

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
EDUARDO SERRA, "INTERPRETAR UM TEXTO COM LUZ"
28 de julho de 2025

JUDE / 1996

Um filme de MICHAEL WINTERBOTTOM

Realização: Michael Winterbottom / *Argumento:* Hossein Amini, adaptando o romance "Jude the Obscure", de Thomas Hardy / *Direção de fotografia:* EDUARDO SERRA / *Direção de arte:* Andrew Rothschild / *Decoração:* Judy Farr / *Guarda-roupa:* Janty Yates / *Caracterização:* Mel Gibson / *Cabelos:* Amanda Warburton / *Som:* Kate Morath, Rupert Miles / *Misturas:* Martin Trevis / *Foley:* Joe Gallagher / *Música original:* Adrian Johnston / *Maestro:* Nick Ingham / *Efeitos especiais:* John Markwell / *Montagem:* Trevor Waite / *Interpretação:* Christopher Eccleston (Jude Fawley), Kate Winslet (Sue Bridehead), Liam Cunningham (Phillotson), Rachel Griffiths (Arabella), June Whitfield (Tia Drusilla), Berwick Kaler (lavrador Troutham), Ross Colvin Turnbull (Jude pequeno), James Daley (Jude rapaz), David Tennant (estudante bêbado), Kerry Shale (mágico), Paul Copley (Sr. Willis), Paul Bown (Tio Jim), Lee Joseph Sammut (maçom), Lorraine Hilton (lojista), Caitlin Bossley (Anny), Emma Turner (Sarah), James Nesbitt (Tio Joe).

Produção: Revolution Films (Reino Unido, 1996), com a BBC Film e a Plygram Filmed Entertainment / *Produção:* Andrew Eaton / *Produção executiva:* Mark Shivas, Stewart Till / *Produção associada:* Sheila Fraser Milne / *Direção de produção:* Josh Dynevor / *Anotação:* Julie Robinson Lyman / *Cópia:* digital (a partir de suporte original em 35mm), cor, falada em inglês (e latim) e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 123 minutos / *Estreia:* julho 1996, Festival de Karlovy Vary, República Checa / *Estreia comercial em Portugal:* 11 de julho de 1997 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

No contexto do cinema inglês, as carreiras de Michael Winterbottom e Danny Boyle são, em grande medida, contíguas e paralelas. Ambos lançaram as suas primeiras longas-metragens de ficção em meados dos anos 1990 (**Butterfly Kiss**, 1995, e **Shallow Grave**, 1994, respetivamente), filmes esses que exploravam as possibilidades do cinema de género (entenda-se o *thriller* de terror) a partir do *zeitgeist* específico desse período de *boom* económico. E ambos se afirmaram ao longo da década seguinte com títulos que se tornaram de "culto" para a geração dita *millennial*, que estava então na adolescência. Penso em filmes que retratavam "sem filtros" o consumo de estupefacientes [naturalmente, em **Trainspotting** (1996), no caso de Boyle, ou **24 Hour Party People** (2002), no caso de Winterbottom] ou filmes que abordavam de forma franca e *pop* a sexualidade [**The Beach** (2000), de Boyle, **9 Songs** (2004), de Winterbottom].

Embora os percursos de cada realizador tenham as suas particularidades, o que é evidente é que ambos procuram trabalhar sobre os códigos do cinema popular, colando-se frequentemente a modas, tiques visuais ou assuntos do dia. Não existe, num ou noutro, marcas autorais particularmente reconhecíveis, afirmando-se o seu cinema dentro de um esquema de adaptação camaleónica (ainda que, no caso de Boyle, é possível distinguir uma certa tendência para os dramas da sobrevivência em situações extremas; ao passo que no caso de Winterbottom essa "unidade" é ainda menos discernível). Contudo, há que identificar uma certa propensão, em ambos, para o excesso formalista (para os truques de câmara inflamados, as cores e os contrastes no limite do espectro visual, o recurso ostensivo de música *pop*, etc. — aquilo que definiu uma certa marca "anárquica" do cinema inglês-anti-cinema-de-qualidade-anti-realismo-britânico no final do século, cuja origem pode ser identificada no legado de Ken Russell e a cristalização contemporânea se encontra no cinema de Guy Ritchie), com Boyle a afirmar-se mais no reino do terror e da ficção científica, ao passo que Winterbottom trabalha de forma regular a sátira (muito por causa da colaboração regular com o ator Steve Coogan).

Serve este introito para destacar (por oposição) duas particularidades do cinema de Winterbottom que se vêm revelando de forma "sistemática": o interesse pelo filme de denúncia política (ora como documentário, ora como ficção — filmou o drama de Sarajevo meses depois do fim do cerco, a crise dos refugiados afegãos em 2002, as condições desumanas da prisão de Guantanamo em 2006, o conflito de Gaza em 2022, a crise política imposta pelo governo de Boris Johnson durante a pandemia, etc.) e, paralelamente, o interesse pela adaptação literária, em particular, o interesse pela adaptação literária do escritor inglês Thomas Hardy (recentemente publicado em Portugal de forma "regular" pela Relógio d'Água que, entre 2018 e 2019 traduziu três romances seus, *O Pregador Atormentado*, *O Mayor de Casterbridge* e *Tess dos D'Urbevilles* — já existindo edições mais antigas de *Longe da Multidão*).

