

JACQUES TOURNEUR NA SOMBRA DA DÚVIDA



POR ERIK MORO





I walked with a **ZOMBIE**

Night of the Demon
Screenplay by CHARLES BENNETT and HAL E. CHESTER
Based on the story "Casting the Runes" by Montague R. JAMES
Directed by JACQUES TOURNEUR • Produced by FRANK BEVIS
Executive Producer HAL E. CHESTER



Chosen...
to die...
his imagin
victim of a

WOMEN ALONE THE VICTIMS OF STRANGE SAVAGE KILLER!

MURDER FOR A THRILL!
... But by whom—or what?
Man-beast or beast-man?
And why only lone women
the victims?... You'll never
know until the very end...
until you've lived every
minute of as baffling a
mystery as ever screened!

THE LEOPARD MAN

WITH
DENNIS O'KEEFE • MARGO

As Directed by
RKO RADIO

Screen Play by Ardel Wray
Additional Dialogue by Edward Dein

888-1284

IMAGINE-SE na sua casa, de madrugada e só. Todas as luzes estão apagadas. Você ouve um barulho que te deixa com extrema agonia, se levanta e vai tentar descobrir o que é. O que acontece nesse meio-tempo é Jacques Tourneur.

A simples existência de *Sangue de Pantera* (*Cat People*, 1942), *A Morta-Viva* (*I Walked With a Zombie*, 1943), *O Homem-Leopardo* (*The Leopard Man*, 1943) e o tardio retorno ao gênero, *A Noite do Demônio* (*Night of the Demon*, 1957) sob a autoria do mesmo Tourneur parece configurar um novo paradoxo dentre os quais são tão caros pelo diretor, dada a natureza formal ímpar e obscura de cada uma das obras e a espontaneidade com que as conexões temáticas entre elas se fazem tão intensas.

Sendo o próprio Tourneur um estranho longe de sua terra natal, desenvolveu uma sensibilidade para tratar fidedignamente das virtudes e dos temores dos alheios, faceta de seu caráter que é perceptível nos filmes de todos os gêneros filmicos nos quais ingressou. Esse caráter de profissionalismo versátil que o tornou famoso por “jamais ter recusado um roteiro” é também crucial para o desenvolvimento de sua obra a partir de recorrências do choque entre um personagem principal ou conjunto de personagens e localidades com fortes contrastes de vivência e percepções.

Chris Fujiwara, autor do mais amplamente difundido objeto de estudos especificamente sobre Jacques Tourneur, o livro *Cinema of Nightfall* pontua acertadamente em uma conversa com o cineasta português Pedro Costa sobre o diretor de *A Noite do Demônio*, fragmentos encontrados nos personagens de cada um dos quatro filmes tratados aqui, segundo o autor, há personagens nestes filmes que enfrentam um processo co-

lossal de contradição, eles estariam tentando renegar sua essência, e cita como exemplo o psicólogo Holden, vivido por Dana Andrews em *A Noite do Demônio*, que ao longo do filme tentará negar o que o espectador já sabe ser verdade.

A proeminência com a qual os traços estrangeiros de Irena, personagem protagonista de *Sangue de Pantera* são ressaltados secretam a tônica do tratamento de Tourneur para o fator forasteiro em seus filmes de horror dali em diante. Em um ambiente desconexo do costumeiro, ou longe do qual se sentiriam verdadeiramente conectados, esses personagens reagem de modo similar, com desconfiança mordaz, curiosidade fulminante e revolta interior. É assim com a própria Irena, descendente de refugiados do leste europeu, com a genuinamente americana família Holland, bem como a enfermeira Betsy de *A Morta-Viva*, radicados no caribe, e com o doutor Holden, também americano desembarcando em Londres. A situação em *O Homem-Leopardo* é difusa e transitória, mas será contornada mais adiante.

Na tangente da problemática dos forasteiros está a dinâmica entre o posicionamento moral vigente na localidade *versus* a carga pessoal do estrangeiro diante das questões do sobrenatural. Esse conflito é o estopim primordial para o que irá desembocar na sugestão do caos que precede o horror. Via de regra, quando um destes prevalecer o outro entraria em colapso. No caso de *Sangue de Pantera*, os personagens que convivem com Irena são céticos em relação ao sobrenatural, e o horror vai se construindo ao largo da repressão que a personagem impõe a si mesma ao encerrar a bestialidade oriunda de seus antepassados, frente à sociedade moderna americana. Se em *Sangue de Pantera* a personagem é a perturbadora em um ambiente anteriormente estável, tanto em *A Morta-Viva* quanto em *A Noite do Demônio*



