CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
MARTIN SCORSESE, ENTRE A RAIVA E O SILÊNCIO
15 e 17 de Setembro de 2026

BRINGING OUT THE DEAD / 1999

POR UM FIO

um filme de MARTIN SCORSESE

Realização: Martin Scorsese *Argumento*: Paul Schrader baseado no livro de Joe Connelly *Fotografia*: Robert Richardson *Montagem*: Thelma Schoonmaker *Música*: Elmer Bernstein *Produção de Design*: Dante Ferretti *Direcção Artística*: Robert Guerra *Cenografia*: William F. Reynolds *Guarda-Roupa:* Rita Ryack *Som* (dolby digital DTS): James J. Sabat *Supervisão de montagem de som*: Philip Stockton *Efeitos especiais*: Industrial Light & Magic *Interpretação*: Nicolas Cage (Frank Pierce), Patricia Arquette (Mary Burke), Johnn Goodman (Larry), Ving Rhames (Marcus), Tom Sizemore (Tom Wolls), Marc Anthony (Noel), Mary Beth Hurt (enfermeira Constance), Cliff Curtis (Cy Coates), Nestor Serrano (Dr. Hazmat), Aida Turturro (enfermeira Crupp), Cynthia Roman (Rose), Afemo Omilami (Griss), Cullen Oliver Johnson (Mr. Burke), Phyllis Somerville (Srª Byrke), Arthur Nascarella (capitão Barney), Sonja Sohn (Kanita), Juliana Soelistyo (irmã Foetus), vozes de Martin Scorsese e de Queen Latifah.

Produção: Scott Rudin-Cappa/De Fina *Produtores*: Rudin, Barbara De Fina *Produtores Executivos*: Adam Schroeder, Bruce S. Pustin *Cópia*: 35 mm, cor, legendada em sueco e eletronicamemte em português, 121 minutos *Estreia Mundial*: 13 de Outubro de 1999, Los Angeles *Estreia em Portugal:* 12 de Maio de 2000 *Primeira apresentação na Cinemateca*: 30 de Abril de 2001 (“Sonhos de Uma Noite de Cinema”).

Tão simples como cifrado. Como todos os bons filmes. Também como todos os bons filmes, BRINGING OUT THE DEAD atinge certeiramente. Nesse sentido, abala quem estiver disponível para ser atingido. Cuidado, portanto. A viagem é acidentada. Acrescente-se que, apesar desta óptima obra de Martin Scorsese ter sido recebida, na época, com reticências que apontavam o tédio, a falta de fôlego ou um “excesso de Scorsese” no que se refere a imagens e a temas recorrentes (!), haverá poucos argumentos a que o filme não resista. Fôlego não lhe falta. O cansaço, em sentido literal e figurado, é o motivo do filme e a cruz que a personagem de Nicolas Cage carrega, sendo que Scorsese o faz carregá-la sem espaço para o fastio, de alucinação em alucinação, mas na mais pura “normalidade” nocturna. Em resumo: Scorsese inspirado num filme de assombrações.

Comece-se pela simplicidade: o filme tem uma história, a história tem um herói, esse herói é um tipo que é, há sete anos, paramédico condutor de ambulâncias em turnos nocturnos. Chama-se Frank Pierce e quando o encontramos está em crise de exaustão, levado pelo contacto diário com o sofrimento humano. Confundidas a depressão e a exaustão, sobra um estado de angústia que se traduz em ansiedade permanente e na incapacidade de dormir. O herói, que se trata à base de “uma dieta de whisky e de café”, sofre de mal-estar e insónia. Acompanhamo-lo, à beira do colapso, durante dois dias e três noites, acossado pelas visões dos fantasmas que, diz ele, sempre lhe povoaram os pesadelos mas agora deixaram de esperar pelo sono. “Mais do que qualquer outra coisa, queria dormir, fechar os olhos e dormir.” Como não é capaz, segue em piloto automático, reagindo quando é preciso ir em socorro de alguém, a cada chamada de urgência, perante cada caso patológico ou acidente com que é confrontado. Nos momentos intermédios, retira-se, remetendo-se a um estado de desprendida passividade.

Frank é um herói errante e como é “reactivo”, a acção desenvolve-se ao ritmo dos seus encontros. O primeiro, com Mary Burke, mantém-lhe aparentemente alguma energia. Os outros, são sobretudo guiados pelos colegas que sucessivamente o acompanham nas três noites de vigília ao volante da ambulância, mais parecendo polícias de ronda atentos aos gritos da cidade em ecos de gritos mais íntimos: Larry, o colega que mantém a distância; Tom, selvagem e perigoso, que vindo de outras guerras, não perde cada nova oportunidade para um combate e guia-se pelo lema em que aprendeu a

reconhecer a identidade americana, "aguentar-se à bronca"; Marcus, o colega místico, não tão perigoso, mas igualmente fanático.

