

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
REVISITAR OS GRANDES GÉNEROS - A GUERRA NO CINEMA (PARTE III): PARA ALÉM DO
CAMPO DE BATALHA
7 e 10 de novembro de 2023

A MATTER OF LIFE AND DEATH / 1946

(Um Caso de Vida ou de Morte)

um filme de Michael Powell
e Emeric Pressburger

Realização: Michael Powell e Emeric Pressburger / **Argumento:** Michael Powell e Emeric Pressburger / **Fotografia:** Jack Cardiff / **Direção Artística:** Alfred Junge / **Décors:** Arthur Lawson / **Guarda-Roupa:** Hein Heckroth / **Música:** Allan Gray / **Som:** C.C. Stevens / **Montagem:** Reginald Mills / **Interpretes:** David Niven (Peter Carter), Kim Hunter (June), Roger Livesey (Dr. Reeves), Marius Goring (o Guia 71), Robert Coote (Bob), Raymond Massey (Abraham Farlan), Abraham Sofaer (o Juíz), Kathleen Byron (o Anjo), Richard Attenborough (o piloto inglês), Bonar Colleano (o piloto americano), Edwin Max (Dr. McEwen).

Produção: Michael Powell e Emeric Pressburger para The Archers / **Distribuição:** Rank Films / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco e cor, legendada em português, 104 minutos / **Estreia Mundial:** 12 de Novembro de 1946, em Londres / **Estreia em Portugal:** 16 de Fevereiro de 1948, no cinema Tivoli.

Michael Powell sempre disse que **A Matter of Life and Death** era o seu filme favorito. Hesito mais eu, sobretudo quando penso em **I Know Where I'm Going**, **Black Narcissus** ou **Gone to Earth**. Mas está com certeza entre os filmes de Powell que mais amo e que levaria para a tal ilha deserta.

Para mim, **A Matter of Life and Death** é sobretudo o filme de uma lágrima. A lágrima menos furtiva da história do cinema, porque fica "em parálítico", escorrente na cara de Kim Hunter, durante todo o tempo que dura o juízo de David Niven. Só quando esse julgamento acaba, a lágrima volta a escorregar, para o triunfo do amor sobre a morte. Tudo ficou suspenso de uma lágrima, tudo ficou suspenso numa lágrima.

O tempo dessa lágrima (tanto tempo, tempo nenhum) é o tempo da visitação do Além, neste filme de mortos e vivos (de mortos-vivos e vivos-mortos) que é sem dúvida uma das mais surpreendentes digressões sobre o espaço que noutro filme situado em tais paragens que em **Heaven Can Wait** de Lubitsch (1943), Laird Cregar (Sua Excelência, o Diabo) chamou, com algum desprezo, *above*.

Na história do cinema, e depois de vivos e mortos já terem coexistido em **Körkarlen** de Viktor Sjöström (1920) – tudo começou em **A Morte Cansada** de Fritz Lang (1921) e os *décors* de Warm, Herlth e Rohrig. Provavelmente (Langlois aventa essa hipótese) essa equipa inspirou-se em encenações teatrais de Max Reinhardt ("O Milagre") ou nos ensinamentos de Gordon Craig. Sabe-se que Hollywood, através de Douglas Fairbanks,

mandou o grande decorador Cameron Menzies estudar atentamente essa lição. E muitos dos *décor*s metafísicos de **A Morte Cansada** (as escadas que "ligam" o céu à terra, por exemplo) passaram da Alemanha de Lang para a América de Walsh no filme **The Thief of Bagdad** (1924), *décor*s de Menzies.

O mesmo Menzies, mais tarde, "aperfeiçoou" e estilizou esses *décor*s em duas obras capitais, uma virada de novo para os espaços siderais (**The Garden of Eden** de Lewis Milestone, em 1928) e outra de "ficção científica" (**Things to Come** em 1936, de que Cameron Menzies foi simultaneamente *art-director* e realizador).

Things to Come, no seu assumido futurismo, teve enorme impacto. À época, filiou-se essa "visão do futuro", no **Metropolis** de Lang (27). Talvez seja curioso aproximá-la de outro filme de Lang, apenas um ano anterior: **Liliom** de 1934, feito em França, com *décor*s de Colin e Renoux. **Liliom**, foi o primeiro filme a propor do céu (em sentido literal e metafísico) uma visão tecnológica e "electrónica" com computadores para cada alma, e câmaras de televisão em circuito fechado que projectam, para os utentes em *flash back*, a vida chamada terrena.