NIGHT OF THE DEMON (1957)

os protagonistas encerram dentro de si um ceticismo que será cerceado pelas evidências do ambiente. Em *Sangue de Pantera* Irena cede ao instinto e a resolução é a morte, a saída do doutor Holden será a resignação e sua resolução é a isenção. Em *A Morta-Viva*, entretanto nos deparamos com um filme em que este fator é tão problematizado quanto poderia. O consenso na ilha entre a população é de encarar o sobrenatural como parte do cotidiano. Dos portões do Fort Holland para dentro, entretanto, temos um núcleo de personagens cujas conclusões acerca desses assuntos é falseada a todo momento. Temos os funcionários, que são parte da população nativa da ilha, e a família de proprietários, atormentados por uma tragédia cujas proporções flutuam entre o concreto e o etéreo durante todo o filme, sem jamais deixar margem para que possa-se inferir uma conclusão acertada sobre a moral daqueles elementos.

A mais transparente nesse quesito seria a matriarca Holland, que em dado momento aparenta manter toda a mística da ilha sob uma fachada, e através da aplicação de conhecimentos básicos de saúde e higiene faz os nativos darem credibilidade de curandeira à mãe Holland. No entanto esta personagem se retrata mais adiante, dizendo que na verdade acredita no vodu e ingenuamente lançou uma maldição sobre sua nora, Jessica, que se encontra em estado vegetativo e era motivo de discórdia entre a mãe e os filhos. No fim das contas, o mais próximo que se pode chegar de uma definição seria um misto da isenção vista em *A Noite do Demônio* e do render-se ao sobrenatural, resultando em mortes, como foi visto em *Sangue de Pantera*.

O cenário mais singular do fator forasteiro está em *O Homem-Leopardo*, em que a ambiência estrangeira está em todo canto, pelo fato de o filme se passar numa cidade fronteira com o México. O suposto pavio do distúrbio, o leopardo, este sim é trazido

de fora da cidade, porém no meio do caos que é a série de assassinatos e a transitoriedade entre núcleos de personagens e pontos de vista que acompanhamos o que finalmente acaba se sobressaindo é uma curiosa autorregulação dessa pequena cidade frente às anomalias. O filme mais sanguinário e caricato de Tourneur é também o mais pujante e seguro de si, onde os eventos se resolvem dentro do limite razoável da plausibilidade, ainda que dentro de cada uma das seções acompanhando um coadjuvante a construção do suspense seja feita de modo a fragmentar as expectativas na divisão entre o verdadeiro e o falso e a própria encenação seja encarregada de fomentar este tipo de indagação.

Na Ilha St. Sebastian de *A Morta-Viva*, as sombras das palmeiras desejadas pela enfermeirinha Betsy não estão lá. A predominância é de cana-de-açúcar, para os engenhos dos Holland, provavelmente. Mal há palmeiras. Mas mesmo que lá estivessem, a própria Besty prefere a sombra do guarda-sol.

A rápida conversa com o cocheiro ou “como introduzir o sobrenatural no cinema”: Ali ficamos sabendo que a noção de morte/vida/existência para o povo negro de St. Sebastian é diferente do usual. A figura de proa, provavelmente de algum antigo navio negreiro, chamada Ti-Misery (nome não só mais sugestivo que o do morto-vivo-guarda-costas do Houmfort vodu, Carrefour – *Encruzilhada*, em francês) vive no jardim de Fort Holland. Ao contestar, a personagem indaga se a figura estaria viva ou não. A resposta é uma negativa, mas será perceptível mais adiante que isso não implicará em afirmar um estado de não-vida ou não-existência pelo personagem do cocheiro. “Não, dona. É o mesmo que foi desde o começo”. Cada palavra, inflexão e sugestão de possibilidades é uma curva súbita nos labirintos engenhados pelo diretor. Tourneur nos pegará sempre pelo não-dito e não-visto.

A consistência e solidez da narrativa de Tourneur passam por – além da plena incapacidade do diretor de elaborar uma elipse que seja pobre ou deflagre perda de interesse – manter o sobrenatural nas imediações de quaisquer que sejam as situações transcorrentes através de breves figuras associativas ou recursos sonoros agregados a elas. Os tambores inalcançáveis no extracampo para além do Fort Holland, a canção trágica e de proporções quase mitológicas do cantor folk-caribenho-vodu cantando não mais que a iminência da morte e da putrefação em *A Morta-Viva*, a cartomante e o conteúdo macabro que o ás de espadas evoca, usado como motivo visual quando determinada personagem se encontra nos seus últimos momentos de vida, bem como o irmão mais novo da primeira vítima do leopardo, momentos antes do assassinato de sua irmã, fazendo sombras de felinos na parede em *O Homem-Leopardo* num dado momento fazendo avançar essa sombra sobre a irmã amedrontada, bem como a presença da peça de decoração (do velho rei que varreu o povo felino da Sérvia, atravessando um grande gato com sua espada) no apartamento de Irena em *Cat People*, que vai ganhando caráter cada vez mais sinistro a medida que a real proporção das chagas do passado da personagem se torna mensurável. Na constância, polidez e equilíbrio do sórdido Dr. Karswell (britânico evidentemente, de *A Noite do Demônio*), Tourneur acaba por encontrar o expoente máximo da síntese entre o sombrio pelo paganismo e o iluminado pela razão, pois enquanto o filme mergulha nas sombras de sua mansão as falas do personagem se tornam voláteis tanto para o lado da superstição quanto para o exercício do blefe.

