

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Bértolo, José. 2016. “O actor real: perigos da representação em *A Double Life*, de George Cukor”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 9: 1-20.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

O actor real: perigos da representação em *A Double Life*, de George Cukor¹

José Bértolo²

Resumo: Este artigo propõe uma leitura de *A Double Life* (1947), de George Cukor, que consiste na análise detalhada dos seus primeiros nove minutos. Inspirada na tradição de *explication de texte* representada por, entre outros, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, a hipótese crítica subjacente a este estudo é a de que é possível conhecer os motivos narrativos, figurais e teóricos essenciais do filme em apreço a partir de um olhar atento sobre as suas sequências iniciais, que desvele múltiplos sentidos a partir da identificação e da caracterização de aspectos primordiais relacionados com a figuração, a montagem e a *mise en scène*.

Palavras-chave: cinema clássico norte-americano; George Cukor; ontologia; realidade; representação.

Abstract: This paper offers a reading of George Cukor's *A Double Life* (1947) based on the analysis of the first nine minutes of the film. In line with the tradition of *explication de texte* represented by, among others, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, I argue that it is possible to pinpoint many narrative, figural and theoretical motives in this film by paying close attention to its introductory sequences, consequently identifying and characterizing different primordial aspects related to questions of figuration, editing and *mise en scène*.

Keywords: classical North American film; George Cukor; ontology; reality; representation.

¹ Este artigo resulta de investigação financiada por fundos nacionais através de uma Bolsa de Doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PD/BD/113726/2015).

² José Bértolo desenvolve o doutoramento no Programa Internacional em Estudos Comparatistas – PhDComp (Universidade de Lisboa, Universidade Católica de Lovaina, Universidade de Bolonha) com uma bolsa da FCT para um projecto centrado nas relações entre a realidade visível e a imagem fílmica nos escritos e nos filmes de Jean Epstein, Jean Painlevé e Jean Cocteau. Enquanto investigador do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL, tem desenvolvido trabalho na área dos estudos fílmicos e sobre as relações entre o cinema e outras artes, com particular incidência em questões de representação e figuração, ontologia e materialidade da imagem de cinema. Integrou a comissão editorial da revista electrónica *Falso Movimento* e editou, com Clara Rowland, *A Escrita do Cinema: Ensaios* (Documenta, 2015). Email: jlbertolo@gmail.com.

O actor real: *A Double Life*, de George Cukor

Não se trata de pôr maquilhagem
mas do que deixamos de nós no camarim.

Ana Teresa Pereira, *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*

En vérité, c'est la vie même!

Jean Epstein, *La chute de la maison Usher*

Num texto escrito por ocasião do falecimento de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Tom Conley recorda a célebre apresentação pública, que teve lugar no American Film Studies Center de Paris, em 1973, na qual a estudiosa francesa dedicou a totalidade das três horas da sua sessão aos quatro minutos iniciais de *Antonio das Mortes* (1969), de Glauber Rocha. Ancorada na tradição de *explication de texte* da qual ela foi uma das mais distintas praticantes, Ropars chamou a atenção “para o investimento do espectador nas imagens, acrescentando persistentemente que esse gesto conduzia ao questionamento do filme, suscitando uma análise mais próxima e aprofundada” (Conley 2015, 16).

Porventura na esteira dos ensinamentos da sua mentora, Conley lembra, no prefácio escrito para a segunda edição de *Film Hieroglyphs* (“Hieroglyphs Then and Now”), que toda a obra cinematográfica estabelece, ao início, dinâmicas complexas entre o título, os créditos e a restante duração do filme. Nessa secção do prefácio, intitulada precisamente “Titles, Credits, and Film” (Conley 2006, xxv-xxviii), o autor reporta-se a forças postas em movimento por essa interacção, que podem, tal como a abertura de um texto literário, informar decisivamente a *leitura* (é o termo empregue por Conley) que o espectador fará do filme.