E, sob a influência directa desses filmes dos anos 30 (**Things to Come** e **Liliom**) e a remota matriz das obras evocadas do cinema mudo, sucederam-se até aos anos 50, visões celestiais em que, curiosissimamente, a "última morada" é um espaço semelhante ao da ficção científica, tecnocrático, com equipamento sofisticadíssimos e legiões de funcionários que cumprem com incedível zelo burocrático a sua missão de guardas dos ficheiros eternos.

Para apenas citar alguns exemplos, recorro **A Guy Named Joe** (Victor Fleming, 40), **The Devil and Miss Jones** (Sam Wood, 41), **Here Comes Mr. Jordan** (Alexander Hall, 41), **Heaven Can Wait** (Lubitsch, 43) ou **The Horn Blows at Midnight** (Raoul Walsh, 45). Em todos esses filmes - anteriores ao que vamos ver - o *décor* - seja céu, seja inferno - corresponde à ordem de imaginário enunciada. O além é uma espécie de super General Motors, de eficiência a toda a prova e dispendo da mais ultra-moderna rede de comunicações. Quem quiser ser maldoso, pode dizer que é o céu em hipóstase capitalista. Mas prefiro deixá-lo a pensar noutras hipóstases (e são muitas) para tão singular visão.

Sintomaticamente, ao longo de todos esses filmes (a que se vem juntar **A Matter of Life and Death**) o *décor*, propriamente, não varia muito. A componente dominante é neo-clássica (do Grande Teatro do Mundo dos anos 30 e de Salzburgo), com elementos surrealistas a partir dos anos 40, elementos que o grande Alfred Junge (o *art director* de **A Matter of Life and Death**) ele próprio um alemão, antigo colaborador do Stadt Theater e da Stadt Opera de Berlim, e de filmes de Jessner e Paul Leni, foi acentuando quando iniciou, com **The Life and Death of Colonel Blimp** (43) a sua colaboração com Powell e Pressburger.

Se repararem bem (sobretudo na portentosa sequência do desfile das estátuas, quando se trata de escolher um juiz para Niven) o classicismo fragmenta-se e muitos apontamentos (relógio, colunas pintadas) apontam para mundos próximos dos de Dali ou Chirico.

Mas **A Matter of Life and Death** (sempre prossequindo esta pista que me parece, pessoalmente, a mais fascinante) introduz algumas inovações de tomo face aos filmes precedentes. Limito-me às três que considero mais surpreendentes:

a) a opção pelo "preto e branco" para o Além, reservando para este mundo as cores. Eis uma insólita aposta que inverte a perspectiva tradicional, deixando ao planeta que habitamos

a glória da beleza technicolorida e reservando para o "espaço da suprema felicidade" um tom cinzento e tristonho.

Os dois exemplos mais flagrantes ocorrem quando David Niven prolonga nas areias a sua (indevida) existência terrestre. As cabras, aquele jovem pastor, a suprema harmonia e a suprema beleza dos enquadramentos aproximam-se de facto da visão tradicional do Éden, do "jardim do paraíso" constituindo um colossal contraste com o "céu" que antes víramos (a preto e branco) enorme "hangar" onde "desembarcam" multidões pardas, friamente recebidas por "anjos" de aspecto severo, sob a égide de um gigantesco relógio.

Por outro lado, é quando "descem" à terra que os habitantes do Além ganham cor, o que é particularmente impressionante no grande "juízo final".

b) essa visão de "cima" "someone is watching you"- com que se inicia o filme, no fulgurante passeio pelas estrelas - é expressamente associada à visão cinematográfica através do personagem do Dr. Reeves. Este, não só é psicanalista (ou psiquiatra) como entretém os seus ócios, numa câmara donde vê (omnivisão semelhante à do além) tudo o que se passa na cidadezinha em que habita. Como vê demais, não admira que morra, mas é fulgurante que venha a ser o escolhido (ele, o homem de cinema, ele o homem da omnivisão, ele, o que tudo e todos observava) para advogado de defesa de Niven nesses *matter of life and death*, literal e metafisicamente.

