

SCARECROW / 1973

um filme de Jerry Schatzberg

Realização: Jerry Schatzberg / Argumento: Garry Michael White / Direção de fotografia: Vilmos Zsigmond / Montagem: Evan A. Lottman / Direção de arte: Albert Brenner / Guarda-roupa: Jo Ynocencio / Som: Victor Goode, Barry Thomas / Montagem de som: Edward Beyer, Robert M. Reitano / Misturas: Arthur Piantadosi / Música: Fred Myrow / Anotação: Betty A. Griffin / Com: Gene Hackman (Max), Al Pacino (Lion), Dorothy Tristan (Coley), Ann Wedgeworth (Frenchy), Richard Lynch (Riley), Eileen Brennan (Darlene), Penelope Allen (Annie), Richard Hackman (Mickey), Al Cingolani (Skipper), Rutanya Alda (mulher da caravana).

Produção: Robert M. Sherman (Warner Bros.) / Cópia: em DCP, colorido, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / Duração: 112 minutos / Primeira Apresentação Pública: 11 de abril de 1973, Estados Unidos da América / Primeira exibição na Cinemateca.

Com a presença de Jerry Schatzberg na sessão de dia 7.

A terceira longa-metragem de Jerry Schatzberg, **Scarecrow**, marca um ponto de encruzilhada no percurso do realizador. Por um lado, trata-se da afirmação do fotógrafo no mundo do cinema com a aclamação no Festival de Cannes, onde receberia o Grand Prix (numa decisão inesperada, num ano muito particular do certame), e a defesa acirrada da sua obra pela crítica francesa, em particular pela revista *Positif* – em várias entrevistas o realizador tem referido o poder de influência de Pierre Rissient (o Sr. Cannes) e de Michel Ciment, que defenderam os seus primeiros filmes com grande entusiasmo. A juntar a isso, trata-se da segunda parceria com Al Pacino, depois da relação estabelecida em **The Panic in Needle Park**, o filme anterior do realizador. Mais, é com **Scarecrow** que Schatzberg trabalha pela primeira vez com Gene Hackman, a quem regressaria uma década depois em **Misunderstood**, um dos seus filmes mais pessoais. Por fim, o filme estreia logo após os enormes sucessos de **The French Connection**, protagonizado por Hackman, e **The Godfather**, que lança o até então quase desconhecido Pacino para a ribalta. Ou seja, o filme tinha tudo para correr bem.

Só que não. O fiasco comercial provocou uma guinada na obra do realizador que, necessitado de uma fonte de rendimento certa, aceitou um contrato com a Warner, passando de “autor” a “tarefeiro” do estúdio, vendo-se obrigado a aceitar vários projetos com que pouco ou nada se identificava. Além disso, não voltaria mais a trabalhar com Al Pacino. Há quem diga que a terceira obra é a pedra de toque de um realizador, quando já perdeu a condescendência da crítica, dos programadores e dos produtores, mas eventualmente ainda não teve tempo para se afirmar enquanto cineasta. No caso de Schatzberg tudo estava lá, no sítio certo, só lhe faltou o público e – como se se sabe – em Hollywood o dinheiro é tudo.

De qualquer modo, se **Scarecrow** foi pouco visto à época, ao longo dos anos tem vindo a ser recuperado, especialmente pelos atores principais que, retrospectivamente, têm-no considerado como um dos melhores exemplos do seu trabalho. Tanto Pacino como Hackman referiram-se a **Scarecrow** como um dos filmes (senão mesmo o filme) que mais gostam – não necessariamente aquele em que mais gostaram de trabalhar (há vários testemunhos sobre conflitos na rodagem), mas aquele em que o seu trabalho de ator atingiu um maior grau de complexidade. E Schatzberg deu-lhes essa margem, margem para o improvisado, através do recurso sistemático a objetivas longas que acompanham a ação de longe e dão espaço aos atores para ocuparem o espaço e interagirem entre si e com o que os rodeia (isso, ou o plano fixo e longo, onde se dá aso à conversa, veja-se uma

das primeira sequência do filme, quando os dois se começam a conhecer ao balcão de um café, e torna-se evidente que muito do que ali acontece – risos, conflitos, olhares, trejeitos, reações – é fruto de uma entrega dos atores aos repentes das personagens).

