

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
À FLOR DA PELE  
01 de agosto de 2025

## THE BIG SHAVE / 1967

Um filme de Martin Scorsese

Realização e Argumento: Martin Scorsese / Direcção de Fotografia: Ares Demertzis / Direcção Artística: Ken Gaulin / Montagem: Martin Scorsese / Interpretação: Peter Bernuth.

Cópia digital, colorida, sem diálogos / Duração: 5 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

## EASTERN PROMISES / 2007

*(Promessas Perigosas)*

Um filme de David Cronenberg

Realização: David Cronenberg / Argumento: Steven Knight / Direcção de fotografia: Peter Suschitzky / Montagem: Ronald Sanders / Direcção de arte: Rebecca Holmes / Guarda-roupa: Denise Cronenberg / Som: Wayne Griffin / Música: Howard Shore / Interpretação: Naomi Watts (Anna), Viggo Mortensen (Nikolai), Vincent Cassel (Kirill), Armin Mueller-Stahl (Semyon), Jerzy Skolimowski (Stepan), Sinéad Cusack (Helen), Josef Altin (Ekrem), Mina E. Mina (Azim), etc.

Produção: Kudos Pictures, Serendipity Point Films, Focus Features / Produtor: Robert Lantos, Paul Webster / Cópia: DCP, cores, versão original em inglês, russo e turco, legendada em inglês nos diálogos em russo e em turco, legendado em eletronicamente em português / Duração: 100 minutos / Estreia Mundial: Canadá, Toronto Film Festival, 8 de setembro de 2007 / Estreia em Portugal: 29 de Novembro de 2007 / Primeira apresentação na Cinemateca Portuguesa

---

Antes de **Eastern Promises**, uma rápida viagem aos primórdios da obra de Martin Scorsese, quando o (futuro) cineasta era ainda um jovem estudante de cinema, de vinte e poucos anos, na Universidade de Nova Iorque. Em rigor, qualquer dos filmes “de escola” de Scorsese pouco mais é do que um “exercício”, mas são sempre exercícios onde é possível detectar um sentido de humor “off beat” e um tanto neurótico (“nova-iorquino”. dir-se-ia), bem como uma preocupação muito especial com a montagem: quer **What’s a Nice Girl...** quer **...Murray** são filmes que deixam ver como na “pré-história” do realizador, já se prenunciavam os alicerces daquilo que, mais tarde, se viria a tornar no “estilo Scorsese”. **The Big Shave** é um tanto diferente - continua a ser um exercício de montagem, fundamentalmente, mas o seu minimalismo absurdo e a sua capacidade de perturbação conferem-lhe uma validade mais perene e menos “contextual”.

De resto, **The Big Shave** é uma metáfora da guerra do Vietname...

L.M.O.

(Nota redigida por ocasião de uma exibição de **The Big Shave** em conjunto com outras curtas-metragens de Martin Scorsese.)

---

**Eastern Promises** assinala, com **A History of Violence** (2005) uma fase de mudança e, simultaneamente, de consumação de Cronenberg nas suas relações com a indústria e com os públicos. Longe da estilística do *body horror* e da imagética que define toda a sua obra anterior, estes filmes de Cronenberg tornam-se mais naturalistas do que nunca, fazendo abordagens literalmente sociais a histórias que lidam conceitos como identidade e família no confronto com submundos cujo realismo testa acima de tudo a capacidade humana de reter os valores que a definem. Se, como na altura aconteceu, surgiram dúvidas sobre Cronenberg tinha perdido algo da sua essência ao aliar-se à uma estética mais comercial, o estudo deste filme indica-nos que, pelo contrário, o interesse de **Eastern Promises** assenta em linhas que perpetuam uma continuidade em relação à obra e à personalidade do cineasta, e isso está patente no modo como o filme parte do género para cumprir uma outra intenção cinematográfica e conceptual.

A narrativa deste filme todas as regras do *thriller*, montando todos os momentos como peças de um puzzle que se revelam causalmente, no entanto, o mistério a resolver não se prende unicamente à trama, e aos acontecimentos que antecederam o parto e a morte de Tatiana, repariga de 14 anos que caiu numa rede de prostituição russa após uma falsa promessa, mas à construção de toda uma ideia de mundo. Submetendo o particular ao universal, este filme é constrói-se numa relação filosófica em que todos os momentos revertem para um todo conceptual que está, no filme, em constante desenvolvimento.

Uma das mais características qualidades dos filmes de *gangsters* está na relação do seu modelo narrativo com a tragédia e com a figura do mártir que cai, ou decai, por obra do seu próprio abuso de poder. No caso de **Eastern Promises**, o elemento trágico está naturalmente implícito, mas numa outra dimensão, num determinismo cronenberguiano que assombra a sua visão cinematográfica do mundo e da humanidade. A decadência é, aqui, a normalidade do submundo da máfia russa, e está retratada na hipocrisia que rodeia todos os valores professados nas várias promessas que se ramificam. A tragédia e o martírio encontram-se, por sua vez, não nas linhas de poder, mas na ambiguidade de um trabalho secreto enquanto *pathos* humano e o seu peso na estrutura do herói.