E aqui surge uma das mais prodigiosas apostas dos dois PP. Quando Niven passa para "o outro lado", quando Niven está no reino dos mortos, o cinema pára e a imagem volve-se em paráltico. Aposta introduzida desde a da primeira aparição do Guia 71 (fabuloso Marius Goring, com o seu inglês afrancesado, misto de vítima da Revolução Francesa e homossexual) é levada às últimas consequências na sequência do jogo de "ping-pong", quando todo o movimento, todo o fluir, é parado e no tal fabuloso plano da lágrima.

c) em coerência com a mais remota origem do "género" (**A Morte Cansada**, de que comecei por falar) qual é o grande valor da terra, dos homens, por oposição ao céu, aos anjos e aos deuses? O amor. Ao contrário de todos os ensinamentos teológicos, no céu não há amor, nem há lugar para ele. É o reino da justiça e do direito, não do amor. Isso é coisa de humanos e a grande tarefa de Roger Livesey contra Raymond Massey é convencer os Altíssimos que Niven - como Orfeu - merece a vida porque encontrou Euridice (Kim Hunter) na passagem entre a vida e a morte. A verdade desse amor permite-lhe salvar-se, isto é viver. Mas esse amor só se prova quando Kim Hunter (como a Lil Dagover da **Morte Cansada**) aceita morrer em vez de Niven. A prova da morte é a prova do amor.

O espaço e o tempo estão-se-me a acabar e ainda falta tanto e tanto para falar neste filme de todas as surpresas. Nem sequer falei no que era suposto ser o essencial e determinou a encomenda e aprovação deste filme: um filme que contribuísse para melhorar e desenvolver as relações anglo-americanas, outro "caso de vida ou de morte" em 1946, quando, após a guerra, havia que manter a unidade entre os dois povos face ao já presente futuro inimigo.

A leitura política do filme dá pano para mangas que nunca mais acabam. Um revolucionário francês convoca um revolucionário americano (morto pelos ingleses) para defender o piloto da RAF. Este recusa-se e o defensor volve-se acusador. Quem escolhe para júri? Um francês, um russo, um chinês, um indiano, todos vítimas da opressão inglesa. Mas, por um passe de mágica (um efeito especial do homem do cinema) seis jurados, volvendo-se em americanos com essas origens (a América como lugar de convergência de todas as pátrias) perdem essas raízes e na nova galáxia são os herdeiros dos valores saxónicos, transmitidos pela Inglaterra à América. São os símbolos do mundo livre incorporando os dois povos, contra a visão reaccionária de Massey e conquistando a simpatia do Juiz (um inglês). É só com essa

união, essa aliança que o céu volta a ser amor e o amor volta a ser céu. E é nesse jogo (*"Peter, don't forget your books"*) que Niven consegue ganhar, ele que se apaixonara por a *"good american girl"*, essa fabulosa Kim Hunter que aqui nasceu para o mundo do cinema.

Até que ponto funciona esta metáfora política na alucinante reflexão sobre o espectáculo que **A Matter of Life and Death** sobretudo é? Essa é a questão que desde a estreia do filme mais obcecou a crítica, a ponto de se dizer que Powell e Pressburger quiseram "curto-circuitar" no espírito do público toda a reflexão sobre o "conteúdo" do filme.

Se, pessoalmente, acho que essa parábola desequilibra o filme (mas todas as obras de Powell e Pressburger vivem do desequilíbrio e dele tiram o seu poder de fascinação e singularidade) não deixa de ser verdade que ela lhe reforça o irrealismo. **A Matter of Life and Death** só pode ser visto como um filme delirante, partindo de uma situação delirante (a queda do avião de Niven e o *amour fou* que pela rádio o liga aos belíssimos grandes planos de Kim Hunter) e em que a única lógica que prevalece é a lógica do delírio. A metafísica, como a política, são equívocos, apenas pontos de partida (talvez os mais adequados) para esse delírio. Nesse sentido, Raymond Durgnat tem razão quando compara esta obra com a **Alice no País das Maravilhas**, aliás o livro de cabeceira de quase todos os positivistas lógicos. Por que dizer que tudo é delirante equivale a dizer que nada é delirante, por que dizer que tudo é irreal equivale a dizer nada é irreal.

Acima de tudo, **A Matter of Life and Death** é um filme sobre essa aparente contradição: um filme sobre o *non-sense*, construído com todo o sentido. E *"the most wonderful conjuring trick to get handed"* (Powell). E a lágrima, a lágrima.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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