Visto hoje, e no contexto do que era a Nova Hollywood (movimento do qual Schatzberg sempre se procurou desvincular), **Scarecrow** é, claramente, um filme da desilusão do sonho americano, uma ode aos marginalizados da sociedade, onde já não há espaço nem para a redenção, nem para os finais felizes. À estreia, o crítico americano Roger Ebert delineou bem o filme numa certa tipologia da Nova Hollywood: “é uma viagem que já fizemos antes. Passámos por aqui com *Of Mice and Men*, onde há uma pequena quinta do outro lado do arco-íris [romance de Steinbeck sobre dois rancheiros desempregados que viajam de herdade em herdade, na Califórnia, à procura de emprego, durante os anos da Grande Depressão]; passámos por aqui em **Easy Rider**, com os traficantes de droga que se queriam reformar e ir viver para a Flórida; passámos por aqui, de forma mais reconhecível, em **Midnight Cowboy**, onde o objetivo era chegar aos laranjais da Flórida. Filmes como **Scarecrow** dependem de um par de convenções. Uma é que o espectador sabe mais sobre as classes média-baixas do que eles sabem sobre eles próprios. A outra, é que aceitamos o ritmo lento de uma viagem picaresca sem que seja necessário um grande trabalho de enredo.” Se Ebert identificou um tropo característico do cinema dos *movie brats* – o *road-buddy-movie* desencantado embrulhado em denúncia socioeconómica – parece-me que deixou escapar o modo como Schatzberg e o argumentista Michael White trabalham diretamente em diálogo com o classicismo americano e, em particular, com essa fantasia chamada **The Wizard of Oz** – sempre disponível para as mais desbragadas tresleituradas.

As coincidências são demasiadas para serem mero acaso. Do ponto de vista narrativo, **Scarecrow** constrói-se como uma viagem de duas personagens perdidas que pretendem “voltar a casa”: Hackman dirige-se ao banco onde estão depositadas todas as suas poupanças, Pacino pretende reunir-se, seis anos depois, com a sua antiga companheira que abandonou grávida (não sabe sequer se a criança, entretanto com cinco anos, é um rapaz ou uma rapariga) quando embarcou como marinheiro. A prometida Emerald City de Dorothy é agora a industrial Pittsburgh, e no final da estrada de ladrilhos dourados (aqui muito sujos e sebosos) não está a autodescoberta, mas sim um pequeno negócio de limpeza de carros que fará feliz os dois viajantes (irónico que seja um *car wash* quem nenhum deles tem carro nem prima pela limpeza). Se o esquema narrativo é o mesmo, também as personagens encontram afinidades. É certo que aqui não há uma Dorothy, mas será mera coincidência que o filme de chame “O Espantalho”, que a personagem de Pacino se chame Francis Lionel Delbuchi, Lion (“Leão”) para os amigos – e se o Leão de **Wizard** não tinha coragem, também Pacino não é capaz de encarar os seus demónios –, e que a personagem de Hackman esteja sempre com frio (veste sempre meia dúzia de camisas) e diga que não confia em ninguém, exatamente como o Homem de Lata que não tinha coração? Mais, **Scarecrow** começa com uma grande ventania (a sequência inicial, na estrada, em que os dois pedem boleia sem sucesso) e termina com um bater de sapatos para “voltar a casa” (percebe-se, no fim, que Hackman guarda dinheiro no salto do sapato e é com a nota de dez dólares que lá esconde que finalmente consegue comprar o bilhete de comboio para Pittsburgh). Outras alianças simbólicas são possíveis, como o rapto de Dorothy que coincide, no arco narrativo, à prisão dos dois amigos; a visita ao salão de ilusões do Feiticeiro, que através de simples mecanismos, cria uma ficção corresponde, sem tirar nem pôr, ao telefonema que Pacino faz para a antiga companheira (até o facto de não ser um reencontro físico, mas uma chamada telefónica...); e o final, em que Pacino fica catatónico quando mergulha nas águas da fonte pública de Detroit, à semelhança da morte da Bruxa Má do Oeste, que se desfaz em contacto com a água.