Ao longo das mais de três décadas da sua carreira, Winterbottom já levou ao grande ecrã três romances de Hardy. A presente adaptação de *Jude the Obscure* (1895) foi o primeiro, seguido por **The Claim** (2000), uma adaptação bastante clássica de *O Mayor de Casterbridge* (constantemente a piscar o olho a **McCabe & Mrs. Miller** de Robert Altman) e,

mais recentemente, **Trishna** (2011), uma revisitação de *Tess dos D'Urbevilles* no contexto da sociedade de castas indiana (com referências explícitas a **To Have and Have Not** e tentando capitalizar o sucesso de **Slumdog Millionaire**). Winterbottom afirmou mesmo que Hardy é o seu escritor favorito e que, entre os seus romances, aquele que mais gosta é mesmo *Jude the Obscure*. **Jude**, que acabou por ser a segunda longa-metragem de Winterbottom, é, portanto, um filme de afirmação (afirmação no contexto do filme de época inglês, afirmação das suas capacidades narrativas e de gestão de equipas, afirmação do seu “bom-gosto” e da sua correção). É por isso mesmo um filme que procura, dentro do modelo bastante tipificado pela BBC (que são coprodutores do filme), quebrar alguma dessas convenções e explorar novas possibilidades estéticas e narrativas.

Um dos aspetos em que essa tentativa de “experimentação” se revela é o trabalho de Winterbottom com o diretor de fotografia Eduardo Serra — colaboração única entre os dois, mas que deu a Serra o importante “Sapo de Prata” do festival dedicado à fotografia para cinema Camerimage. Ao longo do filme, Winterbottom decompõe a ação do romance de Hardy em capítulos. Com Serra, cada capítulo é trabalhado visualmente de forma diferente (ainda que essa diferença seja, por vezes, muito ténue). O primeiro capítulo filmado em preto e branco (muito contrastado) é o exemplo mais evidente dessa “atomização” visual das várias sequências. Contudo, daí em diante, sempre no “reino da cor”, cada capítulo oscila entre tons de cinza e verde, contrastes esbatidos e tons pastel, a solarização e desfoque noutros, etc. Em entrevista à *Objectif Cinéma*, o diretor de cinema esclareceu que “Em **Jude**, as mudanças [entre diferentes tempos] são visíveis, os capítulos que estruturam o filme são fortemente marcados. Nesse filme havia um plano muito preciso em relação à construção do argumento, brincávamos com as cores dominantes, com os filtros, brincávamos com as técnicas de laboratório e também com a iluminação, com os contrastes e com a imposição da luz principal.”

O outro aspeto “experimental” (talvez seja melhor dizer simplesmente “surpreendente”) de **Jude** prende-se com o modo como Winterbottom trabalha dois esquemas de representação aparentemente opostos: o simbólico e o gráfico. Posto desta forma pode parecer algo bastante complexo, mas o filme trata de explicitar esta “dialética” logo numa das primeiras cenas do filme. A certa altura, Jude está sentado debaixo de uma árvore a ler e ouvem-se, ao longe, risos de raparigas. De súbito, cai-lhe no colo algo, que o assusta e repele. Uma das raparigas atirou-lhe – assim mesmo, sem mais nem menos – um coração de porco (elas estão a lavar as vísceras no rio). O rapaz, indignado, vai-lhes pedir satisfações e eis que uma das moças se acusa. De um ponto de vista semiótico é, possivelmente, a forma mais gráfica de fazer um “pedido de namoro”. A propensão para a literalidade dessa personagem (Arabella) revelar-se-á significativa quando, a certa altura, confessa que guarda um ovo entre os seios (porque a “função da mulher é criar vida”), e mais adiante, dá ao filho depressivo o mesmo nome do pai, Jude. Aí, nesse efeito de espelho entre pai e filho, o filme evidencia aquilo que já vinha sendo subtilmente preparado: todas as personagens em torno de Jude mais não são do que fabricações do seu desejo literário. Jude encontra-se algures entre o Quixote, que se tinha perdido nos livros de cavalaria, e Emma Bovary, que se tinha perdido nos romances de cordel; Jude perdeu-se nos dramas românticos do período vitoriano, nos textos litúrgicos em latim e no manifesto comunista de Karl Marx – e toda a sua mundividência surge filtrada por essas leituras.

A dimensão fantasista das “personagens secundárias” nunca é confirmada por Winterbottom, mas numa das cenas mais significantes do filme, Phillotson faz o comentário que demonstra a consciência dessa possibilidade: “I always noticed something extraordinary between the two of you [Jude e Sue]. (...) Sometimes I think you are one person split in two.” De facto, os arcos dramáticos de Jude e Sue são inversos (ele passa da fé ao ateísmo, ela da emancipação à credence) e as personagens são, em tudo, complementares. Se isto é da ordem da ficção literária (ou do imaginário da personagem) não deixa de ser, concomitantemente, da ordem do biográfico. Segundo os estudiosos da obra de Thomas Hardy, *Jude the Obscure* está pejado de elementos autobiográficos, sendo o mais evidente a “coincidência” de também ele ter sido recusado por Oxford e Cambridge e ter levado a cabo a sua formação literária de forma independente. A esse, junta-se o facto de a relação descrita no romance espelhar a relação de Hardy com a sua esposa, Emma Gifford, também ela sufragista reivindicativa na juventude que se tronou conservadora e hiper-religiosa com a idade. A publicação do romance (que seria o último de Hardy) marcaria o fim da sua relação (Emma opôs-se à publicação do folhetim), ainda que permanecessem casados até à morte dele, duas décadas depois.