

ACREDITAR NO CINEMA

*(Caméra/Style, 6, 1986)**Raymond Bellour*

Para Thomas, que com 2 anos viu esse filme refletido num espelho, quando se acreditava que ele estava dormindo diante da televisão sobre os joelhos de seu pai.

Que Tourneur seja por excelência um dos cineastas da fascinação, quer dizer, da crença e de seus avatares, isso é visível a olho nu: enquadramentos, olhares, distâncias, iluminações, jogo calculado dos atores tomados como figuras, elipses e durações. Que ele tenha feito a 'teoria' disso na mais fictícia de suas histórias (*Curse of the Demon*, 1957) permite medir como se refletiu o poder do cinema. Para um cineasta propenso, como ele, à abstração, o fantástico é um terreno privilegiado, visto que os elementos espetaculares da intriga servem ainda melhor para representar esse espetáculo em si mesmo fantástico que é o cinema. A situação de conjunto do filme é, a esse respeito, interessante. O herói aterrissa em Londres proveniente dos Estados Unidos. Através de um filme situado, mas também rodado e produzido na Inglaterra por um diretor francês tornado peça da máquina hollywoodiana, o cinema americano observa-se ainda mais claramente a partir de um olhar interior, extralúcido. O poder de que ele nos fala aparece hoje como já envelhecido; ele culmina aqui no que poderia ser uma das últimas noites em que o cinema realmente fingiu acreditar em seu demônio. Narrando rapidamente o filme, eu gostaria simplesmente de mostrar como se modela essa crença, como se constrói a fascinação. Nem mais, nem menos.

Desde o primeiro momento, a crença está em jogo. Um homem (Harrington, médico, psicólogo) encontra um outro (Karswell, um 'mágico', pregador). Tomado por um terror, uma loucura [*un affolement*] extrema, ele lhe diz: "Eu não acreditei em ti e errei: eu vi, agora sei e creio; estou pronto a encerrar meus ataques a ti e a me retratar publicamente, mas suplico-lhe que pare com aquilo que lançou contra mim". O outro lhe responde: "Não se interrompe tão facilmente aquilo que se começou. Você me desafiou dizendo: faça o pior; eu o segui e aqui estamos nós. O que aconteceu com o papel que eu

te daí?” “Ele pegou fogo”, diz Harrington, “eu não pude impedir”. “Verei o que é possível fazer”, termina por responder Karswell, “mas evidentemente não posso garantir nada”.

Já sabemos que ele não pode fazer nada: é o preço do contrato estabelecido entre o filme e seu espectador. Harrington é esse espectador que não acreditou no poder do espetáculo e que morre nele. Ele enxerga e escuta, assim que volta para casa, uma imagem e um som insustentáveis. O som é uma vibração que se destaca da partitura musical, após ser momentaneamente confundido com ela; a imagem, uma onda de luz numa bola, avança do fundo do horizonte noturno, abate-se sobre ele e o destrói.

Esta bola de fogo ao final do percurso toma a forma de um monstro: excessivo e um pouco irrisório, como a maior parte dos monstros (sua única vantagem é de figurar um gigantesco diabo, do qual o roteiro se utilizará novamente). Tourneur não quereria isso, preferindo defrontar seu personagem com a força pura da luz, em virtude da qual Harrington termina, de resto, por morrer igualmente: quando ele tenta fugir, seu automóvel choca-se com um poste elétrico, e inicia um outro incêndio, cujo clarão rasga a noite nas garras do improvável demônio.¹