O estudo de Conley não se dedica exclusivamente a aberturas de filmes, mas sim, de forma mais abrangente, à presença da palavra escrita no cinema enquanto elemento que, de diversas formas, desestabiliza os modos de significação habituais do objecto fílmico. Em suma, Conley põe em prática a abordagem que Ropars propõe no importante ensaio “L’instance graphique dans l’écriture du film: *À bout de souffle*, ou l’alphabet erratique”, que consiste numa “analyse textuel” que considera “simultanément le fonctionnement du film comme texte et l’insertion des textes dans le film” (Ropars-Wuilleumier 2009, 102). Interessa-me, contudo, verificar que, se Ropars sublinha a adequação do cinema moderno a esta metodologia de análise (*id. ibid.*), o conjunto de estudos de caso reunido por Conley para o seu livro é constituído quase exclusivamente por filmes inseridos num paradigma de cinema clássico. Desta singularidade deram conta Clara Rowland e Susana Nascimento Duarte numa entrevista ao autor conduzida em 2013, questionando Conley acerca das razões por detrás da escolha. Na resposta, lê-se: “it must be recalled that the economy of classical cinema, that of nitrate acetate and celluloid, requires careful rehearsal of audio-visual strategies both shooting and editing; that those who shaped it never went to film school but were steeped in literature” (Conley 2013, 144).

A “economia” a que Conley alude é, em suma, um dos aspectos pelos quais o cinema clássico seria frequentemente estudado a partir do aparecimento transformador daquilo que se viria a classificar como cinema moderno. Essa economia traduz-se, como é sabido, num cinema altamente codificado que tem nos géneros cinematográficos, justamente, o mais alto nível de depuração (um dos capítulos de *Film Hieroglyphs* intitula-se

“Decoding Film Noir”), e Conley é também preciso na sua identificação da *poupança da fita* como uma das razões pelas quais o cinema clássico requeria uma atenção tão especial à sua pré-produção. Nesse estágio anterior às filmagens, a importância da *découpage* aliava-se à relevância absoluta do guião, que não se limitava, de modo algum, a conter os diálogos. Pelo contrário, todo o filme era minuciosamente (pré-)escrito e informado por um conjunto de especificações, entre as quais, e de forma não exaustiva, referências a ângulos de câmara, apontamentos de cor, sequencialidade de planos, especificidade dos *raccords*, etc.

Se atrás dizia “codificado”, não me referia então aos géneros propriamente ditos – que constituem uma forma particular de codificação –, mas a este trabalho, muito visível no melhor cinema clássico de Hollywood, que visa, com pouca margem para o imprevisto, que todos os planos sejam cuidadosamente encenados de acordo com um determinado desígnio. *A Double Life* (1947), de George Cukor, é um perfeito espécime desta tipologia de cinema, e se comecei por invocar Ropars e a sua *explication de texte* é porque acredito que este enquadramento de análise – baseando-se fundamentalmente na *leitura* atenta e próxima (*close*) daquilo que se toma como uma *cinécriture* (Ropars), no tal “investimento nas imagens” referido por Conley – pode, com os devidos ajustes, adequar-se a uma obra como esta. A minha proposta consiste em considerar *A Double Life* a partir dos seus nove minutos iniciais, perspectivando a sua leitura a partir de um olhar atento sobre os créditos inaugurais e as primeiras sequências.

* * *

Depois de mostrar uma tabuleta de rua onde se lê “Broadway”, o primeiro plano de *A Double Life* prossegue em *travelling* para o desvendamento da fachada do teatro Empire Theatre. Nela lê-se, em maiúsculas, “EMPIRE THEATRE”, e, em baixo, pode ler-se “ANTHONY JOHN”. No plano seguinte, dois homens descarregam de uma carrinha o cartaz promocional de uma peça intitulada *A Gentleman’s Gentleman*, no qual se vê a figura de um homem trajado de mordomo, segurando uma bandeja, sob a inscrição “The critics say...”, à qual se segue um conjunto de excertos retirados de críticas laudatórias à peça. Os homens transportam o cartaz para o interior do teatro, e lê-se então no letreiro sobre a entrada: “Max Lasker presents ANTHONY JOHN in «A Gentleman’s Gentleman»: a comedy by Robert E. Sherwood”. O cartaz é colocado no interior do teatro, onde duas mulheres param para o admirar. Uma chama a atenção da outra para algo que se encontra atrás delas. Voltam-se, dirigem-se para trás e a câmara segue-as até que se detêm a observar um homem ao fundo, que por sua vez encara dois retratos pintados numa parede. Um novo plano aproxima-nos do homem, isolando-o em campo, e um outro plano aproximado revela a figura, de costas para o espectador, a observar o retrato. Ele volta-se para a câmara e percebemos que se trata do mesmo homem retratado na pintura. Ouve-se, então, a voz das mulheres em *off*: “He looks just like he did in the other play, remember?” Ele apercebe-se de que está a ser observado e, aparentemente incomodado, afasta-se.

