

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
TECHNICOLOR: O ESPLENDOR DA COR
9 e 30 de agosto de 2023

ALL THAT HEAVEN ALLOWS / 1955

(O Que o Céu Permite)

um filme de Douglas Sirk

Realização: Douglas Sirk / **Argumento:** Peg Fenwick, segundo uma história de Edna Lee e Harry Lee / **Fotografia:** Russell Metty / **Direcção Artística:** Alexander Golitzen, Eric Orborn / **Montagem:** Frank Gross **Música:** Frank Skinner, Joseph Gershenson / **Figurinos:** Bill Thomas / **Intérpretes:** Jane Wyman (Cary Scott), Rock Hudson (Ron Kirby), Agnes Moorhead (Sara Warren), Conrad Nagel (Harvey), Virgínia Grey (Alida Anderson), Gloria Talbott (Kay Scott), William Reynolds (Ned Scott), Jacqueline de Wit (Mona Plash), Charles Drake (Mick Anderson), Leigh Snowden (Jo-Ann), Merry Anders (Mary Ann), Donald Curtis (Howard Hoffer), Alex Gerry (George Warren).

Produção: Ross Hunter, para Universal-International / **Cópia:** 35mm, colorida, com legendas em espanhol e legendas eletrónicas em português, 89 minutos / **Estreia Mundial:** Novembro de 1955 / **Estreia em Portugal:** Monumental, em 17 de Janeiro de 1956

A sessão de dia 30 tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos

Como descrever aquele que é o mais belo filme de Douglas Sirk, uma das obras primas do melodrama (porque não "a" obra prima do género?) e uma das obras mais representativas do cinema americano dos anos 50? Para o fazermos talvez baste uma palavra: harmonia. São raros os filmes em que esse estado de espírito, essa sensação de comunhão perfeita com o que se diz e o que se vive, seja tão visível, ou antes, seja intrínseca à própria construção do filme. Renoir (**Une Partie de Campagne, The River**), Ford (**How Green Was My Valley, The Quiet Man**) foram dos que alcançaram semelhante plenitude. Como nestes filmes, **All That Heaven Allows** recorda uma expressão indiana, "Pantha Rey" ("tudo flui"). Tudo flui como num rio sereno e pacífico. Tudo desliza rodeado pela beleza, numa comunhão perfeita com a natureza. Não é por acaso que Sirk filmou **All That Heaven Allows** na cidade-berço do transcendentalismo de Thoreau e Emerson: Concord (Massachusetts), e o primeiro autor é convocado directamente com o seu livro fundamental, "Walden", "bíblia" da doutrina, livro de cabeceira de Mick Anderson (Charles Drake), e que, sem o ler, Ron Kirby (Rock Hudson) pratica. E se há imagem no filme que pode representar esta harmonia, este pensamento, esta forma de vida, é aquele plano que enquadra a azenha restaurada por Ron, coberta de neve, que parece um cromo de Natal (a temporada em que decorre a maior parte do filme) ou uma imagem publicitária. Esta imagem poderia ser "kitsch" em qualquer outro filme (como o plano final do veado à janela), mas neste inscreve-se harmoniosamente no conjunto. Harmonia, de novo. A própria música de Franz Skinner evita tonalidades fortes e estridências, frequentes nos melodramas, com a finalidade de darem maior ênfase às situações e sentimentos. Aqui a música é quase sempre uma melodia suave, tocada em surdina, que parece pairar sobre a paisagem, criar uma ambiência

melancólica, sem forçar as personagens, ou uma melodia para embalar (como quando Cary/Jane Wyman, abraça a filha, abalada pela maledicência). Harmonia também nas cores, e nunca Russell Metty foi tão mestre da cor, nem mesmo (perdoem a heresia) em **Written on the Wind**. Cores que sublinham sentimentos e tensões e que mantem um equilíbrio cromático com as mudanças da estação e os lugares que os personagens cruzam.

Mas... como todos os filmes de Sirk, **All That Heaven Allows** suscita outras leituras, mais profundas, menos líricas, e é, no seu "irrealismo", um dos filmes mais representativos do seu tempo.

