualquer intervenção digital relevante. Daí que todas as marcas de uso da cópia analógica se mantenham neste novo suporte, incluindo os riscos, as marcas de mudança de bobine e os vários (e incómodos) saltos de imagem e som. Infelizmente esta corresponde à única cópia presentemente disponível do filme.

---

Feliz coincidência esta de se apresentar a primeira adaptação cinematográfica de peça de Terence Rattigan *The Deep Blue Sea*, assinada por Anatole Litvak, poucos meses depois do ciclo dedicado a Terence Davies, autor da segunda adaptação para cinema dessa mesma peça. Seis décadas separam esses dois **The Deep Blue Sea** mas, além disso, separam-nos todo um mundo estético e toda uma outra forma de interpretar o texto.

A primeira encenação da peça estreou em março de 1952, tornando-se num grande sucesso crítico e de público. Esse sucesso levou o produtor Alexander Korda a adquirir de imediato os direitos da adaptação cinematográfica, com a condição de que o argumento seria assinado pelo próprio Rattigan. Assim, o escritor trabalhou na versão para cinema ao longo de um ano, viajando regularmente de Londres até Paris para se encontrar com Litvak (“Eu e Litvak passámos meses, em Paris, a trabalhar no argumento. Passei todo esse tempo debruçado sobre o seu ombro” [tradução literal de *leaning over his shoulder*]). No final de 1954, poucos meses antes do arranque das filmagens, quando o ator Kenneth More (que dá corpo a Freddie e que foi o único intérprete da encenação teatral original que foi mantido na versão cinematográfica) leu o guião, afirmou “Meus caros, não podemos avançar com este filme, o guião não presta. O problema é que tem Litvak a mais e Rattigan a menos...” (como o recordou o ator na sua autobiografia *More or Less*).

O que queria dizer More com tal *boutade*? Que a versão para cinema, mesmo se assinada (e creditada) pelo dramaturgo, cedia em demasia aos mecanismos narrativos habituais do cinema de Hollywood, explicando e preenchendo com *flashbacks* tudo aquilo que era subentendido através dos diálogos da peça original. Terá sido Litvak que insistiu com o dramaturgo que se deveria acrescentar aquele longo *flashback* (de quase trinta minutos) em que Freddie recorda como conheceu e se envolveu com Hester (o golf, o *country club*, as demonstrações de acrobacias aeronáuticas, as férias nos alpes suíços, o ski, os encontros dos amantes no apartamento dele, a partida para o Canadá). Nada disso está, de forma explícita (e, nalguns aspetos, nem de forma implícita) na peça de Rattigan. Pelo contrário, uma das forças de *Deep Blue Sea* (a peça) é a sua dimensão claustrofóbica e concentracionária. Tudo se passa num mesmo espaço, um modesto apartamento londrino onde se ouvem as conversas dos vizinhos por de trás das paredes, onde todos se controlam, onde se entra e se sai em casa alheia sem pedir licença, onde o mexerico impera, onde os telefones tocam a toda a hora e onde nem há sequer privacidade para o suicídio.

É verdade que na sua versão, Terence Davies também optou por incluir alguns *flashbacks* (com destaque para uma cena deliciosa, inventada pelo realizador, em que Hester e o marido, o juiz William Collyer, tomam chá com a mãe dele, uma snobíssima senhora burguesa), mas fê-lo sempre a partir do ponto de vista de Hester (no seu filme interpretada por Rachel Weisz). Por sua vez, a opção de Rattigan/Litvak passa por oferecer às personagens

masculinas o poder da rememoração. O primeiro *flashback*, mais curto (mas particularmente significativo), pertence ao marido encornado – significativo porque se conclui com um julgamento de uma cleptomaníaca onde o que está em causa não é o roubo (leia-se, o desejo) mas se esse roubo aconteceu por um impulso incontrollável e, como tal, sintomático de uma perturbação. O segundo *flashback*, como referido, parte das recordações do amante incapaz (Freddie/Kenneth More). O que estes dois desvios da linearidade da ação (que decorrem ao longo de menos de 24 horas, entre um alvorecer e outro) produzem é um estranho desvio face à protagonista efetiva da peça e do filme, Hester – interpretada nos palcos (pela primeira vez) por Peggy Ashcroft, e no presente filme por Vivien Leigh (ainda que Korda quisesse, em primeiro lugar, Marlene Dietrich, e em segundo, Greta Garbo, Deborah Kerr ou Olivia de Havilland). Esta desmultiplicação de pontos de vista (a câmara de Litvak entra, também, pelo apartamento do vizinho de cima, Miller, em duas cenas onde Hester não participa – alargando, mais ainda, o filme aos pontos de vista masculinos) parece contradizer aquele que é o foco principal do texto: o retrato de uma mulher que deseja ardentemente o amor e que se destrói (e recompõe) através desse desejo – um desejo onde os homens são simultaneamente objeto, ruína e subterfúgio de independência.