À melhor maneira do cinema clássico norte-americano, o início altamente codificado de *A Double Life* lança uma série de pistas para a sua

interpretação. A tabuleta contextualiza não só geograficamente a acção, como o faz também ao nível da temática, pois a referência à Broadway situa o espectador indubitavelmente no domínio do mundo do espectáculo. Esse contexto é, aliás, reforçado com sistematicidade ao surgimento de cada novo plano: a fachada do teatro, a entrada, o interior do edifício. Contudo, não se trata apenas de enquadrar geográfica e tematicamente o filme, uma vez que, a um outro nível de entendimento, esta sequência de planos parece procurar estabelecer uma contiguidade absoluta entre um espaço exterior e um espaço interior. Com efeito, não se pode falar de uma transição normal entre o exterior (as ruas da cidade) e o interior de um teatro, se aquilo que se dá do exterior são indicações (a tabuleta, o cartaz, a fachada) que já apontam, vincadamente, para aquele universo interior. Em suma, e ainda antes de entrar na intriga propriamente dita, o filme sugere, desde estes poucos planos iniciais, que o seu tema principal não é o teatro em si, mas sim – procurando afinar um pouco o espectro das questões – a contaminação da vida pelo teatro, que é de tal forma manifesta, já aqui, que tudo o que existe na vida reenvia, referencialmente (e a tabuleta, o cartaz e as palavras na fachada são justamente figuras desta referencialidade), para o teatro. Em suma, a contiguidade espacial que se estabelece entre um exterior que não faz senão aludir ao interior e esse interior é análoga à situação que o filme trabalhará: a de uma vida que já não se sustenta sem integrar em si, de maneira inescapável, o teatro.

A sugestão do teatro vinha, aliás, desde antes da entrada na narrativa. A primeira imagem do filme é o icónico globo dos estúdios da Universal, a que se segue o logotipo da produtora do filme, Kanin Productions, impresso

sobre uma cortina fechada, que abre para revelar um cenário pintado sobre o qual se lê o nome de Ronald Colman, que interpreta o protagonista – também ele um actor – desta história. É evidente que a transição de uma imagem do mundo para uma imagem do teatro pode não ser mais do que fruto da coincidência de os estúdios que acolheram o filme de Cukor serem representados por uma figura do globo terrestre; contudo, essa transição materializada no contínuo das imagens reforça o efeito de contiguidade que já identifiquei nas transições espaciais da primeira sequência do filme, ou seja, a de uma justaposição entre mundo e palco.

A tematização do mundo do espectáculo tornou-se frequente desde muito cedo na história do cinema, e o tópico do teatro, em especial, sempre foi fecundo.³ No contexto do cinema norte-americano, *All About Eve* (1950) tornar-se-ia talvez o caso paradigmático e de maior sucesso. No filme de Joseph L. Mankiewicz, Eve é uma mulher que deseja ser actriz, aproximando-se por isso da mais célebre actriz do momento, e possuindo o plano secreto de, através dela e a qualquer custo, ingressar no mundo do teatro. Invoco o filme de Mankiewicz por se tratar do exemplo maior de um filme inserido no paradigma clássico do cinema norte-americano que se ambienta no teatro, e também porque, não obstante ele ser lembrado maioritariamente pela interpretação de Bette Davis e pelos diálogos mordazes da autoria de Mankiewicz, contém vários problemas temáticos –