Claramente Schatzberg e Michael White usam o modelo da fábula de **The Wizard of Oz** e, através do trabalho sobre os símbolos, procuram diluir a dimensão trágica das personagens que, apesar da sua desgraça, da sua decadência, e da sua complexidade, surgem como figuras-tipo de uma epopeia

individual bem conhecida do imaginário norte-americano, todo ele sustentado nas ideias de perseverança e foco. Só que essa apropriação narrativa serve, precisamente, para a contradizer. Não há “regresso a casa” possível. Aliás, a frase final de **The Wizard of Oz** ressoa aqui de forma perversa quando entendida em sentido literal: *There's no place like home*, que pode ser lida como “não há outro lugar como a nossa casa”, mas também pode ser entendida como, “[já] não há um lugar a que se possa chamar casa” – o que é bem verdade para estes dois vagabundos sem-abrigo. Além disso, se em **The Wizard of Oz** a trindade compaixão-inteligência-coragem (Homem de Lata-Espantalho-Leão) surge como a figuração das inseguranças de Dorothy, aqui, essa trindade está, de partida, coxa – falta-lhe um elemento, o elemento do título. O simbolismo do “Espantalho” é explicitado cedo no filme – aquilo que Ebert entendeu como “personagens demasiado conscientes da sua dimensão simbólica” – e corresponde, em vez de inteligência, ao bom-humor e à leveza de espírito. Só que, por não ter personagem onde encarnar, a “luz do espantalho” luze sobre cada um deles, à vez – e essa é a razão de ser do drama.

Nesse sentido a sequência de abertura é esplendida no modo como serve de augúrio à relação entre os dois homens. Gene Hackman desce um montado desértico que termina numa vedação de arame farpado. Coloca a mala entre duas linhas metálicas e tenta atravessar a vedação, o que consegue com grande dificuldade, depois de se debater com os grampos que lhe prendem o casaco. Mas a câmara não se limita a testemunhar o humor físico de Hackman, ela participa do jogo das antecipações quando, depois de libertado das garras do arame farpado, o ator caminha confiante e, coincidindo com um *zoom out*, cai pela levada que ladeia a estrada principal. É uma sequência burlesca, digna do mais clássico dos *clowns* (vêm à cabeça o *Tramp* de Chaplin ou o *Patsy* de Lewis). Todo este número de abertura é entrecortado por um contracampo de Pacino, que observa, imóvel e escondido por de trás de uma árvore, a cena, rindo. Este começo é significativo na medida em que desdiz todo o filme que se seguirá (ou pelo menos a sua primeira hora), antecipando, ainda assim, o seu desenlace. Hackman será uma figura rígida e empertigada e Pacino, que nessa primeira cena não tem torso nem membros (é apenas um rosto entre troncos de árvore), demonstrará o seu talento para a comédia do corpo.

Dizia que este arranque é um prenúncio, uma vez que **Scarecrow** se constrói como uma paulatina inversão de papéis, retomando a casa de partida. Tudo terminará com Hackman a bater, freneticamente, com um salto no referido balcão de vendas (de novo *Tramp* ou *Patsy*) e Pacino regressará à figura “sem corpo” – posto que o filme termina com ele em estado catatónico. O espectro do “Espantalho” deixa de luzir sobre Pacino e dirige-se para Hackman, entenda-se, o bom-humor e a leveza de espírito. E é aí que se torna essencial o simbolismo da luz. A amizade entre os dois começa quando Pacino dá lume a Hackman, prescindindo, assim, do seu último fósforo. E tudo termina – isto é, a inversão de papéis completa-se – quando Pacino abandona, por fim, o candeeiro que carregava consigo a todo o momento (o presente que nunca chega a entregar ao filho). **Scarecrow** é, até certo ponto, um filme sobre o “apagar” da esperança de um homem que, perversamente, “acende” a esperança do outro.

Ricardo Vieira Lisboa