Há duas características que "localizam" temporalmente o filme, de forma inconfundível e definitiva. O recurso à terminologia psicanalítica e a forma como é usada, e o papel atribuído à televisão. Outra, não menos importante, é a arquitectura. Tudo marcadamente típico da década de 50 do século passado, que se encontra, de forma mais ou menos "visível", mas sempre presente, no cinema americano contemporâneo desse tempo. Tomemos, por exemplo, o papel da televisão. Nos filmes contemporâneos da época começa-se a assistir à sua entrada nos lares e nas vidas logo em fins da década de 40, até se tornar incontornável ao tempo de **All That Heaven Allows** e já alvo de paródias. O pequeno ecrã está representado em três cenas que pontuam a sua progressiva importância. Logo ao começo, na conversa de Cary com a amiga Sara (Agnes Moorehead), em que falam da televisão como recurso de "companhia" para viúvas solitárias, embora em tom irónico. A segunda referência estabelece o "contacto": é a visita do vendedor a casa de Cary, desfeitoado (mas não vencido!) pela partida desta. Finalmente, a terceira, e a definitiva no sentido inicialmente atribuído, tem lugar no Natal, e faz a "entrada" do aparelho em casa de Cary, como prenda do filho, como "consolação" pelo fim do compromisso com Ron, colocando-se voluntariamente no lugar que a convenção social, do tempo e do lugar, atribui à viúva: a solidão "povoada" pela televisão. E quando Ned (o filho de Cary) diz para a mãe que "com isto, terás aqui todos os dramas e comédias que precisas" (reflexo das censuras primitivas à mãe quando esta lhe conta o projecto de casar com Ron), Sirk avança a câmara lentamente até que o ecrã do televisor "ocupa" o espaço do ecrã cinematográfico, e nele se reflecte o rosto de Cary. Ao mesmo tempo que mostra a substituição da vida real pela simulada, da imagem de Cary pelo seu reflexo, Sirk mostra-nos também (conscientemente ou não), o fim de um tempo.

No que diz respeito à psicanálise, que o cinema americano "cultivava" desde o fim da guerra, ela surge aqui num tom irónico, que é simultaneamente reflexo de uma assimilação apressada dos conceitos por parte de Kay (a filha de Cary), com o seu gosto pelas frases feitas e pela provocação, e da sua forma de transmissão, através de uma literatura "light" marcada pelo "Reader's Digest". A evolução do filme e da situação de Cary vem revelar as fragilidades de um pensamento assim construído, que acaba por ruir face aos primeiros embates com a ordem social e as convenções. Será Kay a dar o "golpe de misericórdia" nas esperanças de Cary quando surge a chorar em casa por causa da má-língua. Encontramos este tipo de "crítica" em **The Lady Pays Off** na que é uma das várias aproximações entre este filme e **All That Heaven Allows**.

A arquitectura é também fundamental para a criação desse espírito do tempo. Em particular a azenha que Ron restaura para viver com Cary. Também a harmonia é perfeita entre o interior e o exterior da casa, em que um parece (é) o prolongamento do outro. É a mesma sensação que provoca a visão das casas em filmes daquela época onde predomina a influência de Frank Lloyd Wright, em especial em Nicholas Ray (**On Dangerous Ground**, **Bigger Than Life**), Hitchcock (**The Trouble With Harry**, **North By Northwest**) e Delmer Daves (**A Summer Place**, filmado em grande parte numa mansão "Lloyd Wright").

Mas para além deste "espírito do tempo", **All That Heaven Allows** constrói também, admiravelmente, um "espírito do lugar" pela forma como envolve a paisagem e a cidade com os seus movimentos de câmara. O genérico dá imediatamente o tom com a sua lenta panorâmica que parte do campanário da igreja e nos vai revelando o lugar, o espaço, as ruas tranquilas e limpas, os poucos transeuntes. É uma imagem quase de um outro "mundo", idealizada mas com tradições literárias e cinematográficas nos EUA (**Our Town**). Mas esta imagem "perfeita" revela também alguns pontos fracos. Mas aquilo que hoje é exposto com violência (**Blue Velvet, American Beauty**) surge nestes filmes, e em particular no de Sirk, em surdina, nunca se manifesta de forma clara, mesmo quando alguma (fugaz) violência aparece (o confronto entre Ron e Howard, no cocktail com que Cary procura "introduzir" Ron na sociedade que este repudia). Sirk vai ligando as cenas com os seus "raccords" perfeitos, que ligam sem transição uma cena a outra (o ramo da árvore que Ron dá a Cary que transita para a jarra, e mais tarde desta jarra regressando ao exterior, onde Ron poda a árvore). Da mesma forma Sirk vai introduzindo as personagens a pouco e pouco, sem fazer delas figuras dominantes, como se fossem membros como quaisquer outros da comunidade em que vivem. Talvez que uma das introduções mais originais do cinema americano e mais significativas nos filmes de Sirk seja a forma como a personagem de Ron aparece. Ele está presente logo desde o primeiro plano, mas não nos apercebemos dele senão dois planos depois, quando aparece mais ao fundo no plano que enquadra Cary e Sara. É um homem que trabalha, como qualquer outro, a que não prestamos muita atenção. Ele só se impõe como "personagem" quando Cary o chama e convida para comer do lanche que Sara trouxera.

Aos espíritos do tempo e do lugar, junta-se o do amor, e **All That Heaven Allows** contem uma das mais belas cenas da história do cinema neste campo. Trata-se da sequência da festa a que Ron leva Cathy, com o jantar de lagostas trazidas por Mick e por um pescador amigo, Manuel (Nestor Paiva, que aqui retoma o nome que tivera em **The Lady Pays Off**, numa cena semelhante, a que decorre no barco de pesca, pois é também um "intervalo", uma "pausa" na narrativa). É uma cena sem "romance", mas onde tudo é perfeito como o amor: a harmonia, a amizade, a comunicação e a simplicidade. Perfeito como **All That Heaven Allows**.

Manuel Cintra Ferreira

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