É difícil compreender o que terá levado o dramaturgo a introduzir todos estes elementos que dispersam a atenção e enfraquecem a força do retrato. Terence Davies, por seu lado, fez um filme que não despega do rosto da sua protagonista. Litvak, em contrapartida, faz um filme que – virtualmente – não tem um único grande plano do rosto de Vivien Leigh. Porquê? Foi Alexander Korda que impôs que o filme fosse rodado a cores e usasse – pela primeira vez no cinema britânico – o novo formato CinemaScope. A largueza do quadro e as cores feéricas contrastam, fortemente, com a tragédia daquela mulher que largou tudo (posição social, conforto económico, respeitabilidade, boa-imagem) por uma mitificação romântica e que se descobre diante de um homem emocionalmente limitado (pela infantilidade e pelo álcool – mecanismo de compensação dos traumas da guerra?), incapaz de corresponder às projeções que esta havia congeminado para si. Onde o filme de Davies é todo sombra e olhos lavados em lágrimas (os dela, os deles e os nossos), o filme de Litvak é só espaço e circulação.

Aliás, esse é o grande achado de Litvak em **The Deep Blue Sea**, o entendimento do *scope* como formato propício ao espaço teatral (melhor, como formato fiel às marcações de uma *mise en scene* de palco). É justamente por aí que o filme começa e é também por aí que acaba: plano muito aberto do espaço do apartamento. A princípio (e por fim) a câmara limita-se a acompanhar o movimento das personagens através de pequenas panorâmicas que preservam não só a horizontalidade e continuidade do espaço cénico como apostam na profundidade sucessiva dos espaços adjacentes (quarto, cozinha, patamar comum). Nesses primeiros (e nesses últimos) minutos de filme, Litvak propõe alguns belíssimos enquadramentos que expressam todas as possibilidades plásticas e narrativas do *scope* (contrariando a famosa frase de Fritz Lang onde este parodiava o novo formato, dizendo que “o CinemaScope só serve para filmar cobras, comboios e caixões”).

Em particular, repare-se naquele instante em que Hester e Miller estão no quarto, o casal vizinho está no patamar e a porteira na cozinha, tudo em plano contínuo, tudo simultaneamente em campo (como no teatro). O que daqui resulta é, naturalmente, uma deformação do espaço que é tanto literal (porque o CinemaScope tem essa particularidade de comprimir os extremos do quadro, agigantando o que fica ao centro) como simbólica. Filmar aquele apartamento com uma lente de CinemaScope acaba por sublinhar as próprias “deformações” da intimidade produzidas – espanto dos espantos – pelo próprio cinema (esse que, grandiloquentemente, vendeu os sonhos de amor romântico às donzelas desprevenidas pela crueza das relações – e, antes dele, a literatura). A esse respeito, convém notar que há uma ponta de Bovary – e de Bovarinha – nesta Hester que se casa com o primeiro homem que a convida e se apaixona pelo primeiro homem que a seduz.

Infelizmente, as imposições do produtor, as cedências do dramaturgo e a falta de rasgo do realizador não fizeram justiça à perversidade trágica desta mulher que vive dos “sonhos, apetites, manias, que nada mais são do que o desejo de ser uma outra pessoa. De arrancar desses símbolos do corpo, o sexo e os olhos, que primeiro pecam. A natureza da pessoa em toda a sua difusa corrente de movimentos. Movimentos ignóbeis, porque são idênticos à antiga hoste de mulheres profetas consagradas a uma ascese que os homens proíbem, para atribuir ao amor a mediocridade vivida por Eros.”