Harrington é esse espectador que não acreditou na verdade da imagem. O espectador desse espectador extraviado — o verdadeiro — foi advertido. Sobre a imagem-créditos dos rochedos de Stonehenge, ele pôde ler que desde a origem dos tempos o homem utiliza o poder mágico dos símbolos rúnicos para fazer saírem da sombra os demônios, e que isso ainda acontece. Crédulo e incrédulo, o espectador sabe que está sendo levado para o cinema. O plano seguinte (o plano realmente inicial do filme) apodera-se dele como tal: uma luz aparece ao longe, à esquerda, na noite, desenhando o fecho de um projetor; ela avança, ofuscante, depois pisca fracamente. Nada mais, compreendemos logo, que faróis de automóvel e uma estrada bordada de árvores. No automóvel, um homem abatido: Harrington se rende a Karswell. Antes de todo o desenvolvimento da história, a insistência do plano sugere sua trama: essa luz intermitente tem um efeito de vida e morte sobre o espectador. Ela é sua ‘verdade’. Sem luz, não há imagem; e a luz nua produz apenas cegueira. Entre as duas, há essa pulsação: o cinema.² A capacidade que tem o espectador de acreditar nas imagens que ele modela se traduz no roteiro pelo debate entre crença e não-crença que atormenta os personagens. Essa equivalência é também, claramente, uma questão de planos e enquadramentos. O trajeto da bola de fogo que ameaça Harrington reduplicará (pelo eixo do olhar, o corte entre preto e branco, a relação entre longe e perto) o do farol-projetor do automóvel pelo qual o espectador, reconhecendo o dispositivo-cinema, entra na ficção.

Para que o espectador possa acreditar não na história mas no filme que a conta, e através desse filme, no cinema que o permite, é preciso que a presença do sobrenatural se manifeste. O melhor motivo para fazê-lo é persuadir alguém — o herói, por exemplo — cuja incredulidade serve de fio vermelho para um debate que durará quase tanto quanto o filme. Esse debate põe o espectador numa dupla posição: ele está do lado de todos aqueles que acreditam no fantástico e o produzem, pois ele, como os outros, vê esse fantástico invadir a história e a imagem; mas ele também toma o partido do herói que, a despeito das provas que acumula, vai negá-lo até quase o final do filme, porque seu papel é o de tornar evidente a clivagem provocada no espectador pelo simples fato de ele se encontrar no cinema. Holden (um segundo psicólogo) toma assim o lugar de Harrington. Ele retoma a questão onde o morto a tinha deixado; mas num crescendo, já que, como Harrington no passado da diegese, ele não crê nos poderes de Karswell. A vantagem do prólogo é a de que nós podemos a partir de então ver Holden se perder em sua não-crença que é análoga à nossa, só que o seu problema é não acreditar no diabo, enquanto o nosso é ter aceitado crer no cinema. O filme terá portanto como assunto a conversão do herói. Ele terminará por atingir o ponto em que o espectador já se encontrava desde o início: Holden será obrigado a acreditar nas imagens e a temê-las, para nos justificar o fato de fruí-las e de tê-las fruído, mas tendo acreditado nelas sempre pela metade.

Essa questão da crença pode ser enunciada assim: a cena da sombra e da luz, a cena da morte de que o espectador foi, com a vítima, a única testemunha, é 'verdadeira'? Ou assim: ela realmente ocorreu? Ou ainda: poderá ela se repetir, mas dessa vez diante de uma testemunha, e se tornar assim mais verdadeira, ou pelo menos parecê-lo? O filme será portanto o percurso que permite essa repetição, de modo que o espectador saiba realmente o que se espera dele, quando decide ir ao cinema.

Tal é a perspectiva em que a chegada de Holden nos engaja. Holden é renomado por seus trabalhos sobre o hipnotismo; é autor de um livro destinado a provar que a feiticeira desapareceu desde a Idade Média. Ele vai à Inglaterra para participar de um colóquio sobre parapsicologia. Um de seus objetivos é opor a verdade da razão às teses fanáticas dos partidários de Karswell. Como Harrington, de quem ele é colega e amigo, Holden é um sábio; ele só acredita em fatos, visíveis e tangíveis. Ele resolve mais decididamente continuar a obra de Harrington quando fica sabendo de sua morte. Dana Andrews dá a Holden sua largura de ombros, seu ar distante, seu rosto pouco expressivo, sua maneira de sempre pensar 'para dentro', e de acreditar sem acreditar (como um espectador), coisas que fazem dele um dos atores mais fortes de um certo cinema americano. A crença que o roteiro lhe nega adere, com efeito, à figura que se torna o seu

personagem. Dir-se-ia que, oferecendo obstáculo à imagem que ele recusa, ele torna-se ainda mais uma tela sobre a qual ela se projeta (ele sobressai assim nos últimos filmes americanos de Lang, os mais abstratos).