Na sua maioria, os estudos e críticas de **Eastern Promises** correlacionam a sua narrativa e as suas personagens com as questões sociopolíticas da família, identidade e da autenticidade no contexto do conceito mais profundo da desterritorialização. Em primeiro lugar, estes conceitos materializam-se na “transplantação” geográfica e na transformação geracional de culturas, identidades e tradições no contexto das economias globais e neoliberais, cenário imprescindível para entender as várias razões para a emigração russa, incluindo nesta movimentação os grupos criminosos que cresceram e ganharam poder e influência política na Europa e na América, assim como as pessoas “ordinárias”, como no filme são referidas, representadas pela família de Anna, bem como Tatiana e todas as vítimas de tráfico humano que esperavam uma vida melhor. Em segundo lugar, e como consequência, esta desterritorialização desemboca numa exploração ética baseada no conceito de transgressão, que começa na descrição visual decadentista das práticas ilegais e dos hábitos perversos da “família” mafiosa Vory V Zakone para se transformar num verdadeiro estudo espiritual através da personagem de Viggo Mortensen, Nikolai Luzhin.

Se muitos consideram Cronenberg como um dos melhores exploradores da psicologia e, principalmente, da psicanálise, confirmando-se a sua habilidade na construção das

personagens e das suas relações nas famílias de **Eastern Promises**, ele aprofunda essa vertente numa abordagem que não se funda apenas o seu humanismo na mente, e na construção das personagens, mas num materialismo muito próprio e em íntima ligação com o corpo, que vê o corpo como “primeira realidade” do homem, uma extensão do consciente e do subconsciente para além do cérebro, e uma forma de tornar visível e extremamente palpável o que, à partida, é invisível. A importância do corpo concentra-se particularmente em Nikolai, e de uma forma especialmente sensual e consciente, expressa, por exemplo, no modo como controla a atração com a homossexualidade latente de Kirill (Vincent Cassel). Esta carnalidade ontológica manifesta-se, ainda, através das tatuagens de prisão russas, introduzidas por ideia e vontade de Cronenberg no argumento de Steven Knight. O corpo de Nikolai é, precisamente, uma superfície simbólica, um corpo-tela através do qual se liga a sua personagem ao todo significativo da história. Vale a descrição de Mark Fisher, segundo a qual as tatuagens são uma extensão simbólica, propagando “um conflito semiótico entre o livre-arbítrio e a predeterminação, as tatuagens funcionando simultaneamente como uma significação física da persistência do passado e uma rejeição simbólica da história pessoal e familiar”.

A iniciação de Nikolai, em que é feita a análise das tatuagens e a sua consumação enquanto membro dos Vory V Zakone, é uma renúncia em que a negação do passado, do pai e da mãe se cruza com a falsidade da promessa “oriental” da família que aparentemente o acolhe e com a plena consciência de estar num ponto sem retorno. A “zona” de que fala, zona da perpétua transgressão que define a vida criminosa, aplica-se também à transgressão enquanto infiltrado, causando um ponto de indiscernibilidade identitária em que o que ele responde aos mafiosos, podia, do mesmo modo, responder à embaixada russa e à Scotland Yard. Quando afirma ter morrido aos 15 anos, quando começou a sua vida no crime, essa afirmação liga-se imediatamente ao destino ao de Tatiana, que morreu aos 14 anos, e à a que ela conta de que todos estavam enterrados no solo Russo, completando, no seu âmago, uma ideia ontológica e existencial. Renuncia também a Anna, descartando qualquer possibilidade de uma ilusão comunitária.

Ao longo de todo o filme Nikolai é uma das únicas personagens que demonstra estar completamente consciente da sua situação (mesmo Semyon que pode ser considerado uma das personagens mais autênticas e consistentes, parece não ser tão subtil quanto pensa nas conversas em que tenta intimidar Anna). Os atos de violência, mesmo os que ele comete, fazem parte de uma realidade a que ele está sujeito e que ele assume como parte de um outro caminho, e a sua desterritorialização é absoluta no sentido de tudo o que é necessário para conseguir um ambíguo objetivo. A outra é Anna. A transgressão que faz é a da tarefa muito mais instintiva de manter o contacto com um grupo criminal, de transgredir a sua “normalidade social” na tentativa de proteger o futuro da filha que Tatiana deixou. É de reparar o quão arquetípico é o caminho que leva ao plano final que junta dos rostos de Nikolai e Anna mediados pela bebé: é certo que dá a ideia de um desfecho romântico capaz de satisfazer o público, mas completa, acima de tudo, uma conjugação mística, o tríptico de uma ética. Quando Anna lhe pergunta o porquê de ele a ter ajudado, ele profere as mais intrigantes palavras de todo o filme, “how can I become King if King is still in place?”, expressão que serve todo o contexto criminal, fazendo, ao mesmo tempo, uma menção plenamente mitológica e renovadora.

Manuel João Montenegro