³ Circunscrevendo-me apenas ao cinema narrativo, encontro em *For Åbent Tæppe* (1912), de August Blom, um exemplo particularmente adequado ao contexto desta reflexão. No filme, um casal de actores que interpreta Otelo e Desdémone nos palcos vive uma situação análoga à da tragédia de Shakespeare. Tal como *A Double Life*, o filme de Blom apropria-se de *Othello* para propor uma reflexão wildiana sobre a promiscuidade das relações entre a vida e a arte. Para além de uma cena de disfarce e do uso repetido de espelhos na *mise en scène*, que chamam a atenção para a duplicidade enganadora da representação, no final o teatro e a vida sobrepõem-se e confundem-se de facto, quando o homem mata a mulher em palco, no preciso momento em que Otelo estrangula a esposa.

com implicações teóricas fortes – característicos deste género de filmes. Um dos tópicos que se desenvolve mais eficazmente em *All About Eve* é o da representação (no sentido de *acting*) em vida. Para atingir os seus desígnios, Eve tem de interpretar *na vida* o papel da mulher perfeita, de maneira a ser estimada e a merecer a confiança dos restantes, e assim potenciar a materialização das circunstâncias ideais para o cumprimento do seu plano: usurpar o lugar de Margo Channing – a estrela maior do teatro – nos palcos.

Uma vez que o *acting* invada o plano da vida tomado como “real”, é problematizado o estatuto de *realidade* proposto pelo filme, criando-se no espectador uma dificuldade em destrinçar os vários níveis de representação sobre os quais a realidade do filme se constitui. No filme de Mankiewicz, a acrescer a esse factor, Eve não é apenas actriz, como é também uma espécie de dramaturga e encenadora da sua própria vida, e, assim, *All About Eve* deve ser considerado, até certo ponto, a *peça* que a personagem prescreve para a sua vida, encenando-a, interpretando-a e vivendo-a simultaneamente, na repetição de um *topos* que remonta, na verdade, à tragédia grega, e, a título de exemplo, ao Dioniso de *As Bacantes*, cujo projecto, anunciado e descrito na cena inaugural, coincide com o desenvolvimento da peça de Eurípidés.⁴

Interessa-me especialmente, contudo, que em *All About Eve*, a partir do momento em que a personagem transforma a sua vida num evento análogo a uma peça de teatro, assumindo o papel de actriz dessa peça, a vida passe a ser simplesmente representação, ou a experiência da representação,

⁴ “[V]ou demonstrar, a [Penteu] e a todos os Tebanos, que sou um deus. Para outra terra dirigirei os meus passos, depois de reduzir esta à ordem devida, pela revelação da minha pessoa” (Eurípidés 1998, 41). O desenvolvimento da peça consiste, em termos gerais, a essa “demonstração”, vindo a culminar numa terrível, porque trágica, “ordem devida”.

algo para que se aponta em *A Double Life* desde o momento em que, como antes mencionei, todos os elementos da realidade exterior (a tabuleta, o cartaz, as mensagens na fachada) remetem para o teatro. Quando um objecto representativo (um filme, no caso em apreço) nos apresenta um cenário em que tudo nessa realidade construída é referencial, sugere-se que não há uma vida dita real, mas somente representação, ou, em alternativa, que toda a vida possível é representação.

Em suma, e cingindo-nos ao caso específico do cinema, a tematização do teatro em filme origina por norma cenários em que a realidade é desestabilizada, habitualmente pela representação (*acting*), mas outras vezes, também, por (con)fusões de autoria (Eve como *realizadora* do filme de Mankiewicz) ou por (des)coincidências de intrigas (os *plots* concebidos e encenados – e vividos, ou não – pelas personagens). Poderia, para além de *All About Eve*, invocar obras como *He Who Gets Slapped* (Victor Sjöström, 1924), *Twentieth Century* (Howard Hawks, 1934) ou *To Be or Not to Be* (Ernst Lubitsch, 1942). Todas elas desenvolvem os problemas que identifiquei a propósito do filme de Mankiewicz, e promovem cenários em que planos ficcionais contaminam o plano da realidade dentro e fora do palco, com contornos humorísticos (Hawks, Lubitsch) ou melodramáticos (Sjöström). Comum a todas elas parece ser o facto de as implicações teatrais (ou metateatrais, se quisermos) se darem maioritariamente, tal como na peça de Eurípides, ao nível da acção. É no campo da intriga que tudo se passa e, assim, estes filmes tornam-se uma espécie de jogos, entre o metateatral e o metafilmico, que se resolvem quase exclusivamente no deslindar das suas narrativas, e em especial nas

dinâmicas que se estabelecem entre realidade e representação, e entre vida e arte. Em nenhum destes filmes a apropriação do universo do espectáculo é levada a cabo em favor de uma escavação da psique das personagens. Isto está longe do que sucede no filme de Cukor, que se aproxima mais da dimensão interiorizada de um exemplo de cinema de teatro como *Opening Night* (John Cassavetes, 1977), que documenta, *grosso modo*, a desintegração psicológica de uma actriz. Salvaguardadas as diferenças, diga-se que, tal como o filme de Cassavetes, *A Double Life* se centra justamente na dissolução de um indivíduo, e essa parece ser a sua singularidade no contexto do cinema clássico norte-americano ambientado no universo teatral. Em suma, se em *All About Eve* e nos restantes exemplos o plano da vivência da *representação em vida* dos protagonistas se relaciona essencialmente com o desenvolvimento da intriga, no filme de Cukor, tal como no de Cassavetes, a experiência da representação tem implicações ontológicas profundas.

* * *

Regresso aos primeiros minutos e relembro que, após os planos iniciais, que estabelecem a contiguidade simbólica entre o espaço da vida e o espaço da representação, há um novo plano em que se vê um homem a olhar para o seu retrato. Este retrato encontra-se pendurado numa parede, junto a um outro retrato em que uma figura masculina está caracterizada como se vinda de uma peça de Shakespeare. Trata-se de dois retratos do protagonista, o homem a cuja presença física assistimos, realizados por

altura da representação de peças nas quais ele interpretara a personagem principal. Nesse momento, recordo ainda, uma voz diz em *off*: “He looks just like he did in the other play, remember?” O que a desconhecida está a dizer é, num primeiro nível, que este homem, que tem a profissão de actor, está vestido com roupas semelhantes às que envergara numa peça a que ela assistira anteriormente, e isso é algo que o espectador pode também atestar, uma vez que, nesse momento, se verifica uma grande semelhança entre a gabardina que ele usa e a gabardina que veste o homem do retrato, que, como acabo de sublinhar, se reporta a uma representação anterior. O que este comentário inocente e aparentemente inócuo esconde, ao nível da economia figural do filme, é uma particularidade que, não obstante não seja perturbadora em si mesma, aponta já para a perturbação que o filme desenvolverá: não é absolutamente natural ou expectável que um homem se apresente, enquanto assume a sua identidade civil, da mesma forma que se apresenta quando – pela natureza da sua profissão – assume uma outra identidade, numa peça. A mulher evidencia assim uma certa porosidade entre aquela pessoa e uma outra (sua) *persona*, diagnosticando um esquema em que “o próprio parecer tem um efeito real sobre o ser” (Ferraz 2010, 54), que conduz à contaminação fatal da pessoa pela *persona*.

Uma situação análoga em vários aspectos tem lugar em *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, em que Judy, após ser contratada para se fazer passar por Madeleine na vida real, acaba por inadvertidamente seduzir Scottie, que se apaixona por si *enquanto Madeleine*. Mais tarde, terminada a representação com a encenação da morte da falsa Madeleine, Judy reencontra Scottie, que se interessa por ela precisamente por lhe fazer

lembrar a defunta amada. Judy procura então ser desejada como quem é realmente, mas Scottie não procura senão transformá-la na mulher que perdeu, pintando-lhe os cabelos de loiro ou vestindo-lhe a mesma indumentária cinzenta que Madeleine envergara. No final do filme, num golpe de ironia, Judy encontrará para si precisamente a mesma morte que encenara para a mulher cujo papel interpretara no passado, caindo do cimo da mesma torre. Tal como na sequência de *A Double Life*, cria-se em Hitchcock um cenário em que, por meio da *cosmética*, se sugere a impureza de um indivíduo por entremeio de um papel representado, uma máscara. Em *Vertigo*, porém, Judy nunca deixa de saber quem é realmente (numa cena célebre, ela diz querer ser amada “as I am, for myself”), e se acaba por cumprir o destino de Madeleine é por via de um segundo elemento, Scottie, que – ao querer transformá-la na sua Galateia – origina um novo labirinto de representações em que ela ingressa por amor, e no qual, no fim, se perde irremediavelmente. Em *A Double Life*, no entanto, a condição ontológica do protagonista é ligeiramente diferente, porque – como verei adiante – parece não haver aí a possibilidade de uma declaração como “as I am, for myself” ao qual a personagem se possa ater. Pelo contrário, ele já existe, no início da narrativa, num estado de estranheza de si mesmo, e, por conseguinte, não há lugar para uma violenta aprendizagem, como em *Vertigo*, mas apenas para o declínio.

Regressando um pouco atrás, após a sinalização da Broadway, lê-se num *placard* luminoso o nome de Anthony John. John é, sabemos, o protagonista desta história. Logo depois, o cartaz promocional que um par de homens descarrega de uma carrinha contém novamente o nome Anthony

John bem visível, a que se junta então uma fotografia do homem, caracterizado tal como aparece a público na peça *A Gentleman's Gentleman*, que o cartaz publicita. No interior do teatro, um funcionário abre uma porta – como se de uma cortina se tratasse, em nova metáfora teatral – que revela, por detrás, o homem ainda sem um rosto visível e os retratos nas paredes. É apenas mais tarde que o rosto é finalmente mostrado. Falei atrás de um sistema de referencialidade que reenviava todos os primeiros elementos do filme para o domínio do teatro, mas esse deve ser apenas o primeiro nível de interpretação destes planos, pois o jogo de referencialidade mais premente na sequência inicial prende-se na verdade com a apresentação deste homem – o protagonista da história – sempre através de diferentes figuras de representação, desde a linguagem simbólica até à iconicidade das imagens: primeiro o nome, depois o nome associado a uma fotografia, depois um retrato pintado, e só então, finalmente, o rosto em si. Este rosto, no entanto, é significativamente mostrado por uma espécie de sobreposição do rosto real sobre a face pintada, com o corpo material perfeitamente enquadrado pela moldura do quadro. Através deste cuidadoso e sintético trabalho sobre a imagem, o filme reforça duas ideias: por um lado, que o meio de acesso a este homem não se pretende directo, o que coloca o espectador, desde logo, numa posição epistemológica desconfortável que terá, veremos, um reflexo na condição de John; e, por outro lado, que esta personagem está perdida no reino da representação, de tal forma que a sua apresentação no filme é feita através de *palavras* e *imagens* de si antes da sua revelação, sendo ainda que, no momento em que John se vira finalmente para a câmara, a percepção dele é necessariamente condicionada por uma moldura que o enquadra,

lembrando que, não obstante as aparências, este acesso também não é directo, e não o é porque, como veremos, a *realidade* deste homem é *impura*.

É desta complexidade ontológica que dá conta a apresentação do homem pelas suas imagens. Lembremo-nos de *Portrait of Jennie* (William Dieterle, 1948), em que Jennie, uma mulher morta, aparece no mundo para ser pintada pelo protagonista do filme, numa sugestão de que a imagem é uma zona de interface entre o pintor (o real) e Jennie (o espectral), que, para além de a terem no filme de Dieterle, têm na paixão que desenvolvem – a experiência *viva/morta* (vivificante) dessa paixão – a única realidade possível, que sobrevive à *décalage* ontológica vivida pelo par. E recordemos ainda *Rebecca* (1940), de Hitchcock, em que a mulher que substitui Rebecca enquanto esposa de Mr. De Winter tem um encontro com Rebecca, então morta, através de um retrato, como se ela estivesse, de alguma forma, viva no retrato, exercendo o seu estranho poder sobre o mundo dos vivos. Em suma, quero dizer que estes planos de Cukor estabelecem Anthony John como mais uma personagem – entre tantas outras no cinema clássico de Hollywood – que responde ao paradoxo que Jean-Pierre Vernant identificou como “*apparition réelle*” (Vernant 1979, 111).

Fugindo aos olhares das fãs, John entra no teatro e pára durante breves momentos junto a um busto esculpido à semelhança do seu próprio rosto. Depois de sair pela porta de acesso do pessoal, a câmara repousa no busto envolvido pelo fumo de um cigarro, naquilo que pode ser entendido como uma utilização do fumo como uma matéria que promove a indefinição, envolvendo os contornos do rosto e dificultando

significativamente a sua determinação. Nos planos seguintes, John encontra pelas ruas vários conhecidos com quem troca algumas palavras e que têm sobre ele opiniões absolutamente divergentes. Uns chamam-lhe “a great guy”, outros “a dirty heel”, “good actor” mas “no good [enquanto pessoa]”, e, por fim, duas amigas referem-se a ele alternativamente como “a darling” e “stinker”. Localizado no início do filme, este concentrado de descrições discordantes coloca o espectador na situação de não poder identificar a personagem de uma forma unívoca e final. Esta sequência traduz-se, por um lado, na colocação de um obstáculo à interpretação, mas contém também, por outro lado, o anúncio ao espectador da difícil circunscrição ôntica da personagem, que será o tópico desenvolvido ao longo do filme, isto é, a ideia de que este homem (também caracterizado nesta cena, significativamente, como “actor” – corpo dúctil que age) não é uno.

* * *

A cena seguinte – última do *incipit* e, por essa razão, aquela em que terminarei esta análise – tem lugar no escritório do amigo e agente Max Lasker, que propõe a John participar numa nova encenação de *Othello*. Se até aqui, tal como tenho vindo a expor, apenas haviam sido lançadas pistas para a compreensão do filme, pode dizer-se que a linha narrativa principal começa nesta cena, que se torna assim algo da ordem da peripécia, com o surgimento da peça de Shakespeare a contrariar violentamente o estado em que se encontra a vida (o filme, a peça) de Anthony John por via da comédia *A Gentleman's Gentleman*.

É, aliás, nesta cena que são lançadas certas coordenadas que permitem ler *A Double Life* numa associação à tragédia. Para além da aproximação a Shakespeare, algumas linhas de diálogo permitem-nos perceber melhor esse vínculo ao género. Quando Lasker pergunta a John – após este hesitar em aceitar a proposta – se ele não possui ambição, John inicia um pseudo-solilóquio a propósito do caminho percorrido enquanto actor, ao longo dos anos. Diz ele:

That's when I wanted [...] to be an actor, a real actor. I had to teach myself to talk, do you know it? And move, and think. I had to tear myself apart and put myself together again and again. The leftover pieces are all scattered somewhere between here and a thousand one-night stands. Oh, sure, I lost plenty.

Neste passo, a própria personagem explicita o problema da sua indefinição, para o qual o filme já vinha apontando através dos indícios que tenho identificado. Ele começa por invocar a imagem de um homem que se despedaça, no acto de representar um papel numa peça, para depois se reconstituir. Esse processo, no entanto, não implica um regresso à forma original, uma reposição da ordem, porque ficam “sobras” [*leftovers*] nos lugares onde as metamorfoses ocorreram. De uma forma muito económica, o filme define a profissão deste homem como um ofício que implica transformações que, em vez de produzirem acréscimos (o actor ganha algo novo com os papéis que representa), acarretam um esboroamento progressivo da inteireza, ou, como ele diz no final (“I lost plenty”), a “perda” de si. Porém, esta definição implícita não parece reportar-se à profissão de actor em sentido abrangente, uma vez que o filme mostrará vários actores que, não obstante a “dépossession de soi par ressemblance”

(Vernet 1988, 95) a que continuamente se sujeitam, não se perdem. É por esta razão que gostaria de chamar a atenção para o facto de John anunciar que procurou tornar-se um “actor real”. A expressão “actor real”, entendida num primeiro sentido, parece simplesmente querer dizer algo como actor de profissão, ou seja, actor não amador. No entanto, e à luz do que já disse atrás a propósito das porosidades entre os domínios da realidade e da representação neste e noutros filmes da mesma constelação temática, a ideia de um “actor real” pode querer indicar precisamente o oposto da outra hipótese, isto é, uma situação em que ser actor não é uma profissão, mas sim uma característica constitutiva da própria verdade, ou realidade, do ser. Contrariamente aos restantes actores, então – que seriam *actores falsos* –, Anthony John tornou-se um *actor real*, ou seja, um ser para o qual a representação é a realidade. E, assim, a existência de John é fundada, *grosso modo*, num oxímoro naturalmente irresolúvel e definitivamente trágico, que tem pouco que ver com uma “identificação” entre ele e as suas personagens, como sugerem Jacobs e Colpaert (2013, 99), e mais com uma confusão efectiva na qual não se pode discernir uma estrutura clara.

Esta estranha condição manifesta-se, dir-se-á no fim desta sequência – depois de John abandonar o escritório –, na permeabilidade do actor em relação aos papéis que interpreta. Quando representa uma *persona* nos palcos, ele transforma-se nela também fora dos palcos – e de uma forma progressivamente mais aguda, à medida que vai “perdendo fragmentos de si mesmo” nos lugares pelos quais passa. Por esta razão, John é um indivíduo animado e bem-disposto no momento em que o filme inicia, porque *A Gentleman’s Gentleman* é uma comédia. No entanto, é fácil verificar que até

esse título já exprimia um território minado, pois continha em si um princípio de repetição e duplicidade, já anunciado no título do filme: um *mesmo que é diferente*. Ciente da sua condição de *actor real* – como atesta o diálogo que atrás transcrevi –, John reage com natural apreensão à proposta de desempenhar o papel de Otelo, pois sabe que interpretar uma personagem profundamente trágica como aquela implica contagiar a sua realidade com a tragédia dessa personagem, e isto é válido tanto para o aspecto mais ontológico da sua existência (ele será contaminado pela personagem de Otelo, e por isso tornar-se-á ciumento) como para o aspecto mais empírico, relativo à experiência (tal como Otelo, ele fica predestinado a matar).

No fim desta sequência, quando John se prepara para abandonar o escritório, Lasker volta a perguntar “now what about the *Othello* thing?”, e John responde: “look, don’t count on me too much for this, Max. I’ve got a feeling it isn’t the sort of thing I ought to do”. E, no entanto, rapidamente se saberá que John aceitou a proposta, e o filme não fará, a partir de então, senão levar ao extremo a desintegração do protagonista que estes nove minutos iniciais prenunciam de forma tão insistente quanto cifrada (ou *hieroglífica*, para voltar a Conley, que, por sua vez, retoma o conceito de Eisenstein já anteriormente recuperado por Ropars). Dir-se-ia que, aceitando o papel, John incorre na *hamartia* que consiste em cometer esse erro e assim concertar-se com o seu destino, sentenciando a sua própria morte anunciada desde início: como Otelo, fazer-se desaparecer.

Bibliografia

- Conley, Tom. 2006 (1991). *Film Hieroglyphs: Ruptures in Classical Cinema* (with a new introduction). Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Conley, Tom. 2013. “Images riddled with language”: an interview with Tom Conley (entrevista de Clara Rowland e Susana Nascimento Duarte). *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura* [S.l.], V. 1, N.º 2, “Escrita e cinema”, Março, 139-146. Disponível em <http://tinyurl.com/gr6n94x> (acedido a 25.01.2016).
- Conley, Tom. 2015 (2007), Ler com Marie-Claire. In *A Escrita do Cinema: ensaios*, org. Clara Rowland e José Bértolo, 15-23. Lisboa: Documenta.
- Eurípides. 1998. *As Bacantes*, tra. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70.
- Ferraz, Maria Cristina. 2010. *Platão: As Artimanhas do Fingimento*. Lisboa: Nova Vega.
- Jacobs, Steven e Colpaert, Lisa. 2013. *The Dark Galleries: A Museum Guide to Painted Portraits in Film Noir, Gothic Melodramas, and Ghost Stories of the 1940s and 1950s*. Gent: Aramer.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 2009. L’Instance Graphique dans l’Écriture du Film: À Bout de Souffle, ou l’Alphabet Erratique. In *Le Temps d’une Pensée: Du Montage à l’Esthétique Plurielle* (textes réunis et présentés par Sophie Charlin), 101-130. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Vernant, Jean-Pierre. 1979. *Religions, Histoires, Raisons*. Paris: Éditions Maspero.
- Vernet, Marc. 1988. *Figures de l’Absence: de l’Invisible au Cinéma*. Paris: Editions de l’Étoile.