O filme objetiva portanto recriar, para o herói, as condições de realidade de uma cena na qual ele se torna ator e testemunha, a fim de que o espectador continue acreditando no que já viu. A arte de Tourneur é a de desenvolver sua história (em torno de Holden, que o roteiro não abandona jamais) de tal forma que cada tempo forte contribui seja para impor a rememoração da cena inicial, seja para preparar sua reiteração. Os personagens que cercam Holden têm todos a função de permitir esse processo. Poder-se-ia ver aí, como no sonho, outras tantas figuras encarnadas ao redor da pessoa do sonhador, e o representante, a ponto de que ele se define mais por sua pressão do que pelas resistências de seu ser evanescente. Cada um à sua maneira, os protagonistas concorrem assim à formação de um dispositivo no qual o herói deverá terminar por reconhecer (como o espectador) o desejo, feito de medo, que ele tem da imagem.

1. Holden conversa com dois participantes do colóquio. O primeiro é um hindu: ele crê simplesmente na verdade do sobrenatural. O segundo, Mark O'Brien, assistente de Harrington, mostra a Holden o vestígio primitivo de um diabo: o autor é Hobart, um fanático acusado de assassinato. Ele desenhou sob hipnose essa figura inteiramente similar às gravuras em madeira que representam o demônio na tradição da alta Idade Média e da Renascença. Portanto, talvez não seja Hobart que matou, mas o diabo; ele poderia também ter matado Harrington, sobre cujo corpo se encontrou estranhas marcas, que a eletrocução não explica suficientemente. A cena inicial é assim imediatamente representada duas vezes, para Holden, que se diverte com ela, e para o espectador, que a rememora.

2. Karswell aborda Holden no British Museum. Este procura um livro antigo: *The true discoveries of witches and demons*, curiosamente ausente das coleções. Karswell propõe a Holden que ele venha consultar em sua casa esse exemplar único, que ele possui. Depois de um vão debate sobre seus objetivos e ideais respectivos, que Holden encerra secamente ("Não estou aberto à persuasão"), Karswell se vai, dando a Holden o seu cartão. De ambos os lados do nome impresso, Holden lê as seguintes palavras, escritas à mão: "In Memoriam Henry Harrington, allowed two weeks". Ele esfrega os olhos: o texto desapareceu. Ele chama um dos funcionários: não há mais nada no cartão. Mais tarde, uma análise de laboratório o confirmará. Holden é o único (além do espectador) a ter lido o que leu.

3. Joanna Harrington (a sobrinha do falecido) aconselha Holden a abandonar sua empreitada. Ela descobriu o diário do tio. Ali ele conta que Karswell sub-repticiamente lhe

deu uma espécie de pergaminho, coberto de caracteres rúnicos: um papel aterrorizante, dotado de uma vida autônoma. Joanna não acredita na morte acidental de seu tio. Holden lhe responde que ela está se auto-sugestionando. Aí, ainda, revivemos a cena. Joanna (que trabalha com crianças) invoca a crença das crianças nos fantasmas. Apesar disso ela não quer ser tratada como criança. Como ela, quando não é mais criança, o espectador é esse adulto que ainda acredita em fantasmas.

4. Joanna e Holden estão juntos na casa de Karswell no dia de Halloween. Este, disfarçado de palhaço, faz números de magia diante de uma turma de crianças. O debate entre os dois homens é retomado. Karswell reafirma sua crença na confusão entre a realidade e o imaginário, e nos poderes da sombra, parecidos com os do espírito. Para comprovar seu argumento, ele desencadeia uma tempestade. Quando Holden lhe diz: “Eu não sabia que vocês tinham ciclones na Inglaterra”, Karswell lhe responde: “Nós não os temos”. Ele prediz a Holden o dia e a hora de sua morte: às dez horas da noite do dia 28 desse mês. Não lhe restam portanto mais que três dias de vida. A coisa foi decidida desde o encontro no museu. Karswell despede-se de Holden, que não pôde consultar o famoso livro (o que seria de resto inútil, diz o mágico a Joanna, que se interessa: ele seria incapaz de decifrar o seu código).