Porém nem sempre a real extensão desses recursos pode ser avaliada em sua abrangência total no horizonte de eventos. O mágico e o pequeno pedaço de papiro com encantamentos de magia negra para invocar

o demônio em *A Noite do Demônio*, é exemplo disso até certa altura, quando ainda não é estabelecida relação direta da evidenciação do papiro com a aparição do demônio. A ordem da exposição e montagem paralela de certas sequências tem relação direta na efetivação da racionalização de causa-e-efeito; quando Tourneur deixa claro que não opera por meios racionais de causalidade como na implacável sequência de ritual vodu de *A Morta-Viva*, pois a exposição da ritualística e do que aquilo denota é de abordagem similar ao documentário etnográfico de Jean Rouch, *Os Mestres Loucos (Les Maîtres Fous - 1956)*, ou seja, imagens portadoras de uma grandeza que se cristaliza independentemente das adjacências narrativas impostas pela história que está sendo contada (no caso de Tourneur) ou das cartelas iniciais e voz *off* (no caso de Rouch).

A justificativa para o filme passa a ser sublimada, de contar uma história ou transmitir informação a se dedicar à hombridade de registrar a existência daqueles corpos no espaço, a confluência de seus movimentos e a integração de seus gestos. Em *A Morta-Viva* não seria exagero considerar que Tourneur nos repele das tentativas mais ínfimas de explicações relacionadas ao que ocorre de fato naqueles rituais pois os únicos que tentam buscar explicações são justamente os mesquinhos Holland, que do alto da sua sordidez vinham impondo certos dogmas que sem demora caíram por terra. Por todo o filme, Tourneur sistematiza *setpieces* que servem como séries de vetores antagônicos. Após uma cena com carga no vetor ceticismo, vem outra com carga assertiva, endossando o sobrenatural. As implicações disso serão dimensionadas na iminência da conclusão do filme por meio de montagem paralela.

A utilização da montagem pode ser “invisível”; é o caso mais frequente no filme

americano anterior à guerra. O único objetivo da divisão em planos é analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que faz com que essa análise passe despercebida; a mente do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático. (...) Ao criar a montagem paralela, Griffith conseguiu dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra.

A partir do didático excerto de André Bazin em seu texto *A Evolução da Linguagem Cinematográfica* adentraremos numa breve análise relativa à sequência de *A Morta-Viva* culminando no assassinato de Jessica pelo cunhado Wes, que a amara secretamente. O horizonte de eventos desta sequência se dá da seguinte maneira:

1) Wes, à mesa, solitário e ébrio observa Jessica caminhando no pátio de Fort Holland em direção ao portão. Ela para ao se deparar com as barras de ferro.

2) o feiticeiro Vodou atraindo uma boneca de Jessica no Houmfort. Ela para de ser atraída. Ele então cochicha algo para seu assistente.

3) Wes se levanta e abre o portão, liberando o caminho para Jessica, e a observa se afastar. Se dirige à figura de proa Ti-Misery, espetada por flechas. Wes então retira uma dessas flechas de seu torso de madeira maciça. Ele sai pelo portão, atrás de Jessica.



I WALKED WITH A ZOMBIE (1943)



4) de volta ao Houmfort, o feiticeiro derruba a boneca de Jessica, se ajoelha e a perfura no peito com uma agulha.

5) corta para Wes ajoelhado diante da verdadeira Jessica estirada no chão, se levantando lentamente, com a flecha na mão.

6) em um plano conjunto, na praia, vemos o guardião Carrefour se aproximar para carregar o cadáver de Jessica.

O intrigante é que a montagem paralela geralmente é usada para encadear eventos associados entre si em algum nível. O natural seria uma predisposição a associar o ritual Vodou ao assassinato de Jessica por Wes assumindo que este estivesse sob o domínio do feiticeiro.

Entretanto o filme apresenta evidências sólidas tanto a favor do ceticismo quanto a favor da entrega à feitiçaria. Sim, na situação 1 ouvimos o forte e característico batucar dos tambores oriundos do Houmfort, assim como vemos Jessica andar em direção ao portão. Mas o filme já nos mostrou que essas situações são recorrentes. O áudio sempre é permeado do batucar que poderia implicar que ao mesmo tempo estivesse se realizando um ritual Vodou, e, no entanto jamais insinua-se sua influência sobre fatores externos aos limites do Houmfort. O deambular de Jessica também assumiu-se estar intrínseco à condição vegetativa da personagem. Essas situações mantiveram a mesma intensidade ao longo de todo o filme, são atribuídas à inércia da própria obra.

Por outro lado, a situação que é agravante e se encontra em espiral descendente é o alcoolismo de Wes, seus familiares reconhecem que é um problema que veio aumentando e isso está implicado nessa cena desde o início quando vemos Wes ao lado da garrafa

de uísque. Além do mais, ele se recusa a entregar o cadáver de Jessica para o guardião Carrefour. Se ele matou por influência sobrenatural do vodou ou por influência material do uísque somada à resignação moral que está enfrentando é a problemática com a qual lidaremos por meio de mais uma citação de Bazin, desta vez a máxima de seu artigo *Montagem proibida*, “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida”.

Se partirmos desse conceito mirando uma compreensão da real extensão dos eventos na sequência descrita anteriormente poderá se chegar a conclusão de que a montagem nesta sequência é quase uma parte complementar ao conceito de Bazin, pois o paralelismo acaba assumindo efeito não elucidativo, mas problematizador, em total coerência com o que nos foi apresentado no filme até então. A sensação de “sobrenatural” floresce não do vodou, mas do potencial de prolongamento do que a montagem oculta. A contrapartida à essa questão evidente em *A Morta-Viva*, portanto seria algo como: Quando o essencial de um acontecimento entre dois ou mais fatores de ação depende da supressão de uma presença simultânea, a montagem é necessária.

Com todo seu refinamento em prol da síntese na encenação e na montagem, os filmes de Jacques Tourneur encontram plenitude ao se relacionar com o embrutecimento do sentimento de medo em relação à inflexível presença da escuridão. Em entrevista a Peter Bogdanovich, Howard Hawks diz: “Se você não mostrar, o público não reconhecerá a geografia do lugar. Se você não exibir, ela se tornará aquilo que você quiser”.

O fato é que com Tourneur esse elemento não é realmente uma escolha já que frequentemente a geografia é tão mergulhada no breu quanto possível, o espectador

limita-se a acompanhar o andamento geográfico das sequências através das fontes de luz que incidem no ambiente e nas faces das pessoas, do modo como os personagens de Tourneur permutam seus contornos com as sombras.

Na cena do assassinato no cemitério em *O Homem-Leopardo* isso se dá no nível da decupagem onde há troca de planos, quebra de eixo e assimilação de pontos de vista distintos até que os sentidos da personagem entrem em frequência com a fonte do perigo iminente.

É recorrente que lançando um segundo olhar sobre a geografia em que se encontram, os personagens acessem a estranheza crua que jaz sob as superfícies. O caminho acidentado e desorientador através do canal que Betsy tem de transpor ao lado da inerte Jessica rumo ao Houmfort vodu de *I Walked With a Zombie* não é respaldado pelo mapa desenhado pela empregada Alma no pó de açúcar minutos antes.

Esta situação encontra paralelos em *A Noite do Demônio* quando Holden invade a propriedade de Karswell através de um bosque. Sua ida ocorre sem maiores transtornos, mas na volta há de fato um anteparo singular que cruza caminhos com o personagem, e em decorrência da percepção aguçada o bosque se transfigura em uma mata amaldiçoada. Muito do triunfo do horror em Tourneur reside na fragmentação dos espaços naturais e através disso escancarar naqueles caules, folhas e raízes o quão labirínticas e paradoxais são as relações dos próprios personagens com a natureza.

Nota-se para dois momentos em que no escuro, a personagem acuada é surpreendida por um rugido mecânico que mimetiza o rugido de um grande felino em *Sangue de Pantera* e *O Homem-Leopardo*. No primeiro, acaba por ser um ônibus parando no ponto, no segundo há uma supressão do som

que impede a personagem – e o espectador, por consequência, de notar o som do trem se aproximando até o momento em que ele passe nos trilhos da ponte que se encontra sobre o vão em que a personagem está encurralada pelo medo, pelo escuro e por um leopardo.

Invariavelmente nestes filmes, quaisquer índices corroborando o sobrenatural *versus* o ceticismo remontam a um radical em comum, tais resultantes sendo primeiramente a estafa ante às perpétuas ruínas do ser humano (medo, resignação, insegurança) e mais adiante, da supremacia do acaso. Os monstros de Tourneur (felinos e derivados, demônios e zumbis) são ferramentas da pura aleatoriedade que rege o mundo na sombra da dúvida.