BRINGING OUT THE DEAD conta então a história de uma rotina e do tormento que vem da impossibilidade de vislumbrar a hipótese de tréguas, mas, ao melhor estilo Scorsese, o desespero é tão negro como sarcástico, pelo que o humor intervém implacável. Por exemplo, apesar do automatismo, contra o seu próprio discurso e o olhar de incredulidade esgazeada, Frank mantém a disponibilidade. Não só continua (não se demite) como não vê cumprirem-se as ameaças de despedimento (neste caso soando mais a uma "promessa" do que propriamente a uma "ameaça") sempre que, contra o todos os dias prometido, chega tarde ao serviço: "Jurou que me despedia se eu chegasse atrasado outra vez" / "O dever chama-te rapaz, a cidade precisa de ti", é a resposta que obtém, e que tem graça tratando-se de uma cidade que, mais do que porventura qualquer outra, pulsa sozinha e descontroladamente. Nas palavras do próprio Scorsese, em entrevista à *Positif nº 470* (Abril de 2000): "… É o cúmulo do absurdo, porque esta cidade é louca, demente e manda-se este infeliz, que está à beira do colapso nervoso, mitigar as misérias de uma cidade demente!".

O que nos leva de novo ao princípio e à legenda inicial: "A acção deste filme decorre em Nova Iorque no início dos anos 1990". BRINGING OUT THE DEAD, no qual, como ficou dito, um paramédico percorre as ruas em socorro das vítimas e das urgências nova-iorquinas, é também o filme de um novo encontro de Scorsese com a sua cidade de eleição. A de WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR (1967), MEAN STREETS (1973), TAXI DRIVER (1976), RAGING BULL (1980), AFTER HOURS (1985), THE AGE OF INNOCENCE (1993) e de *Life Lessons*, o primeiro episódio da trilogia Scorsese-Woody Allen-Francis Ford Coppola em NEW YORK STORIES (1989). Entre KUNDUM (de 1997, um "incompreendido" Scorsese) e GANGS OF NEW YORK (de 2001, ambientado na violência citadina dos *gangs* entre 1843 e 1863), como "opus nova iorquino", BRINGING OUT THE DEAD é claramente aproximável às deambulações de TAXI DRIVER (também com argumento de Paul Schrader e com um plano de abertura semelhante, sobre os olhos do protagonista) e à errância alucinada de AFTER HOURS. Nesse sentido, é a revisitação da cidade mais de duas décadas depois de Scorsese a ter filmado "por" um motorista de taxi:

"BRINGING OUT THE DEAD permitiu-nos voltar a encontrar-nos [a Scorsese e a Paul Schrader] e a fazer o ponto da situação vinte e cinco anos mais tarde. Naturalmente, nós mudámos, não somos os mesmos de há vinte e cinco anos. Os dois filmes completam-se e respondem-se. Durante a rodagem, deixei de pensar em TAXI DRIVER. O tratamento visual era totalmente diferente, por exemplo. No TAXI DRIVER, Travis lançava um olhar paranóico sobre o mundo, e eu enquadrava do ponto de vista dele. Aqui são as imagens do mundo exterior, as imagens alucinatórias, que assaltam Frank, invadem o seu campo visual, dilaceram-no psicologicamente. Ao fim de um certo tempo, a realidade reduz-se a estas agressões luminosas, a estes corpos agonizando sobre os passeios, estes rostos em estado de ausência ou atordoados pela dor. Deixa de ser possível ver o mundo de outra maneira. Era assim que eu queria filmar: rigorosamente do ponto de vista dele (…). Os únicos momentos em que voltei a pensar em TAXI DRIVER, são aqueles em que Frank olha, a partir da ambulância, os transeuntes a abraçar-se ou a bater-se na rua. Mas, mesmo neste caso, não são senão imagens fugazes. E estas visões agridem-no, submergem-no, enquanto Travis as mantinha à distância. Para mim, estas agressões eram a chave do filme no plano visual".