Karswell torna-se então realmente o representante da encenação. Mas esse poder tem seus limites. Karswell é o primeiro a ser submetido àquilo de que ele parece ser o mestre: a tempestade ultrapassou as suas previsões. E ele se pergunta também se sua mãe acredita realmente na magia (do cinema); ele lhe confessa, como antes a Harrington, que ele não pode deter aquilo que ele começou. E ele lhe detalha a trama: será sua própria vida ou a de um outro.

5. Segunda conversa com Mark e o hindu, a propósito de Hobart e do diabo (mesmo cenário, no quarto de hotel de Holden). Este os acusa de ceder à auto-sugestão e à histeria de massa (em outros termos: eles são espectadores bons demais). Mark lhe pede permissão para olhar em sua agenda as anotações da comunicação que ele deve pronunciar no colóquio: as páginas estão rasgadas depois do dia 28 desse mês.

6. Segunda noite com Joanna (em seu apartamento). Ela descobriu páginas arrancadas no diário de seu tio: depois do dia 22, data de sua morte. “Ninguém escapa do medo. Tenho uma imaginação como todo mundo. É fácil ver uma aparição em cada canto escuro. Mas recuso-me a deixar essas impressões dominarem minha razão.” “Muito bem”, responde-lhe Joanna, “mas você está certo de que Karswell não lhe deu nada?” Holden verifica os dossiês que ele tinha no British Museum: o pergaminho, uma estreita tira de papel, escapa, foge através do quarto, detém-se contra a grelha da chaminé onde um fogo

crepita. Holden apanha-na e a guarda em sua carteira. Seu ceticismo transformava-se em dúvida (não exprimida), sem coincidir ainda com a crença que afeta mais ou menos os outros personagens.

7. Holden visita a família de Hobart. Ele pede autorização à mãe dele para tratar seu filho pela hipnose, a fim de que ele possa dizer o que fez e viu no dia do assassinato. Todos consideram Hobart como danado, escolhido pelo demônio. Holden abre sua carteira, deixando entrever o pergaminho que se agita. “Ele foi escolhido.”

Holden erra entre os rochedos de Stonchenge: o herói preenche a imagem-créditos.

8. Mrs. Karswell organizou uma sessão com um médium. A roda dos espectadores se forma: em ambos os lados do médium, Mrs. Karswell, uma de suas amigas, Joanna, Holden (preparado pela moça). O médium, em transe, ‘encarna’ sucessivamente vários personagens. Uma criança. Um índio. Um escocês. E finalmente Harrington. Uma vez mais a cena inicial é reencenada, mas desta vez por mímica, dramatizada. Holden interrompe a sessão: ele quebra o círculo dos espectadores, para que a cena possa recomeçar em outro lugar, já que ele deve terminar sendo seu objeto.

9. Joanna e Holden vão à casa de Karswell à noite. Holden arromba (no lugar de Joanna, que quer fazer isso antes) a entrada da biblioteca. O livro está sobre a mesa. Ele o folheia. Um gato está sobre o corrimão. A luz se apaga. O gato transforma-se num leopardo que ataca Holden. A luz se acende. Karswell entra. O gato está dormindo num sofá. Karswell diz a Holden, que o acusa outra vez de louco: “Você é que é louco e possuído por entrar assim em minha casa durante a noite. De qualquer forma, você vai morrer amanhã; mas seria melhor não voltar pelo bosque”. A ficção gosta dessas proposições contraditórias que a fazem avançar.

No bosque, Holden é perseguido pela bola de fogo que se forma no horizonte, esgueira-se entre as folhagens, invade a imagem. A cena se reencena por uma precisão redobrada; ela torna-se novamente verdadeira, para o próprio Holden, que vê e cede a um começo de terror. Mas ela se interrompe: a mancha de luz se reabsorve quando Holden sai correndo. Foi suficiente que Holden acreditasse no poder da alucinação, e que o espectador participasse disso.

Holden vai com Joanna ao comissariado e conta o que viu. A polícia, por um breve momento, o faz retomar seu papel: aquele do ceticismo que faz ressaltar a crença. Mas Holden o reassume rapidamente, apesar das provas que se acumulam. Ele critica Joanna por lhe comunicar sua histeria: “Eu não sou supersticioso como 99% da humanidade” (quer dizer, a multidão — fantasmada — dos espectadores). Isso é preparar ainda melhor o retorno final.

10. Uma sala. Uma cena. Espectadores. Hobart é trazido para a cena. Aplicam-lhe pentotal. Ele desperta, uiva. É dominado. Holden o hipnotiza. Hobart adormece e responde às questões de Mark O'Brien, que toma sua vez. O diálogo aborda a seita dos *true believers*, os verdadeiros crentes, adeptos do demônio, e seu chefe, Julian Karswell. Mark obriga Hobart a reviver a cena inicial. *It's the night of the demon*. Ele a recria, tal como Holden acaba de vivê-la. "É aqui, eu a vejo, entre as árvores, uma fumaça... e um fogo, o tempo de vida que me foi concedido está quase acabado." Holden intervém: ele quer saber mais.

— O que você quer dizer? O tempo que lhe foi concedido?

— Para me preparar para morrer.

— Por que você deve morrer?

— Eu fui escolhido.

— Como você morre?

— O pergaminho me foi passado, eu o peguei sem o saber.

— Hobart, abra os olhos. (Holden tira o pergaminho de sua carteira e o mostra.)

— Não... Eu o passei ao irmão que me tinha dado. É a única mancira. Era necessário que eu o desse a ele. Eu não queria, mas era a única mancira de me salvar.

— Para se salvar, você deve dá-lo àquele que lhe deu...

— Sim, devo fazê-lo, e o demônio por ele. Não eu. Não eu. Vocês estão tentando me passá-lo de novo. Eu não o pegarei, não...

Hobart se levanta, agarra Holden, foge, sai pelo corredor, corre e salta pela janela. Holden se apressa. Ele fica sabendo pelo hindu que a mãe de Karswell telefonou: seu filho vai tomar o trem às 8:45h. "Ela disse que era preciso acabar com todo esse mal." Holden se apressa ainda mais: é às 10:00h, nessa mesma noite, que Karswell previu sua morte.

Enfim Holden transformou-se nesse espectador que acredita na verdade das imagens. Evidentemente, o interessante é que o relato, para poder terminar o filme ('acabar com todo esse mal'), deve então se repetir e que a cena anunciada, ao mesmo tempo sempre diferente e constantemente reiterada, chegue finalmente. A crença de Holden (como antes a de Harrington) precipita a chegada do demônio. Isso é literal e segue as regras do suspense mais estrito. Holden diz a Karswell, no trem onde ele o encontrou: "Creio que dentro de cinco minutos alguma coisa horrível e monstruosa vai acontecer". Como Harrington, Holden confessa seu erro a Karswell; ele até lhe agradece, com todas as letras, por tê-lo convencido da existência de um mundo que ele nunca tinha acreditado ser possível (é claro, o cinema). Ele lhe propõe, nos mesmos termos, um desmentido público. A única diferença é que o seu pergaminho não pegou fogo e ele aprendeu a regra do jogo. Holden chega então a dá-lo a Karswell, que se torna a vítima que se esperava.

Há três razões para esse desnudamento. Holden-Dana Andrews é a vedete, o homem do casal que forma com Joanna (casal de resto surpreendentemente discreto, o que aumenta o mistério do filme, liberando-o de certas convenções). Holden encarna também, como se viu, o espectador: a parte do espectador que não pode acreditar no espetáculo e só aceita acreditar nele totalmente, enfim, porque o espetáculo termina. O espectador, de fato, joga ainda mais livremente com o fato de acreditar quanto mais ele antecipa o momento em que, tendo o filme terminado, ele só poderá crer menos. Enfim, Karswell é o diretor, homem de ilusão, do mal, da pulsão. Os 'verdadeiros crentes', que ele dirige, invertem a ordem do bem e do mal; eles acreditam na virtude do mal. Karswell é assim, por excelência, aquele que não pode evitar a imagem: ele a produz, a reconhece como mortal, e só pode morrer.

Sua morte, se excetuamos a aparição do demônio, é um dos momentos mais puros de cinema que eu conheço — pelo menos do cinema que reconhece na imagem um poder mortal. Assim que o pergaminho volta às suas mãos, Karswell não é mais que movimento. Ele segue, as mãos estendidas, o papel que lhe foge, numa direção inflexível: primeiro nos corredores do trem, depois, quando o trem pára, sobre a via férrea ao longo da qual o efeito se prolonga até a vertigem. Até o momento em que o pergaminho cai ao longo do trilho, e se consome. Então, no horizonte noturno, no lugar exato onde o olhar exorbitado de Karswell vê desaparecer o trem, aparece o turbilhão de luz que anuncia o monstro. A imagem monstruosa parece assim nascer do ponto de fuga que segue ao longo dos trilhos o olhar de Karswell. Este se volta então para se esquivar. Mas, do outro lado, sobre o eixo oposto, aparece um segundo trem que avança em sua direção. O extraordinário, aqui, é que jamais Karswell escapa dos trilhos (exceto no ultimíssimo instante, para evitar que o trem o esmague e para permitir que o monstro o agarre). Ele fica sobre a via, seguindo a linha ao longo da qual o pergaminho lhe conduziu, e sobre a qual a luz-monstro e o trem se encontram. Nesse fim de filme, Karswell torna-se o herói da fascinação. Aquele que crê verdadeiramente no cinema. A ponto de morrer nele para nos fazer crer. Ele é fascinado pela imagem, pela sombra e pela luz (encarnadas pelo trem e pela luz-monstro) como puros movimentos. Elas se confundiriam tornando-o pequenino, se as exigências da produção não fizessem o trem passar sob o demônio que dilacera o corpo de Karswell antes de jogá-lo sobre a margem da via férrea.

O efeito do trem, por contágio, estende-se até todos os últimos planos, para além do olhar de Karswell. Depois de se aproximar da via onde jaz o corpo, Holden volta para a plataforma onde ele reencontra Joanna. Eles concordam, enfim, sobre uma posição comum: Holden repete o que Joanna lhe sugere: "Talvez seja melhor não saber" (deixemos intacta

a parte de mistério própria do cinema, preservêmo-la para melhor fruí-la). Eles avançam sobre a plataforma, em plano médio; depois, tendo a câmera tomado o campo, eles são enquadrados no último plano em plano geral. É então que passa um trem, o terceiro. Seu apito lembra a vibração sonora que sublinha a aparição do monstro. Ele invade a imagem e, literalmente, apaga o casal. Depois da passagem do trem, não resta mais que um plano vazio. Oferecido ao puro olhar da fascinação.

O pergaminho é o que traduz mais de perto essa potência do olhar. Por que o pergaminho, mais que a luz-monstro ou o trem que experimentam tão fortemente, cada um, as propriedades do dispositivo-cinema (visão, movimento, enquadramento, enfileiramento)? Porque ele é um fragmento. Um livro está no centro do filme: ele orienta o itinerário do herói, do British Museum (onde ele não se encontra, e onde Holden recebe por sua vez o cartão de visita em que as palavras se apagam) à casa de Karswell (onde Holden não o encontra [*le manque*], enfrentando em seu lugar um tornado, um leopardo e a luz-monstro). O livro conduz assim ao próprio fantástico: a imagem alucinada. Ele se torna o segredo do filme. Seria suposto que ele exprimisse seu sentido, se fosse decifrável. Mas a questão, eludindo-se, mostra que o único sentido do livro é o de encarnar o poder de Karswell. Seu poder de engendrar a crença, de criar imagens, de produzir a fascinação. Nisso, o livro é a metáfora do filme; volume de imagens e de signos, ele lhe exprime a virtualidade.³ É aqui que intervém o pergaminho, também misterioso por seus símbolos rúnicos que o livro parece deter, numa língua indecifrável ao não-iniciado, a chave da realidade e o sentido último da vida. Mas esse sentido, se viu, não é sentido: ele concerne apenas ao desenvolvimento do filme e reduz todo discurso à produção da imagem, à figura. Aí está o que o pergaminho exprime, fracasso, fragmentação do livro. Estouro da figura. Se o livro representa o filme como corpo virtual, volume de todas as imagens, o pergaminho encarna a circulação da imagem enquanto fragmento. É preciso imaginar seu movimento, ao mesmo tempo concreto e abstrato. O pergaminho é esse objeto que circula, que os heróis devem se repassar, como no jogo do anel. Mas ele é, também e sobretudo, aquilo que na própria imagem se agita, não pode ficar no lugar, seu ponto de fuga e sua vibração. Ele é ao mesmo tempo o coração secreto de cada imagem e o que desliza entre as imagens; imagem da imagem, se assim se pode dizer, no que ela tem de perpetuamente oculto. Insígnia metafórica do filme, o pergaminho produz e reproduz nele a metonímia descontrolada. Ele é a imagem que jamais se toca. Ele sempre escapa e termina por se consumir. E morreremos com ele. Como se faz diante do objeto da fascinação.

Mas por que, na visão desse objeto de fuga, ter feito de Holden um hipnotizador? Que necessidade essa história tem da hipnose? Seria isso para dar corpo à velha idéia que

consistiu em ver no cinema uma espécie de hipnose? Sem dúvida. Mas isso permite opor sobretudo dois regimes da crença e do olhar, misturados e no entanto distintos: a hipnose e a fascinação. Elas correspondem aqui às posições de dois principais personagens: é também porque ele nos faz correr o risco de parecer grosseiros que esse filme é tão fino. Ele convida, com as dificuldades próprias a esse gênero de exercício, a reprojeter o filme no cinema.

A hipnose (a verdadeira) precisa da fascinação. Mas empurrando-a até o fim, ela a subjuga e a faz dormir, por assim dizer. O sujeito da hipnose deposita seu olhar sob a influência do duplo movimento que o aprisiona pelas garras: regressão, idealização. O sujeito-espectador é submetido a mesma influência, na leve hipnose que é a sua, a hipnose-cinema. Mas há duas maneiras de viver o olhar que lhe resta, ele que não está realmente hipnotizado: o olhar identificante, e o olhar da fascinação, um que vai na direção da vida, e outro que vai na direção da morte (a distinção é de Lacan: entre o que ele chama de 'o instante de ver' e o *fascinum*).⁴

Holden é esse sujeito que acredita, como Mesmer e Freud, que a hipnose aumenta o campo da consciência e permite ver mais do que vê o olho da simples memória. É algo que o cinema tem em comum com a hipnose, e que ele realiza segundo seu modo próprio. O papel do hipnotizador apresentado a Holden designa assim por analogia essa potência do dispositivo-cinema. Mas o personagem é definido de maneira que ele seja, através dele, desligado da fascinação: ou porque a fascinação deve ser abolida na hipnose, ou porque ela permanece em suspenso no instante do ver. Inversamente, Karswell só acredita na fascinação. Ele designa esse fato de que não há visão clara e distinta que não a carregue consigo como seu avesso ameaçador. Karswell detém a verdade do filme, do qual ele é uma espécie de produtor delegado, obrigando Holden a tornar-se seu espectador. Um espectador completo, quer dizer, também um espectador fascinado. É porque Holden é o único a ter alucinações, além da luz-monstro que ele compartilha com Harrington e Karswell (o cartão de visita, a silhueta de Karswell que se afasta vacilante pelos corredores do British Museum, o gato-leopardo); ali onde Karswell só vê apenas o real, sempre já alucinado, e de parte a parte fascinante (o monstro, no final, condensa sua imagem). Para sublinhar esse duplo jogo entre duas instâncias, o relato, logo depois da sessão em que Holden hipnotiza Hobart, finalmente dá a Karswell o poder da hipnose (ele fez adormecer Joanna, que Holden reencontra com ele no trem). Karswell é assim assimilado a Holden, no momento em que Holden reconhece a potência emprestada a Karswell

desde o começo do filme. O espectador vê que o filme nasce desse debate: ele cede com um prazer misturado de medo à fruição doce da fascinação contida pela hipnose.

A seqüência da hipnose, durante a qual se produz a perturbação de Holden, é também o momento em que os dois regimes convergem, claramente, tanto no relato como na imagem. Diante de uma multidão de espectadores que evidentemente têm como função nos designar nosso lugar, ao mesmo tempo no drama e fora dele, Holden, na cena, é o encenador. Por meios químicos (através do pentotal), Hobart é tirado primeiro de seu estado catatônico. Ele se torna, tanto diante de nós, espectadores, como diante daqueles na sala, o puro espectador fascinado. Ele revê a visão insuportável de que fugiu na paralisia. *Close-up* dos olhos (o único do filme depois daquele de seu olho morto, nove planos antes): fixos, nos olhando, abertíssimos. Quatro planos para frente, surge um *close-up* do rosto, os olhos saltados: Hobart uiva e se precipita em nossa direção. A hipnose é agora o meio que Holden emprega para adormecer, quer dizer, subjugar a força pura da fascinação. E é abrigado na hipnose, como o espectador real, que Hobart revive a cena originária. Justo no momento em que Holden, ameaçado pela verdade que nasce de sua posição de mestre e a reduz a nada, desperta Hobart e ordena-lhe ver. É o fim da hipnose, tanto para o hipnotizador como para o hipnotizado, e o triunfo da fascinação. Hobart salta pela janela antes de ali sucumbir; e Holden, se viu, ali se abandona para evitar morrer. O espectador frui ainda mais do que podem reconhecer as forças antagonistas que concorrem em sua identidade.

Notas

1. Aqui está, por exemplo, um excerto de uma conversa entre Chris Wicking e Tourneur (*Midi-Minuit Fantastique*, 12, 1965): “É um filme fascinante. Penso em particular no uso que se faz da identificação dos espectadores: nós vemos o demônio, depois Dana Andrews chega e diz: ‘Não há demônio...’” Não sabemos mais em quem acreditar: no herói ou nos nossos próprios olhos.

“As cenas em que verdadeiramente se vê o demônio foram rodadas sem mim. Todas, menos uma. Eu rodei a seqüência no pequeno bosque onde Dana Andrews é perseguida por essa espécie de nuvem. Teria sido necessário utilizar essa técnica nas outras seqüências. O público nunca estaria completamente certo de ter visto o demônio. Dever-se-ia desvelá-lo apenas pouco a pouco, sem jamais realmente mostrá-lo.”

Tourneur diz aqui duas coisas diferentes. Sobre o demônio, ele acrescenta, em outra entrevista (com Joel E. Siegel, *Cinefantastique*, 2 (4), 1973), que ele teria gostado de introduzir quatro imagens do demônio na cena final, para que não se saiba se ele foi visto ou não.

A segunda coisa diz respeito à cena com Harrington. Pode-se aí, como Chris Wicking, não se estar de acordo com Tourneur.

2. Marc Vernet, "Clignotements du noir et blanc", em *Théorie du film*, Albatros, 1980.
3. Aliás, é impressionante que, nessa lógica, a própria visão dos personagens seja materialmente figurada pelos livros: o diário de Harrington, a agenda de Holden, com suas páginas arrancadas depois da data presumida de sua morte.
Poder-se-ia também detalhar: parece que há na realidade dois livros, mesmo que se faça tudo para que acreditemos que seja o mesmo. O primeiro conteria de preferência imagens de bruxaria (está ligado ao demônio); o segundo seria escrito em caracteres rúnicos (está ligado ao pergaminho).
Sobre o filme como livro, cf. Thierry Kuntzel, "Volumen/Codex" em "Le travail du film", *Communications*, 25, 1975, pp. 140-141. Essa imagem foi retrabalhada em sua fita e instalação de vídeo, *Nostos I e Nostos II*.
4. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 107.