CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
CORRESPONDÊNCIAS – RITA AZEVEDO GOMES | REALIZADORA CONVIDADA
5 e 26 de novembro de 2026

# SPLENDOR IN THE GRASS / 1961

## *Esplendor na Relva*

um filme de Elia Kazan

Realização: Elia Kazan / Argumento: William Inge / Fotografia: Boris Kaufman / Música: David Amram / Direcção Artística: Richard Sylbert / Décors: Gene Callahan / Guarda-Roupa: Anne Hill Johnstone / Som: Edward Johntsone / Coreografia: George Tapps / Montagem: Gene Milford / Interpretação: Natalie Wood (Wilma Deannie Loomis), Warren Beatty (Bud Stamper), Pat Hingle (Ace Stamper), Audrey Christie (Mrs. Loomis), Barbara Loden (Ginny Stamper), Fred Stewart (Mr. Loomis), Joanne Roos (Mrs. Stamper), Zohra Lampert (Angelina), Jan Norris (Juanita), Gary Lockwood (Toots), Sandy Dennis (Kay), Crystal Field (Hazel), Merle Adams (June), Lynn Loring (Carlolyn), John McGovern (Dr. Smiley), Martine Bartlett (Miss Metcalf, a Professora), Sean Garrison (Glenn), William Inge (Padre Whiteman), Charles Robinson (Johnny Masterson), etc.

Produção: Elia Kazan para Newtown Productions / NBI / Distribuição: Warner Brothers / Cópia: 35mm, cor, legendada em castelhano e eletronicamente em português, 124 minutos / Estreia Mundial: Hollywood, 23 de Agosto de 1961 / Estreado em Portugal: no Cinema Eden, a 9 de Fevereiro de 1962 / Reposição comercial: Cinema Vox, a 17 de Setembro de 1981.

---

*"Eu sei que Deannie Lommis não existe*
*Mas entre as mais essa mulher caminha*
*E a sua evolução segue uma linha*
*Que à imaginação pura resiste"*

Ruy Belo
in *Homem de Palavra(s)*

*"Ninguém no futuro nos perdoará não termos sabido ver, esse verbo que tão importante era já para os gregos"*. Com estas palavras introduzia Ruy Belo, na "explicação preliminar" à 2ª edição de *"O Homem de Palavra(s)"*, o seu soneto "Esplendor na Relva" de que citei em epígrafe a quadra inicial. O poema não está datado mas foi escrito nos anos 60 (a primeira edição do livro é de 69) algures entre a estreia do filme em Portugal (62) e a publicação. Ruy Belo foi dos poucos que, então, soube ver. Porque, ao contrário de uma ideia feita, hoje muito propalada, **Splendor in the Grass** não foi, nessa famosa década, em Portugal, como não foi em parte nenhuma, um êxito de bilheteira ou de crítica. Pelo contrário – e com ilustres e honrosas excepções – o filme foi implacavelmente zurzido (até por admiradores de Kazan) e as três primeiras vezes que o vi foi num Eden às moscas, onde, salvo erro, não aguentou mais do que uma semana.

Não foi por acaso que comecei por aqui. Mas porque **Splendor in the Grass** é um filme que exige saber ver, já que tudo está na visão e muito menos no argumento de William Inge, que, assinou aqui o seu primeiro trabalho original para o cinema. Quem se quiser ficar pela história ou pelo que à época se pensava do estilo de representação dos actores (Natalie Wood e Warren Beatty sobretudo, são exemplarmente "actors studio" ) não vê nada (nem sequer como são sublimes os intérpretes, a começar pela fabulosa Natalie, aqui numa das criações mais pasmosas de toda a história do cinema). Tudo está na construção visual de Kazan (na *mise-en-scène*, como prefiro dizer) que tudo transfigura e traz a história de Deannie e Bud, meninos e moços do Kansas, à dimensão de uma das maiores histórias de amor (e de morte) jamais contadas. Sirvo-me do exemplo mais flagrante. Numa aula (aquelas aulas em que Natalie Wood entra sempre com três livros apertados ao peito, um deles de capa azul), o tema em vez de ser, dessa vez, o dos Cavaleiros da Távola Redonda, é Wordsworth e a "Ode of Intimation to Immortality". Quando Natalie Wood entra na aula, de vestido *grenat* muito escuro, e gola de rendas, já todas sabem – e ela também, embora ninguém lho tenha dito – o que se passou entre Bud e Juanita. E é quando todo o mundo vacila à roda dela que a professora a interpela para lhe perguntar o que é que o poeta quer dizer com os versos famosos: "*No, nothing can bring back the hour/ the splendor in the grass, the glory in the flower*". Para a estúpida e pedagógica pergunta não há

resposta, ou – a esse nível – só há a que Natalie Wood comoventemente tenta articular. Mas não é nada disso que conta, não é nada disso que o poeta quis dizer.