Mantendo-nos no terreno das citações, falta dizer do fascínio confesso do realizador por Nova Iorque: "É lá que se pode observar a condição humana! (…) Eu adoro esta selva, mas não queria por nada deste mundo estar na pele de Frank e dos seus colegas ou de qualquer outra pessoa que se esforce por fazer funcionar esta cidade 24 horas sobre 24. Nova Iorque é única porque é a porta da América (…), um entre dois, um mundo em si mesmo, um universo que muda a cada instante. Sempre diferente, sempre vibrante, sempre conflituosa". No filme, diz-se mais ou menos a mesma coisa, em tom que mistura o lamento e a atracção: "Esta cidade mata-nos se não formos fortes. A cidade não faz discriminações. Ataca toda a gente". E a estranheza do fascínio mantém-se nas palavras de Cy, crucificado em suspensão

do alto de um arranha céus, as luzes da noite misturadas com as fagulhas de um maçarico, incandescentes como as explosões do fogo de artifício: "Não é uma maravilha? Adoro esta cidade".

O brilho da "selva urbana" de BRINGING OUT THE DEAD é nocturno, sem complacência (vejam-se as sequências em que os médicos e enfermeiros lidam com a prática do caos da sobrelotação ou as conversas da enfermeira com os *junkies* no banco do hospital), nada asséptico e trespassado pelo silvo das sirenes em rima com o encadeamento provocado pelas luzes. A velocidade impõe-se acelerada com a mesma urgência que obriga as personagens a encarar a morte de frente e diariamente. Vista através do limpa pára-brisas da ambulância, a realidade mantém-se alucinada. Os fantasmas que assombram Frank, encarnados pelo espectro de Rose, uma adolescente que ele não conseguiu salvar seis meses antes e que desde aí o persegue como a tomada de consciência da sua própria vulnerabilidade ("Eu era uma esponja para o sofrimento. Bastava que aparecesse, não era preciso que salvasse vidas"), não cessam de vir ter com ele. Num dos momentos em que procura o descanso à custa de uma anestesia por comprimidos na "Dayrise Enterprises", os fantasmas, mais uma vez, despertam. O sonho deste filme é um pesadelo onde as aparições trazidas pela imaginação exaltada são de cadáveres que Frank tenta resgatar ao subsolo do betão das ruas onde eles se escondem. "Bringing out the dead" mais do que "por um fio", justamente.

Entre o desejo do céu e a realidade do inferno sublinhado por planos incessantemente no limite do picado e do contra-picado desde que Frank estende a mão a Noel à porta do hospital para o levantar do chão, esta espécie de possessão demoníaca latente é um entre muitos sinais crísticos, marca de Scorsese, pelo menos, desde que filmou o jovem Harvey Keitel em WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR: muitas são as alusões religiosas, para além da cena de crucificação e ressurreição à luz artificiosa do fogo e da *piéta* final. Da caracterização da figura de Frank à descrição que Mary faz do seu passado de fuga como freira ou como *junkie*, temperada pela paródia milagreira encenada por Marcus, pela crença num nascimento imaculado, pelas miniaturas dos santos que decoram pizzas e a tutela de uma estátua da Virgem com uma auréola azul néon na sala de entrada do hospital.

Se o drama de Frank, para quem o trabalho se confunde com uma missão que é preciso cumprir, é o de encontrar consolo na comparação com Deus, percebendo-se então impotente para salvar todas as vidas que tocam a sua própria existência (a possibilidade da compaixão), o filme decorre como uma tentativa imparável de redenção. Ao desgosto sobrevém o exorcismo: a salvação de Mary, carregada ao ombro, a salvação no último minuto de Noel na descida aos subterrâneos que inicia a posterior possibilidade de "ascensão" de Frank, o resgate do *dealer* crucificado nos ferros da varanda do décimo quarto andar, por fim, o gesto de substituição dos ritmos cardíacos de um condenado à morte e de um "condenado à vida", entendido como de misericórdia. À dimensão humana, "salvar" confunde-se com "salvar-se". Talvez por isso, o encontro entre Frank e Mary, cada um deles a invocar desesperadamente a salvação, acabe por traduzir a comparação possível, à medida humana, de que Frank suspeita quase desde o princípio perante a imagem da cidade vislumbrada a partir da janela do quarto (a paixão): "Salvar a vida de alguém é como apaixonarmo-nos, a melhor droga do mundo."

O balanço é descompassado, entre a exaltação e a depressão. Como em anteriores Scorsese, a questão coloca-se algures entre a atracção pela auto-destruição e o desespero da redenção. Importa a Frank interpor-se à morte, interrogando a vida que vale a pena ser vivida. O filme trata da sobrevivência. Só quando, no fim, as imagens das duas personagens femininas se confundem, Frank se sente liberto. Mas como ela lhe diz, "no one asked you to suffer, that was your idea".

Maria João Madeira