

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Silva, Tiago Joel. 2015. "I'm Somebody Else: A Estruturação da *Mimesis* em *Imitation of Life* de Douglas Sirk". *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 6, 216-238.



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>

**I'm Somebody Else: A Estruturação da *Mimesis* em
Imitation of Life de Douglas Sirk**

Tiago J. Silva¹

Resumo

Tendo em conta as noções de *imitado* e de *imitável*, procurar-se-á analisar os vários níveis da imitação em *Imitation of Life* (1959) de Douglas Sirk, nunca perdendo de vista a restante obra do realizador. Sustentando-se numa construção mimética e numa estrutura melodramática que potencia o *pathos*, o seu último filme problematiza as relações entre real e ficcional por intermédio do trabalho de representação do actor. A *mimesis*, que permite um movimento reflexivo sobre a auto-referencialidade fílmica, assume-se também como o elemento de criação de um espaço em que as próprias personagens podem encontrar algo de verdadeiro e de verosímil na sua existência. Esta, por ser resultante do objecto artístico, é uma vida imitada, que, por sua vez, imita outras vidas que as personagens tomam para si como arquétipos.

Palavras-chave: imitação, mimesis, simulação, real, aparência

Abstract

Regarding the concepts of *imitated* and *imitable*, the several levels of imitation in Douglas Sirk's *Imitation of Life* (1959) will be analyzed, always having in mind the director's body of work. Relying on a mimetic construction and a melodramatic structure that enhances the *pathos*, his last film discusses the relationship between real and fictional through the acting job. Mimesis, which allows a reflexive movement about the cinematic self-referentiality, is also assumed as the element that creates a space in which the characters themselves can find something true and believable in their existence. Being a result of the artistic object, it is an imitated life, which, in turn, imitates other lives that the characters take to themselves as archetypes.

Keywords: imitation, mimesis, simulation, real, appearance

¹ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

De formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho a falar.

Ovídio, *Metamorfoses*

Poesia é imitação.

Aristóteles, *Poética*

Começando pelo próprio título, que encerra em si uma consciência invulgar do conteúdo que reflecte, *Imitation of Life* é um filme atravessado pelo tema da imitação. Esta, condicionando e orientando o núcleo da acção ao mesmo tempo que determina o comportamento das personagens, apodera-se do filme logo no genérico inicial. O espectador, ainda antes que o filme comece, vê as pedras preciosas preencherem o negrume do ecrã, numa lenta queda que é acompanhada pelo tema musical cantado por Earl Grant, cuja segunda estrofe é particularmente significativa: “Skies above in flaming color, / Without love, they’re so much duller, / A false creation, an imitation of life”. A canção, por versar sobre o falso e a imitação, antecipa a situação que se repetirá invariavelmente ao longo de todo o filme e que, aliada ao plano inicial, permite desde logo estabelecer paralelos importantes com as personagens que habitam o universo de imitação construído por Sirk — é uma imagem de algo vítreo e translúcido a preencher o vazio. Assim, partindo de uma representação mimética do real, o filme complexifica o conceito de *mimesis* (a imitação da realidade pela arte, na sua definição mais simples), no sentido em que lhe confere uma maior profundidade e o coloca numa situação problemática. Em *Imitation of Life*, como será discutido neste ensaio, as personagens nada mais fazem do que imitar outras personagens, dando origem a vários graus de representação.

Primeiro que tudo, convém referir que o filme, curiosamente, pode

também ser considerado uma “imitação”, já que é inspirado na obra homónima de John M. Stahl, datada de 1934. Por sua vez, este baseia-se num romance de Fannie Hurst², escrito no ano anterior, pelo que se podem já verificar várias camadas de “reprodução”, exteriores ao objecto artístico propriamente dito. Sendo óbvias as semelhanças com o filme de Stahl, principalmente no que diz respeito às motivações primárias do argumento e às dimensões emocionais exploradas, existem também inúmeras diferenças no modo como Sirk aborda a narrativa, entre as quais a mais relevante será, como nota Stern (1979, 280), o facto de a personagem principal ser uma actriz, no segundo caso. Isto permite o aparecimento de uma dimensão auto-reflexiva sobre os próprios processos do *acting* e características do fingimento artístico, já que estamos perante uma actriz (Lana Turner) que tem de representar outra actriz (Lora Meredith) e que inventa histórias para conseguir lidar com um real que, de forma ainda mais evidente no início da acção, antes da sua metamorfose, não corresponde às suas expectativas. Deste modo, a ficção leva a uma reconfiguração da realidade (ainda que meramente aparente e ilusória) e a uma percepção diferente da personagem por aqueles que a rodeiam.

No filme propriamente dito, esta tensão entre ser e parecer constata-se pela primeira vez, no caso de Lora, nas cenas que se seguem ao encontro na praia com Annie Johnson (Juanita Moore) e a filha Sarah Jane (Karin Dicker e, na fase adolescente, Susan Kohner), decidindo-se a personagem a ajudá-las e a permitir que a mãe trabalhe no seu apartamento. Na manhã

² No entanto, Sirk não leu o livro, como relembra Staggs. “Ross Hunter gave me the book, which I didn’t read. After a few pages I had the feeling this kind of American novel would definitely disillusion me. The style, the words, the narrative attitude would be in the way of my getting enthusiastic.” (Sirk citado por Staggs 2009, 336-337).

seguinte, Lora acorda e conversa com Annie na cozinha, surpreendida por existirem ovos aos pequeno-almoço, já que se deve dinheiro ao leiteiro há duas semanas — “He thought you were my maid. Now he thinks I’m prosperous” (Griffin & Scott 1959, 53). Quando o telefone toca e interrompe o diálogo, o modo como a cena se desenrola leva a uma incompatibilidade entre a sofisticação que se tenta dar a entender através do telefonema e aquilo que se pode observar na banda-imagem.

O tom de voz de Lora ao conversar com a agência de modelos torna-se falso e afectado, por constituir uma imitação de alguém requintado para que se possa projectar uma imagem de luxo e sedutora elegância para o exterior, quando na realidade se vive numa situação praticamente insustentável. Enquanto Lora adquire, ao telefone, uma atitude que é já de representação, estudando cuidadosamente a pose e as entoações vocais, Annie movimenta-se pela pequena cozinha, ocupada com os afazeres domésticos da viúva, que ainda não recebeu qualquer dinheiro desde que chegou a Nova Iorque e que acumula dívidas constantes. Consequentemente, representação artística e realidade da personagem ocupam espaços contraditórios na *persona* de Lora, tornando-a, de imediato, numa figura paradoxal.

Mais tarde, o esforço para uma tentativa de atribuição de características a Lora, que sejam realmente dela e não das personagens que constrói, torna-se ainda mais intrincado. Quando sabe que está a decorrer um *casting* para uma peça de Tennessee Williams, dirige-se ao escritório de Allen Loomis (Robert Alda), preenchido por outras pessoas que também desejam um papel, e engana a secretária, dizendo-lhe que já tem um

encontro marcado com o agente e que foi enviada por Robert Hayes da International Studio, personagem por si inventada como forma de validação da história que acaba de elaborar. Poder-se-ia procurar simplificar este comportamento repetitivo de Lora, afirmando que esta é apenas uma personagem hipócrita e que se serve da mentira para alcançar os seus objectivos, mas recordemos que, no sentido original do termo, o *hypokritês* é aquele que representa sob a máscara, ligando-se ao actor que simula outras personalidades. Este deixa de ser o próprio e passa a ser um Outro imaginário, conferindo-lhe um carácter que lhe permita agir enquanto simulação. Segundo a concepção aristotélica, “não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções” (Aristóteles 1994, 111), colocando-se assim a ênfase no drama. Em Lora, isto é especialmente verificável, uma vez que, neste tipo de situações, não imita ninguém em concreto, mas antes uma abstracção arquetípica da actriz bem-sucedida. A construção da sua vida encontra-se, assim como a sua subida até ao topo (expressão já em si mesma um *cliché*), repleta de lugares-comuns.

Há um lado profundamente irónico no modo como Sirk apresenta figuras que obedecem a estereótipos para, mais tarde, as subverter e obter diferentes respostas emocionais por parte do público. Lora é a *wannabe actress* com uma paixão pelo teatro maior do que a vida, que poupou dinheiro durante cinco anos para poder ir para Nova Iorque “tentar a sua sorte” e “perseguir o seu sonho”, almejando um dia “make them *all* feel that way” (Griffin & Scott 1959, 60). É alguém que está a fingir e que encobre quem realmente é, através de modos exagerados, com o intuito de obter um

papel na peça: nesta perspectiva, Lora imita para que tenha a oportunidade de representar outros papéis e, por conseguinte, realizar outras imitações. O *acting* nasce dentro do próprio *acting* para que se possa fazer dele um modo de vida, ao mesmo tempo que se reflecte sobre um problema metacinematográfico, como colocado em evidência por Affron:

Indeed, what has been described as the classic Hollywood style is meant to hide the fiction-effect altogether. But when the characters and the fictions themselves pass from one status to the other (the actor performing a role within a role in a play/film within a film) we become conscious of a high level of fictivity. Self-reflexivity then obliges us to re-examine our response to reality and to art, to discard the too-facile categorizations we make, and to grant to art its “real” status. (Affron 1980, 207)

O próprio Mr. Loomis, quando se apercebe de que Lora está a mentir, faz referência ao carácter ficcional e volátil do trabalho do actor, desvalorizando a imoralidade da situação e preferindo antes concentrar-se no *acting job* da personagem: “all actresses lie, I know that. But I believed you” (Griffin & Scott 1959, 65). É revelador que seja Loomis a chamar a atenção para este facto, já que é ele quem lhe oferece um casaco de *vison*³ quando tenta comprar a sua companhia e se demonstra preocupado com a sua reputação. Torna-se claro que, afinal, para o triunfo de Lora enquanto actriz, é mais importante o “parecer” do que o “ser”, obrigando-a também a uma submissão às imposições feitas por aqueles que detêm poder e influência no meio teatral. O seu talento é absolutamente desprezado e secundarizado em relação à sua aparência. O seu aspecto quase não difere do das outras mulheres que já envergaram o casaco antes de si e aquilo que verdadeiramente a particulariza é o facto de ter tido uma oportunidade e de

³ “We’re sisters under the mink”, dizia Debby Marsh (Gloria Grahame) a Mrs. Duncan (Jeanette Nolan) em *The Big Heat* (1953) de Fritz Lang, tornando-se assim possível aproximar duas personagens diferentes pela “segunda pele” que vestem. A aparência passa, portanto, a ser o factor pelo qual se determina o carácter da personagem.

o filme se focar nela, não em qualquer outra imitação. Este momento levanta uma série de questões fulcrais: as qualidades de representação de Lora Meredith estão a ser colocadas em causa, pelo que se está a duvidar, indirectamente, das qualidades de Lana Turner, uma imitação de uma grande actriz (Affron 1980, 214). As ansiedades de uma pessoa real quanto ao seu desempenho artístico são experienciadas através da representação de uma personagem e tornadas óbvias pelo cinema. Desta forma, o real perfura a essência ficcional.

Ofendida pelas sugestões de Loomis, Lora corre para casa e representa novamente à frente de Annie e Steve, descrevendo um encontro irreal com pessoas de enorme importância para ocultar os contornos desastrosos da noite. Mas a imitação falha e, por um momento, conseguimos ter acesso às suas emoções reais, quando a máscara se quebra. A referência anterior à peça de Tennessee Williams⁴ alcança, a partir daqui, um significado engenhoso, pois confirma alguns dos pressentimentos que o conhecedor da obra do dramaturgo certamente sentirá ao observar uma figura como Lora Meredith: esta parece um eco da Blanche DuBois de *A Streetcar Named Desire* (1947). São ambas personagens que se alimentam de ilusões para enfrentar a realidade, procurando uma fuga do real que concretizam pela dissimulação. Este desejo é, aliás, expresso de forma inequívoca no próprio diálogo:

BLANCHE:

I don't want realism. I want magic! [*Mitch laughs*] Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell truth, I tell

⁴ Sirk tinha particular admiração pelo trabalho de Williams, que chegou inclusivamente a adaptar para o cinema: “Sirk was a very literate man. We had a long talk about William Faulkner and Tennessee Williams, two of his favorite authors.” (Horak 2012, “Douglas Sirk and Lidice Remembered”).

what *ought* to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it!
—*Don't turn the light on!* (Williams 1947, 117).

Esta lógica é também evocada por Lora, que chega a tentar pô-la em causa num momento de invulgar lucidez: “Maybe I should see things as they really are and not as I want them to be” (Griffin & Scott 1959, 71). No entanto, cedo se apercebe de que essa opção não é compatível com a sua visão do mundo: quer, acima de tudo, ter poder sobre o império que se estende à sua frente e ser reconhecida por todos. Lora, como Blanche, é ela própria uma ilusão, uma superfície em que se projectam imagens de outras mulheres — outras imitações da vida. É uma imagem, da qual não conhecemos a profundidade, que vive de outras imagens. Só pode existir por baixo da pele do casaco e não sob a sua própria pele: é ela o vazio do início⁵, apagado do filme pelo brilho do que o oculta. Desta forma, Blanche e Lora confirmam o pressuposto aristotélico de que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer” (Aristóteles 1994, 115). Ao transportarem-no para a própria vida, são mulheres que se tornam espectros, representando o possível e não necessariamente o real.

A ideia da personagem que inventa para si outra personagem é constante na obra de Sirk. Em *Magnificent Obsession* (1954), Bob Merrick (Rock Hudson), responsável pela cegueira de Helen (Jane Wyman) e pela morte do marido, um médico famoso, finge ser Robbie Robinson para corrigir o seu erro. A sua tentativa de redenção vai ainda mais longe, pois não corresponde apenas a uma mudança de nome, mas também à criação de

⁵ Affron (1980, 213) encara-a antes como as próprias pedras preciosas, pelo seu lado fictício e impalpável.

uma nova vida: Robbie/Bob substitui o marido, apaixonando-se por Helen e tornando-se neurocirurgião, pelo que a sua existência se torna num autêntico *remake* da vida do médico. Será ele, inclusivamente, quem irá curar Helen — a expiação da sua culpa só é possibilitada pela imitação de uma outra vida que não a real. Encontra-se, assim, um propósito para a existência através da simulação. As personagens de Sirk só se tornam reais pela imitação, o que pode ser visto como uma alegoria para a própria criação cinematográfica: a “forma que não passa de uma imagem reflectida” (Ovídio 2007, 96) só vive pela sua inscrição na película e projecção numa superfície.

Compreende-se, portanto, o motivo pelo qual Lora julga estar apaixonada pelo encenador David Edwards (Dan O’Herlihy). Após a sua estreia em *Stopover*⁶, ainda inebriada pelo som dos aplausos e pela sensação eufórica, entende que o sentimento de plenitude só é potenciado através de uma existência pela arte e declara-se a Edwards, que também confessa amá-la, mas avisa que “I always fall in love with my leading ladies” (Griffin & Scott 1959, 93). De certo modo, Lora enamora-se pelo seu criador, pelo homem que nela idealiza outras identidades e lhe confere densidade emocional. O indivíduo que a inventa, pelo contrário, fica fascinado pela sua própria criação e pelo que nela reconhece de seu. Sirk actualiza habilmente o mito de Pigmalião e Galateia, fazendo deles encenador e actriz, sendo que o primeiro “enamora-se da sua obra” (Ovídio 2007, 252) e a segunda deixa de ser uma “rapariga de marfim” (Ovídio 2007, 253).

A propósito deste fenómeno, importa citar Morin, que pensa na

⁶ Outra complexificação irónica dos níveis da realidade e da imitação por parte de Sirk, já que era o título original de *All I Desire*, o seu primeiro melodrama na América (cf. Stern 1979, 281).

representação como “a única realidade de que podemos estar seguros” (1956, 15). Lora valoriza a imitação acima de tudo o resto, o que impossibilitará a estabilidade das suas relações com os outros na sua vida pessoal — primeiro com Steve (John Gavin), que por ela se encontra apaixonado, e posteriormente com a própria filha Susie (Sandra Dee e, enquanto criança, Terry Burnham). Este triunfo constante da imitação sobre o real verifica-se, por exemplo, na destruição da oportunidade do casamento com Steve. Na cena em que ambos estão nas escadas, o telefonema de Loomis interrompe o beijo que poderia evitar a tragédia na vida das personagens. Perante a possibilidade de um papel, Lora troca os braços do amado pela voz do outro lado do telefone e sela o destino dos que vivem em seu redor. A discussão que se segue marca uma ruptura inevitável no relacionamento de ambos — mesmo a possibilidade de felicidade entre ambos no futuro é falsa, como se provará — e é uma das mais proveitosas para a análise dos vários níveis de realidade no filme:

LORA: And what about me? What about the way I feel?

STEVE: Oh, stop acting!

LORA (*stepping down a stair*): I'm not acting! I want to achieve something...

MEDIUM CLOSE-UP: *Steve (facing the camera, on the left) and Lora (back to the camera, on the right).*

LORA: ... something you'll never understand.

STEVE: What you're after isn't real. What you're after is just a...

LORA: At least I'm after something!

MEDIUM CLOSE-UP: *Steve (on the left) and Lora (on the right), both seen in profile.*

LORA: What's a snapshot of a disgusting old man with a beer can on his belly? Is that your idea of achieving something? Is a beer can real? Going up and down and up and down! Well, I'm going up and up—and nobody's going to pull me down! (Griffin & Scott 1959, 82-83)

A recusa em abdicar de uma carreira (quando esta ainda nem sequer existe neste momento do filme) traduz-se numa relação afastada do real e

daquilo que o constitui. A passagem temporal é assinalada no filme não pelas folhas do calendário em direcção ao passado, como o realizador fez em *Written on the Wind* (1956), mas através de uma rápida sucessão dos anos, dada por uma *montage sequence* em que os diferentes nomes das peças e teatros vão surgindo entre os aplausos e as capas de revista. Nunca vemos os acontecimentos da vida de Lora mas as diferentes vidas imitadas que vai representando. Tal como Norma Desmond (Gloria Swanson) em *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, passa a ver o imitado como real e o real como imitado.

No plano real, a relação com Susie, pelos constantes convites profissionais, manter-se-á distante, mesmo quando Lora tenta, aparentemente, encontrar espaço para ela na sua vida⁷. É Annie quem se torna numa mãe de imitação para Susie, como esta confessa, em consequência de um amor que quase nunca se manifesta directamente — chega sempre por carta, postais e telefonemas. Quando se insurge contra a mãe, o pedido que lhe faz rima com aquilo que Steve lhe tinha dito uma década atrás: “Oh, Mama! Stop acting!” (Griffin & Scott 1959, 147). Os acontecimentos encadeiam-se assim numa repetição que nos permite afirmar que o casamento com Steve, como da primeira vez, não se irá realmente realizar — existirá sempre outro filme e outra peça em que é necessário representar. As oportunidades surgem, ainda que a personagem procure apartar-se das mesmas: é atraída pela vertigem da imitação, um centro absolutamente inescapável para si (e para o qual convergem as suas acções), mas também para os outros. Lora, a imitação incessante, inscreve caracteres

⁷ Para uma análise dos paralelismos entre a situação retratada no filme e a relação entre Lana Turner e a filha Cheryl Crane, com especial incidência no escândalo Stompanato (Staggs 2009).

e imitações nas pessoas em seu redor, contaminando as suas expectativas e alterando a sua natureza.

É pela transposição da imitação para a realidade que o conflito racial no filme se transfigura em algo ainda mais dramático e fatal. Sarah Jane, que já em criança tinha dificuldade em aceitar a identidade afro-americana, apercebe-se pelo contacto com Lora da radical diferença entre a fachada de uma imagem e o seu âmago. Tendo a pele clara, o que leva as personagens a ficarem surpreendidas por ser filha de Annie, oculta o facto de ser negra e tenta evitar ao máximo o contacto da mãe com os outros. Na infância, a situação provoca sobretudo dor e vergonha: foge de Annie quando esta a vai visitar à escola e lamenta o facto de a mãe não ser branca. Lora tenta minimizar a situação, dizendo que é típico das crianças fingir, mas é condenada por Annie: “No. It’s a sin to be ashamed of what you are. And it’s even worse to pretend... to lie” (Griffin & Scott 1959, 76). É curioso notar que a frase, embora se esteja a referir a Sarah Jane, corresponde a uma crítica ao fingimento e ao disfarce, pelo que também inclui Lora, subtilmente, na categoria dos pecadores e fornece uma chave para a interpretação do filme neste sentido.

Repare-se que a situação de racismo é criada não só pela sociedade envolvente, que ainda se debate com o problema dos direitos civis (Affron 1980, 213), mas também pela própria filha, que se inferioriza a si própria como consequência. Não aceitando a resignação da mãe em ser uma governanta (outro estereótipo sobre o qual Sirk trabalha, numa óbvia representação irónica da segregação racial), Sarah Jane imitará mais tarde uma escrava, à frente dos convidados de Lora, numa atitude provocativa e

subversiva — “You and my mother are so anxious for me to be colored... I was going to show you I could be” (Griffin & Scott 1959, 117). É um dos momentos mais evidentes de *Imitation of Life* em que Sirk se serve da estrutura melodramática para concretizar uma crítica social mordaz. Sarah Jane desafia as expectativas que os outros criam para si, a começar pelas brincadeiras com Susie, quando rejeita ser ela a ficar com a boneca negra. Neste período, pela falta de maturidade em relação ao assunto, o conflito é quase sempre dado através de situações em que o *pathos* ainda é relativamente contido: materializa-se no episódio das bonecas, nos pulsos cortados para mostrar que o sangue de brancos e negros é igual e, sobretudo, na conversa que se tem sobre Cristo no Natal, época especialmente maldita para Sirk: “he demythologized Christmas to show how suicidally depressing it had become in the hands of American merchants and sentimentalists” (Staggs 2009, 123). Quando confrontada com a questão sobre a cor da pele de Jesus, Annie emudece e é Lora quem dá uma resposta vaga, declarando que é como as crianças o decidirem imaginar. Susie não fica satisfeita, já que Cristo foi apresentado como real e não como um “pretend man”. Se este não é uma imitação ou a abstracção de um conceito, é necessário que a sua exterioridade adquira traços específicos e Sarah Jane resolve imediatamente a questão: “He was like me... white” (Griffin & Scott 1959, 85).

Na adolescência, a aversão à identidade já provocará um fatalismo trágico. Não obedecendo às convenções que os outros parecem estabelecer naturalmente para ela, só pelo facto de ser negra, Sarah Jane começa a namorar com um rapaz e, antes que as personagens saibam que este é branco, a sua primeira reacção é assumir o contrário. Susie pergunta-lhe se é

um “colored boy” e Lora presume que é Hawkins, um *chauffeur*, o que leva a uma ridicularização do estereótipo, na conversa com a mãe, por parte de Sarah Jane, que não se quer contentar com “busboys, cooks, chauffeurs” (Griffin & Scott 1959, 114). Para conseguir estar com o namorado, recorre, como seria de esperar, à imitação — imita uma doente na tarde do piquenique e, para que este não descubra que ela é negra, inventa uma vida diferente para si, com pais ricos e austeros. De certa forma, Sarah Jane limita-se a imitar o comportamento que sempre viu Lora adoptar. Sobre o assunto, Stern afirma o seguinte:

Lora’s career is an imitation, as much as is Sarah Jane’s passing for white. Sirk’s interpretation of the title broadens the issues of the film beyond race. Like the war in *A Time to Love and a Time to Die*, race provides the opportunity for Sirk to explore the full signification of the title. It can be said that this film is a meditation on the imitations of life that define the bounds of Sirk’s aesthetic and philosophical attitudes. It is the principal of dislocation that provides the key to a complex film. (Stern 1979, 281)

Aquilo que se mostra, para Sarah Jane, determina aquilo que se é. Esta, como sempre quis, está disposta a anular, pelo rapaz que ama, algo que não reconhece em si mesma: “I’m going to be everything he thinks I am. I look it. And that’s all that matters” (Griffin & Scott 1959, 112). Também no seu caso, parecer importa mais do que ser e pode levar, inclusivamente, a uma redefinição total da realidade e a uma metamorfose em outra pessoa. Quando Annie a visita no motel em que vive na Califórnia, perto do Moulin Rouge Nightclub, Sarah Jane já não tem apenas outro nome (Linda Carroll) mas uma existência completamente diferente (como no caso de Bob em *Magnificent Obsession*), que constata quando se olha ao espelho, figura que reflecte o insustentável abismo entre filha e mãe, que se encontra em segundo plano: “I’m somebody else!” (Griffin & Scott 1959, 139). A frase,

que de resto traz à memória o “Je est un autre” de Rimbaud (1999, 237), testemunha esse desejo de alcançar uma outra existência em que a vida anterior se dilui na nova. É ela quem contesta a submissão a que a sociedade a obriga, mas fá-lo de um modo que Sirk desaprova, já que se tenta afirmar pela falsidade em vez de assumir quem efectivamente é: “the picture is a piece of social criticism—of both white and black. You can’t escape what you are” (Sirk citado por Halliday 1972, 228). Esta inevitabilidade, como se sabe, levará à tragédia. Na mesma cena, Annie, por sua vez, finge ser apenas a mulher que criou Sarah Jane, para que não se perceba que Linda Carrol é uma invenção, quando aparece uma amiga desta. Assim, quando Annie tem de fingir — recorde-se que nunca havia conseguido mentir anteriormente — representa uma imitação altruísta, com o objectivo de proteger uma outra imitação.

A situação de Susie, pelo contrário, consiste numa atitude que se fecha sobre a própria personagem. Esta parece um simulacro da mãe, tornando-se numa outra figura que não a criança que vemos no início do filme. Além de se apaixonar por Steve, replicando os afectos de Lora, assemelha-se a uma cópia visual desta, em virtude da sua insistência para que nela veja um modelo a seguir. O conselho que Susie lhe dá (“Stop trying to shift people around as if they were pawns on a stage!”, Griffin & Scott 1959, 147) expõe os motivos que explicam aquilo em que se tornou: é um ser spectral, um *doppelgänger* da mãe, que nela habita pela “separação do seu próprio corpo” (Ovídio 2007, 97). O mais fatídico da sua condição é que apenas a pode imitar na imagem e aparência, pois nunca teve a oportunidade de lhe conhecer a verdadeira essência. Susie é reduzida ao

estatuto de imitação de uma outra imitação e está num plano oposto ao de Sarah Jane, que procura o contrário. Trazendo novamente o nome de Tennessee Williams à colação, podemos vê-la como o prolongamento que assegurará a sobrevivência da mãe, quando, no futuro, o rosto desta for “a face that tomorrow’s sun will touch without mercy”⁸ (Williams 1959, 95). Lora, através da figura da filha, pode tornar-se imortal.

A figura do duplo objectiva-se em *Imitation of Life* não só por esta construção das personagens, como também pela reprodução visível do real (cinematográfico) através dos mecanismos do cinema. As fotografias tiradas por Steve na praia, na sequência inicial, são a cristalização de momentos do objecto artístico dentro do próprio. O espectador, agora, observa através da perspectiva fotográfica algo que já tinha visto anteriormente na acção. Steve, que decide também representar quando é percebido pelo homem na praia como sendo o marido de Lora, é fulcral para a consciência da visão que Sirk manifesta quanto aos tópicos do melodrama, o “drama com música”, sobretudo no que se refere às emoções exacerbadas. O título que atribui à fotografia em que Lora procura desesperadamente Susie, “Mother in Distress”, satiriza o pânico inicial da personagem e o seu descomedimento dramático. Lembramo-nos imediatamente das figuras maternais de filmes como *Stella Dallas* (1937) de King Vidor e *Mildred Pierce* (1945) de Michael Curtiz e, mais uma vez, temos a confirmação de que o comportamento de Lora é inautêntico e simulado — uma faceta que já foi adoptada por outras figuras antes de si.

⁸ Repare-se que Alexandra del Lago se apresenta em *Sweet Bird of Youth* como a abstracção da actriz de Hollywood em crise, permitindo assim uma nova analogia com o anteriormente referido *Sunset Boulevard*. Seguindo este raciocínio, Norma Desmond e Lora Meredith, tal como as actrizes que as interpretam, parecem ter uma “relação de parentesco” com a personagem de Williams.

A máquina fotográfica de Steve surge no filme como uma sinédoque da personagem, que se apropria dela para provocar situações que, de outro modo, seriam inapropriadas. Ao tocar no rosto de Lora, da segunda vez que se vêem e ainda são desconhecidos, diz-lhe que “my camera could easily have a love affair with you” (Griffin & Scott 1959, 59). A câmara torna-se, assim, representante (e substituta) do fotógrafo, sublinhando uma tensão erótica, que existe sem que Steve tenha de admitir que é ele próprio o sujeito da frase. Pela prosopopeia, passa a ser um símbolo por intermédio do qual se ultrapassa a barreira do decoro e uma codificação daquilo que não se pode dizer. Mas também pela máquina fotográfica, o real é tornado estático e encontra circulação comercial, dado que a fotografia das crianças com a lata de cerveja é comprada para publicidade pela própria marca.

O mesmo acontece nos anúncios publicitários feitos por Lora, que constituem a simulação de uma situação falsa (a personagem como o arquétipo da dona de casa de classe média a espalhar o pó antipulgas sobre o cão) e obrigam a uma cedência ao fictício. Este modelo de vida ideal, vulgarizado e promovido pelos meios de comunicação, irá fazer com que Edwards a veja numa revista e a decida contratar para a sua peça. A cena inscreve-se, deste modo, no domínio da ironia metacinematográfica, tão característica de Sirk. É através de uma imitação da vida suburbana perfeita — inexistente, como o realizador prova em *All That Heaven Allows* (1955) — que Lora consegue introduzir-se no mundo teatral.

De uma forma que nos parece igualmente óbvia, a insistência na construção de planos em que o reflexo das personagens é dado pelo espelho serve também esta função de duplicação do real, como observa Dyer (1977,

204). Além da cena, já referida, em que Annie conversa com Sarah Jane no hotel, é também ao espelho que Lora treina as expressões faciais antes da peça, ensaiando e ensaiando-se. Mais tarde, quando já atingiu a fama, Sirk oferece o típico plano da atriz no camarim, a compor-se ao espelho. Para usar os termos de Morin, o espelho, tal como o cinema, permite um trabalho sobre a “problemática do espírito humano, que segrega o «duplo» e realiza a mimesis através de projecções/identificações” (Dyer 1977, 19). Na noite de estreia, o telefonema feito para a filha, logo depois de as cortinas fecharem, é reflectido pelo espelho: é uma reprodução visual dupla de alguém que também se encontra numa situação dupla, por ser simultaneamente atriz e personagem, no nível exterior e interior ao filme, pelas construções sociais e *personae* adoptadas fora do teatro. Numa das suas cenas mais cruas, em que o namorado de Sarah Jane a agride quando descobre que esta não é branca, Sirk mostra a violência reflectida pelo espelho da montra a que as personagens estavam encostadas. Quem é esbofeteada não é só a verdadeira Sarah Jane, mas também a pessoa que fingiu ser para que o namorado não descobrisse a sua identidade. O espelho, provocando uma segunda vida das ilusões, tem também a capacidade de as destruir. Nesse sentido, é semelhante à televisão de *All That Heaven Allows*, oferecida a Cary (Jane Wyman) pelos filhos, que não aceitam o romance com o jardineiro, mais novo e de outra classe social. O televisor permite um acesso fácil a todo o tipo de emoções e é substituição de uma vida orientada pela vontade — em suma, uma imitação da felicidade que não incomoda ninguém e permite manter o *status quo* nos subúrbios. Neste caso, a ficção impossibilita o amor na realidade, e o fim do filme, que corresponde a uma falsa reconciliação

entre classes, é tão subversivo quanto o de *Imitation of Life*.

Terminemos a nossa análise com uma reflexão sobre este desfecho, centrado na sequência do funeral. Quando Annie está quase a falecer, compreendemos que os seus desejos fantasiosos para a cerimónia fúnebre (e recordemos que é da personagem menos “imitadora” de que falamos) são a imitação de uma entrada triunfal no paraíso e de uma despedida emocionada do mundo material. A fotografia de Sarah Jane na mesa de cabeceira propicia uma observação falsa e irónica da morte da mãe por parte da filha. Quem se encontra ao lado de Annie no leito de morte não é a pessoa real, mas uma reprodução fotográfica da mesma, enfatizando a câmara a sua ausência. A redenção é impossibilitada por esta distância incompatível entre o real e o figurativo — nem no funeral esta pode acontecer, como observaremos.

Sirk comenta que “the funeral itself is an irony” (Sirk citado por Harvey 1978, 222). Torna-se uma imitação — tão artificial e expressionista como a casa luxuosa e encenada em que passou a viver com Lora — dos desejos de Annie e de um espectáculo construído segundo as regras de Hollywood:

The film’s climax, Annie’s grandiose funeral, receives a spectacular staging with music, white horses, and a rapt audience, befitting Hollywood’s notions of spectacle as well as those of the black woman lying in the flower-strewn coffin. Annie’s soulfulness reaches its apogee in the gospel singing of Mahalia Jackson, the voice of black soul acceptable to white America in 1959. (Affron 1980, 214)

O funeral, por ser um momento antecipadamente planeado e encenado, é uma última ocasião em que se finge que a expiação pode ter lugar e em que a catástrofe se abate sobre a vida das personagens. A

aparente purificação pelo terror e piedade (Aristóteles 1994, 110) é negada, uma vez que existe sempre algo entre o espectador e a realidade fílmica. Numa atitude de distanciamento, Sirk filma a marcha fúnebre através da reacção dos que assistem e do interior dos edifícios em redor, ficando os acontecimentos enquadrados através de uma moldura, pela divisão a que as janelas os obrigam. Não vemos mais do que imagens dadas através de superfícies, como aconteceu ao longo de todo o filme, e a crença em que Lora, Sarah Jane e Susie, as três mulheres de luto dentro do carro, irão para casa e conseguirão levar uma vida verdadeira, torna-se quase impossível, como o próprio realizador comenta:

In *Imitation of Life*, you don't believe the happy end, and you're not really supposed to. What remains in your memory is the funeral. The pomp of the dead, anyway the funeral. You sense it's hopeless, even though in a very bare and brief little scene afterwards the happy turn is being indicated. Everything seems to be OK, but you well know it isn't. By just drawing out the characters you certainly could get a story—along the lines of hopelessness, of course. You could just go on. Lana will forget about her daughter again, and go back to the theatre and continue as the kind of actress she has been before. Gavin will go off with some other woman. Susan Kohner will go back to the escape world of vaudeville. Sandra Dee will marry a decent guy. The circle will be closed.” (Sirk citado por Halliday 1972, 229)

Em conclusão, tudo aquilo que resta após a morte de Annie é o desespero de Sarah Jane agarrada ao caixão, tentando uma absolvição que sabemos que não ocorrerá. É alguém que falhou na imitação, como todos os outros, mas que não poderá deixar de recorrer à sobreposição de outras vidas sobre a sua, num esforço de preenchimento do vazio. No último plano do último filme de Sirk, finge-se derradeiramente um sorriso e o verdadeiro cede sob o peso do artificial. Uma vida sem ilusões é uma opção inconsiderável e só o trágico pode prevalecer: é a morte do realizador e o fim da imitação.

Bibliografia

- Affron, Charles. 1980. "Performing Performing: Irony and Affect". In *Imitation of Life: Douglas Sirk, director*, editado por Lucy Fischer, 1991, 207-215. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Aristóteles. 1994. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Dyer, Richard. 1977. "Four Films of Lana Turner." In *Imitation of Life: Douglas Sirk, director*, editado por Lucy Fischer, 1991, 186-206. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Griffin, Eleanore & Scott, Allan. 1959. "Imitation of Life: The Continuity Script". In *Imitation of Life: Douglas Sirk, director*, editado por Lucy Fischer, 1991, 43-156. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Halliday, Jon. 1972. "Sirk on Sirk." In *Imitation of Life: Douglas Sirk, director*, editado por Lucy Fischer, 1991, 226-231. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Harvey, James. 1978. "Sirkumstantial Evidence". In *Imitation of Life: Douglas Sirk, director*, editado por Lucy Fischer, 1991, 221-225. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Horak, Jan-Christopher. 2012. "Douglas Sirk and Lidice Remembered". Acedido a 1 de Maio de 2015 em <https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archival-spaces/2012/06/15/douglas-sirk-and-lidice-remembered>
- Morin, Edgar. 1956. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. (trad. Vasconcelos, António-Pedro). Lisboa: Relógio D'Água.

Ovídio. 2007. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.

Rimbaud, Arthur. 1999. *Oeuvres complètes*. Paris: Le Livre de poche.

Staggs, Sam. 2009. *Born to be Hurt: The Untold Story of Imitation of Life*. New York: St. Martin's Press.

Stern, Michael. 1979. "Imitation of Life." In *Imitation of Life: Douglas Sirk, director*, editado por Lucy Fischer, 1991, 279-288. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Williams, Tennessee. 1947. *A Streetcar Named Desire*. United States of America: Signet Books.

Williams, Tennessee. 1959. *Sweet Bird of Youth*. London: Methuen Drama.