O que conta, o que o poeta quis dizer, é aquele espantoso *travelling* que põe Deannie diante da professora, depois o outro que nos atira com uma porta na cara e, por fim, o plano em que a vemos, sozinha, na profundidade de campo do corredor, até ir parar à enfermaria: Nesse minuto de cinema sabemos, para além das palavras, que "*that radiance that was once so bright / Is now forever taken from my sight*". Essa *radiance* que existiu entre o plano inicial (a primeira visão da catarata, "*I'm afraid, oh Bud*") até essa outra sequência da catarata, já sem ela, quando Bud saciou no corpo de outra o desejo de que essas cataratas são a mais poderosas das metáforas.

O *splendor in the grass* é o que vimos até essa aula: são os planos em que se deita de bruços na cama (Warren Beatty deita-se da mesma maneira); é o búzio encostado ao ouvido; são os retratos de Warren Beatty na parede, entre os ursos de peluche; é o dia em que entrou no colégio, blusa amarela e saia branca, no carro de Bud (*she looks so proud*); é o duche dos rapazes; é a cena de ciúmes por causa de Juanita, a que não se ficava pelos beijos; é o carro amarelo à chuva e ela a dizer-lhe que o esperará *"forever"*; é o olhar de Natalie Wood sobre a irmã "pecadora" de Bud, na noite a quatro; é o plano em que ela lhe trata das feridas; é uma saia cor de rosa que funde em negro; é o "*I miss you, Bud*"; é , acima de tudo, aquela sequência estarrecedora em que Warren Beatty a obriga a ajoelhar-se-lhe aos pés ("*I can't kid about those things (...) I would do anything you want. Anything. I would"*).

Mas é depois da famosa sequência da aula que o filme atinge o máximo de beleza e tensão, sobretudo na inadjectivável sequência da conversa com a mãe, no banho. Raras vezes o cinema terá dado uma carnalidade e um erotismo assim. Porque numa fabulosa elipse do corpo, o que existe é só o corpo nu de Natalie Wood na tina, esse corpo de que aí (na água) ela toma consciência e plenamente assume e que por essa consciência e essa assumpção dita a reacção da mãe e o histerismo dela ("*Pure... I'm as pure as the day I was born*"). Tudo é elidido e presente e o fumo da água espelha o das cataratas e o da imensa oferta.

É, depois (o longo retiro) que Natalie corta os cabelos ao espelho (iniciaticamente), se veste de encarnadíssimo (*bandelette* encarnada, colar encarnado) e se oferece a Bud na sequência da festa (nunca por demais celebrada) para ser recusada por ele e correr pelos *rails* até à última sequência das cataratas e da última imersão na água, onde até a morte lhe frustram.

Mas nem Wordsworth nem Kazan terminam no desespero, ou nesse desespero. Após os versos que serviram de título ao filme, Wordsworth diz: "*We will grieve not, rather find / Strength in what remains behind*".

Não estou certo que seja *strength* o que Natalie encontrou na relva da clínica (e reparem no fabuloso enquadramento da saída dela, entre aquela velha cataléptica e a enfermeira de estranho olhar) ou o que Warren Beatty encontrou em Yale, ou na noite novaiorquina em que o pai (antes de se matar) lhe mandou ao quarto "*a girl like Deannie*". Mas "*what remains behind*", isso introduz-se a cada plano daquele lento desmoronar do mundo (família, América, eles). Ou, como diz o futuro marido de Deannie, "*the first cut on other flesh of man*".

E há o regresso de Natalie Wood a casa e a conversa com a mãe (a sequência que Kazan preferia) há a primeira e decisiva intervenção do pai (o beijo de Deannie na testa dele, a festa nos bigodes), depois o último encontro com Bud Júnior entre as galinhas. E tudo a ser dito pelo fabuloso personagem de Angelina, aquela de quem nada sabemos, nem sequer se sabe de nada ou de tudo. Mas é ela quem fica à porta, a ver o carro afastar-se, quando voltam os versos de Wordsworth. Deannie Loomis casará com o *boy from Cincinatti* após aquele breve olhar para a cama de casal. Warren Beatty ficará com as capoeiras. E Elia Kazan, que situou o filme em 1929, quando ele próprio tinha a idade dos seus protagonistas, ficou com a afirmação que fez (a Michel Ciment) "*que a noção americana de que o amor é a solução para todos os problemas da vida, só é verdadeira para uma sociedade inibida. Teremos sempre os mesmos problemas. 'You have to save them within yourself. Like a Greek play: you know what's going to happen and you watch it happen'*".

*"Like a Greek play"*. Não fui eu quem o disse, mas Kazan. Só que esta tragédia americana não acaba em mortes violentas. Mas na morte que cada um de nós traz, feita de tudo *what remains behind*. *We will grieve not* ou, por isso mesmo, a nossa dor é muito maior. De Deannie Lomis e de Bud Stamper me despeço com outro poema de Ruy Belo, que a eles (e a todos nós?) se aplica: "*Mas agora que cantei da tristeza / não observo já os mais leves traços / e a minha maneira de me matar / é deixar cair ambos os braços*". É a isto que se chama "*intimação à imortalidade*"?

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico