UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

WALTERSON DE FARIA

O DUPLO EM *DEAD OF NIGHT*

Palhoça

2013

WALTERSON DE FARIA

O DUPLO EM *DEAD OF NIGHT*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Santos.

Palhoça

2013

F23 Faria, Walterson de, 1982-

O duplo em dead of night / Walterson de Faria. – 2013.

81 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.

Orientação: Prof. Antonio Carlos Santos, Dr.

1. Filme cinematográfico – História. 2. Indústria cinematográfica. 3. Duplos no cinema. 4. Cavalcanti, Alberto. I. Santos, Antonio Carlos, Dr. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 791.4372

WALTERSON DE FARIA

O DUPLO EM *DEAD OF NIGHT*

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 9 de julho de 2013.

Professor e orientador Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Caio Ricardo Bona Moreira, Doutor
Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná

Professora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

À Alexandra, pela lealdade e companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador, Dr. Antonio Carlos Santos, pela oportunidade e pela paciência desmedida na realização desta dissertação; aos demais professores do programa de Pós-graduação Ciências da Linguagem pelo apoio e carinho recebido.

“Eu é um outro” (Rimbaud).

RESUMO

Essa dissertação aborda o tema do duplo em *Dead of Night*, bem como o duplo encontra as suas ressonâncias em outras áreas, como em literatura. O estudo procura verificar e identificar de que forma o tema do duplo aparece no filme. Além da análise do filme, será abordada a trajetória do diretor Alberto Cavalcanti, que iniciou a sua carreira no cinema Francês, estendendo pela Inglaterra e Brasil. O filme se encontra no período em que o diretor trabalhava na Inglaterra e foi produzido em 1945. O trabalho se inicia com um breve histórico sobre a vida de Alberto Cavalcanti e sua trajetória no cinema. Em seguida, fizemos uma pesquisa sobre o tema duplo, enfatizando três grandes autores: Clement Rosset, Otto Rank e Nicole Bravo. A análise parte de um apanhado geral sobre o filme seguido pela análise dos cinco episódios que o compõem: The Hearse Driver, The Christmas Party, The Haunted Mirror, The Golfing Story e The Ventriloquist's Dummy. A conclusão aponta para possíveis leituras deste filme, possibilidades estas que estão atreladas ao duplo.

Palavras-chave: Duplo, Alberto Cavalcanti, *Dead of Night*.

ABSTRACT

This work approaches the theme of the double in *Dead of Night*, as well as the double finds its resonance in other areas, such as literature. The study seeks to verify and identify how the theme of the double appears in the film. Besides the analysis of the film, will be addressed trajectory the director Alberto Cavalcanti, who started his career in French cinema, extending across England and Brazil. The film is the period in which the director worked in England and it was produced in 1945. The work begins with a brief history of the life of Alberto Cavalcanti and his career in the cinema. Then we did a search on the topic double, emphasizing three major authors: Clement Rosset, Otto Rank and Nicole Bravo. The analysis is based on an overview of the film followed by the analysis of five episodes that compose: The Hearse Driver, The Christmas Party, The Haunted Mirror, The Golfing Story and The Ventriloquist's Dummy. The conclusion points to possible readings of this film, that these possibilities are related to the double.

Keywords: Double, Alberto Cavalcanti, Dead of Night

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Dead of night: track 00:00:10 48
Figura 2 - Dead of night: track 00:03:49 49
Figura 3 – Dead of night: track 00:12:30 52
Figura 4– Dead of night: track 00:12:54 54
Figura 5 - Dead of night: track 00:21:37 56
Figura 6 - Dead of night: track 00:25:23 57
Figura 7 - Dead of night: track 00:31:46 58
Figura 8 - Dead of night: track 00:42:33 60
Figura 9 - Dead of night: track 00:49:29 61
Figura 10 - Dead of night: track 00:51:01 63
Figura 11 - Dead of night: track 00:58:02 65
Figura 12 - Dead of night: track 01:03:01 66
Figura 13 - Dead of night: track 01:15:22 68
Figura 14 - Dead of night: track 01:22:26 69
Figura 15 - Dead of night: track 01:32:10 70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10
2 ALBERTO CAVALCANTI: TRAJETÓRIA DE UM DIRETOR TRANSNACIONAL 10
2.1 PERÍODO FRANÇA 12
2.2 INGLATERRA: O RECONHECIMENTO EM OUTRO PAÍS 12
2.3 BRASIL: A RETOMADA 22
3 A TEMÁTICA DO DUPLO 28
3.1 POR NICOLE BRAVO 28
3.2 POR OTTO RANK 31
3.3 CLEMENTE ROSSET 40
4 *DEAD OF NIGTH*: LEITURAS DO DUPLO 46
4.1 THE BEGINNING (O INÍCIO) 46
4.2 THE HEARSE DRIVER (O MOTORISTA DO CARRO FÚNEBRE) 52
4.3 THE CHRISTMAS PARTY (A FESTA DE NATAL) 55
4.4 THE HAUNTED MIRROR (O ESPELHO ASSOMBRADO) 58
4.5 THE GOLFING STORY (A HISTÓRIA DOS GOLFISTAS) 64
4.6 THE VENTRILOQUIST'S DUMMY (O VENTRÍLOQUO) 66
4.7 THE FINAL PART (O DESFECHO) 72
5 CONCLUSÃO 74
REFERÊNCIAS 74
ANEXOS 76
ANEXO A – CURRÍCULO LATTES 79

1 INTRODUÇÃO

A ideia de trabalhar com Alberto Cavalcanti (1897-1982) surgiu de uma conversa com o meu orientador, Antonio Carlos Santos, que me sugeriu trabalhar com um cineasta brasileiro.

A primeira biografia que li sobre Alberto Cavalcanti me fez querer cada vez mais saber sobre esse diretor, que eu jamais tinha ouvido falar aqui no Brasil. Durante a minha primeira pesquisa, muitos poucos filmes estavam disponíveis e, ao longo dessa tarefa, encontrei o filme *Dead of Night*.

Ao assistir a esse filme, o que mais me chamou atenção foi, além de sua riqueza técnica e narrativa, a insistência de elementos que se duplicam ao longo da narrativa. Assim, apontamos como objetivos: mapear a produção artística desse autor; analisar o filme *Dead of Night*, o qual Alberto Cavalcanti dirigiu dois episódios e auxiliou na produção dos outros; e desenvolver um quadro teórico sobre o duplo para auxiliar na leitura deste objeto, no intento de ver como o filme e a teoria do duplo se dão ao longo da narrativa e perceber quais os efeitos produzidos diante dessa temática que é recorrente no âmbito literário e cinematográfico.

Inicialmente, faremos um breve histórico da trajetória de Alberto Cavalcanti, enfatizando seus três períodos de produção: França, Inglaterra e Brasil. Depois, realizaremos uma pesquisa sobre o duplo, destacando três teóricos: Nicole Bravo, Otto Rank e Clement Rosset. Em seguida, partiremos para a análise do filme. Nesse momento, realizaremos uma análise de cada episódio do filme: *The Linking Story* (A narrativa principal), *The Hearse Driver* (Motorista do carro fúnebre), *The Christmas Party* (A festa de Natal), *The Haunted Mirror* (O espelho assombrado), *The Golfing Story* (A história dos golfistas), *The Ventriloquist's Dummy* (O ventríloquo), *The Final Part* (O desfecho)[1]. Na conclusão, procuraremos apontar algumas possibilidades de compreender/ler esse filme à luz da teoria do duplo.

Temos como hipótese que o duplo produz efeito de suspense. Para verificarmos isso, procuraremos maior compreensão em Jacques Aumont (2002), no texto *O Espetáculo e o Espectador: A eficiência*, que trabalha a questão emocional a partir de Hitchcock e o suspense.

---

[1] As traduções dos títulos são de minha responsabilidade.

Enfim, trazer esse filme à cena nos dias de hoje pode possibilitar novas discussões sobre este objeto de arte e revalorizar o trabalho de Alberto Cavalcanti, um cineasta brasileiro que talvez ainda não tenha ganhado valor devido e reconhecimento dos brasileiros. De acordo com Pellizzari e Valentinetti[2] (1995), sua obra não é revisitada e mencionada com a devida atenção aqui no Brasil, sendo que a sua filmografia carrega obras de grande importância, como *Rien que les heures* (1926), *En rade* (1927), *Coalface* (1936) e *Dead of Night* (1945). Raras são as publicações nacionais que se dedicam a esse diretor. Sua obra cinematográfica teve uma grande importância para o cinema Francês e Europeu, devido à sua versatilidade, em não apenas dirigir, mas atuar como cenógrafo, engenheiro e sonoplasta, roteirista, montador, produtor público e privado e, consequentemente, diretor. Conviveu em contextos cinematográficos e geopolíticos muito diferentes, mostrando a sua marca e a sua maneira de produzir cinema. Ao longo dos anos no exterior, Alberto Cavalcanti dedicou-se ao documentário e à ficção, ao cinema mudo e ao cinema sonoro.

No Brasil, Alberto Cavalcanti ainda é lembrado, na maioria das vezes, por sua passagem pelo estúdio cinematográfico Vera Cruz, que se estabeleceu no fim da década de 40. A falência desse estúdio é associada à imagem de Alberto Cavalcanti, como iremos ver no primeiro capítulo.

[2] Lorenzo Pellizzari (Milão, 1938), crítico de cinema e ensaísta, foi redator de "Cinema Nuevo" e diretor de "Cinema e Cinema". Claudio M. Valentinetti (Milão, 1949), graduou-se em Letras Modernas com tese sobre o Cinema Novo Brasileiro. Crítico de cinema e jornalista.

2 ALBERTO CAVALCANTI: TRAJETÓRIA DE UM DIRETOR TRANSNACIONAL

2.1 PERÍODO FRANÇA

Alberto Cavalcanti nasceu no dia seis de fevereiro de 1897, em Pernambuco, tempo que em os primeiros experimentos estavam surgindo sobre o cinema, por dois grandes fabricantes de projetores e rolos de filmes, os irmãos Lumière, franceses inventores do cinematógrafo, e o eclético norte americano Thomas Edison com o seu aparelho vitascópio[3]. Segundo Sidney Ferreira Leite[4] (2005, p.7):

> A indústria cinematográfica é um fenômeno historicamente novo. De fato, tem pouco mais de cem anos. A primeira atividade comercial ligada ao cinema restringiu-se à compra e à venda de equipamentos. Em fim do século XIX, vendiam-se projetores e rolos de filmes que passavam a ser propriedade de seus compradores. Tal comércio foi disputado principalmente por dois grandes fabricantes: os irmãos Lumière, franceses inventores do cinematógrafo, e o eclético norte-americano Thomas Edison, com o seu aparelho vitascópio, mais pesado e difícil de operar que os dos concorrentes europeus. Todavia, o inventor norte-americano tinha poderosos aliados: os grupos industriais dos Estados Unidos dispostos a comercializar seus produtos. Valendo-se da lei estadunidense de patentes, que privilegiava quem primeiro tivesse registrado a idéia, Edson e seus sócios expulsaram, literalmente, os irmãos Lumière dos Estados Unidos e passaram a exercer o monopólio dos aparelhos. As primeiras casas produtoras de filmes, notadamente nos Estados Unidos, nasceram vinculadas às fábricas de equipamentos.

Segundo Pellizzari e Valentinetti (1995), Alberto Cavalcanti nasceu quase que junto com o cinema. Acompanhou a evolução do cinema mudo para o sonoro, da imagem em preto e branco para as cores. Seu nome está relacionado a 115 obras. Seu primeiro contato com o exterior surgiu com a oportunidade de estudar arquitetura na Suíça, onde poderia fazer um curso preparatório para admissão na Escola de arquitetura de Genebra. Seria uma experiência difícil, deixaria para trás família, amigos e costumes. Estudando arquitetura, ele sonhava em voltar ao Brasil para criar um novo estilo e conquistar o país.

---

3 (lat vita+scopo+io) Um dos neologismos propostos para designar o cinematógrafo.

4 Sidney Ferreira Leite nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1965. Graduado em história pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, fez mestrado sobre o pensamento republicano brasileiro e doutorado sobre as relações entre cinema e história, ambos na Universidade de São Paulo.

Depois de sua ida, recebeu a notícia que a sua família também iria para o exterior, proporcionando a ele certo conforto e proteção, já que estaria perto de seus pais e irmãos, e especificamente sua mãe, com quem tinha muita ligação. Logo, foi aceito para a Escola de Belas Artes. De 1914 a 1918, permaneceu em Genebra e, após a conclusão do curso, instalou-se em Paris. Lá projetaria sua vida e iniciaria sua carreira profissional. Conseguiu um emprego no escritório de Alfred Agache. De acordo com Pellizzari e Valentinetti (1995, p. 93), "o nome de Agache acha-se ligado ao Brasil, pois ele foi o autor do plano de urbanismo da cidade do Rio de Janeiro e já naquela época era respeitado e admirado, com projeção internacional".

Durante dois anos, Alberto Cavalcanti trabalhou no escritório de Agache, projetando, fiscalizando obras, lançando planos, um trabalho muito árduo. Sua insatisfação era algo muito recorrente nesse período, pois sabia que aquele tipo de trabalho não era exatamente o que ele queria ou havia sonhado. Depois desse período, decidiu aceitar outra oferta de trabalho numa loja de decorações, uma das mais importantes em Paris *Compagnie des Arts Français.*

A respeito dessa nova experiência, Pellizzari e Valentinetti (1995, p.96), descrevem da seguinte maneira:

> Suportou a condição durante dois anos e despediu-se de Agache para empregar-se numa importantíssima casa de decorações: *Compagnie des Arts Français,* na rua do Faubourg Saint-Honoré, de propriedade de Sue et Mare. Havia um passo à frente, sem nenhuma dúvida, pois desde o início o trabalho o interessou vivamente, inclusive recebendo fregueses e vendendo no armazém. Aquilo realmente o interessava, um contato mais estreito com as pessoas que moravam do outro lado, o lado onde podem acontecer coisas mais importantes do que o ar abafado de um escritório. Aquelas pessoas com quem tratava traziam para ele um pouco mais de suas vidas, dos lugares que freqüentavam, das rodas que compunham nos salões de Paris e falavam uma outra língua onde o dinheiro, sem dúvida, ocupava o primeiro lugar, mas onde se mencionava também, com um certo espírito, o mundo da música, da pintura e dos vários jogos de inteligência.

Após dessa experiência, Alberto Cavalcanti resolve voltar ao Brasil para tentar a vida, abrindo uma loja de decorações. Ainda em Pellizzari e Valentinetti (1995, p.96):

> Não sabe como, num certo dia, nasceu-lhe a idéia de voltar ao Brasil, como representante de uma muito importante casa de decorações parisiense e facilmente enriquecer às custas dos *nouveaux-riches*, dos políticos abastados, dos fazendeiros apatacados. E veio ao Brasil.

Já no Rio de Janeiro, instalou-se na rua do Ouvidor. Fazia anúncios nos jornais e uma propaganda junto às pessoas que conhecia sobre essa nova loja de decorações. Após algumas semanas, percebeu que as pessoas não estavam interessadas em decorações. Nesse cenário, Pellizzari e Valentinetti (1995, p.97) afirmam:

> As semanas correram e nem um só cliente surgiu, o escritório completamente vazio de fregueses que não estavam mais interessados naquelas mercadorias. Afinal de contas naquele ano de 1921 ninguém se preocupava com decorações, o papel pintado pregado nas paredes substituindo qualquer pretensão de pintura e os móveis comprados nas melhores casas satisfazendo plenamente o bem estar burguês dos seus possuidores. Quem iria entrar em contado com aquele brasileiro romântico para com ele discutir problemas de arquitetura e urbanismo? Quem estava interessado pelas publicações da *Nouvelle Révue Française*? Ninguém, ninguém estava interessado nisso, não senhor, muito obrigado, vá com os seus planos de sustentar a família com essas tolices para outra freguesia, não fira os nossos ouvidos.

Logo após um tempo na cidade, ele percebeu que não estava dando certo a ideia de trabalhar com decorações e quase não conseguia clientes para atender. Depois de quatro meses, ele decidiu ir embora do Brasil. Sua família estava preocupada com o destino de Alberto Cavalcanti, já que ele havia estudado muito e não conseguia se encaminhar na profissão. Depois de uma longa discussão em família em relação ao futuro dele, um dos amigos de seu pai oferece um emprego no consulado de Liverpool. Para ele, a Inglaterra não era um lugar muito interessante, era uma terra fria e feia, mas ele não tinha escolha.

Ao chegar à Inglaterra, ele assistiu a um filme de Marcel L'Herbier, chamado *Rose France*, e deduziu que no cinema ele poderia trabalhar como decorador. E assim fez, escreveu uma carta para Marcel L'Herbier, levantando a possibilidade de trabalhar e mostrar a sua arte. Para sua surpresa, recebeu um convite para visitar Marcel L'Herbier. Após ir conhecer aquele diretor, Alberto Cavalcanti percebeu que era isso que queria trabalhar, no cinema, no meio daqueles atores e atrizes no mundo de sonhos.

O cônsul Dario Freire percebeu que aquele jovem não havia nascido para aquele emprego burocrático, reconhecendo seu talento artístico. Nesse meio tempo, Alberto Cavalcanti recebeu uma carta de Marcel L'Herbier, o convidando para trabalhar como cenógrafo, o que o fez voltar à Paris. Segundo Pellizzari e Valentinetti, (1995, p.103):

> Assim que botou o pé no estúdio sentiu-se como um patinho na água. Não havia dúvida: aquele era o seu mundo, o seu meio, onde poderia criar independente de certos preconceitos, contribuindo para a difusão cada vez maior de uma arte na qual acreditava como a mais popular e a mais democrática. Não teve grande oportunidade de fazer muita coisa no início, pois já estavam filmando *Le Marchand de plaisirs*,

> todas as atribuições distribuídas pela equipe, os trabalhos de decoração praticamente prontos. Num certo sentido isto foi excelente, porque permitiu a Cavalcanti observar o método de trabalho, as peculiaridades do estúdio, integrando-se naquela atmosfera.

De acordo com a citação, Alberto Cavalcanti encontrou o ambiente em que realmente gostaria de trabalhar. Tudo aquilo diante o encheram de fascínio e encantamento. Pois era uma forma de aplicar e contribuir com o seu conhecimento e sua formação em arquitetura. Todo esse contato permitiu a ele observar o método de trabalho (momento em que se assiste na França o surgimento do impressionismo francês, do qual falaremos mais a frente) e interagir com todo aquele ambiente.

O primeiro filme em que trabalhou foi *Feu Mathias Pascal* (1924/25), uma história sobre um homem que um dia briga com a esposa e a abandona. Ganha no jogo e, mais tarde, ouve que foi dado como morto. Passa a viver com outro nome, e assim começa o conflito com a sua identidade. Com efeito, foi um filme importante para seu início de trabalho, pois além de atuar como cenógrafo, o seu trabalho também exigia na função de assistente de direção. Quando o filme foi lançado, em fevereiro de 1926, tornou-se um sucesso e, principalmente, muito elogiado pelos ambientes criados por Alberto Cavalcanti.

Logo viria a oportunidade de trabalhar como diretor. O filme que Alberto Cavalcanti iria dirigir chamava-se *Train Sans Yeux* (1926). Tratava-se de uma história sobre Green Palma, uma americana muito rica e bonita, que é cobiçada por um gerente de banco, mas que prefere um empregado. O filme era apenas comercial, somente com o intuito de faturar dinheiro. Posteriormente, Alberto Cavalcanti viria também trabalhar na direção em outro filme, intitulado *En Rade* (1927), sobre a história de uma garçonete maltratada pela mãe e importunada pelos clientes, mas ela sonha com outros horizontes. Para Alberto Cavalcanti, o filme tornou-se um modelo de produção perfeita e sem problemas de filmagem. Ainda no ano de 1927, Alberto Cavalcanti dirige outro filme intitulado *Yvette*; segundo Pellizzari e Valentinetti, (1995, p.124):

> Para o ano de 1927 nos defrontamos com um filme de Cavalcanti que ele mesmo classifica de comercial, baseado numa transposição moderna de *Yvette*, de Guy de Maupassant. A concessão ao gosto do público, no entanto, era unicamente em relação à escolha da história, pois o diretor conseguiu usar na sua produção todos os colaboradores do trabalho anterior, além dos atores com que estava habituado a lidar. A crítica mais severa que o filme sofreu foi justamente aquela que se baseou no fato de usar Cavalcanti somente atores de pequena projeção e não as estrelas do momento. *Yvette* faz parte da cinemateca francesa, podendo-se verificar que se trata de um filme muito correto, quase acadêmico, tendo conquistado, em *New York*, o prêmio de melhor fotografia e melhor ambiente.

Importante ressaltar que nesse período em que Alberto Cavalcanti inicia a sua carreira no cinema, o decorrer da história do cinema iria modificar por inteiro após a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Nesse período as companhias cinematográficas se viram forçadas a reduzir sua produção. Assim, uma grande quantidade de filmes americanos foram importados para atender o mercado europeu. É nesse momento, com a crise do cinema europeu que surge o movimento impressionista francês. Segundo Martins[5] (2009, p.89):

> Em face da hegemonia americana, a França tenta reformar a sua produção e imprimir às imagens fílmicas um poder de expressão que só se realizará na forma de uma arte. Até então considerado um espetáculo essencialmente popular, o cinema deveria adquirir um novo estatuto, o de uma arte tão legítima quanto a literatura, o teatro, a pintura, a música. De início, foram poetas como Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars, além de outros artistas e críticos, que começaram a perceber o cinema não mais como um simples entretenimento, mas como uma rica fonte de inspiração. Mas foi com a adesão do poeta, dramaturgo e crítico de teatro Louis Delluc, ao qual se uniram o escritor Marcel L'Herbier, o também poeta Jean Epstein e os cineastas Abel Gance e Germaine Dulac, que o ideal se realizou. Eles não somente fizeram filmes e escreveram sobre cinema, como constituíram o chamado Impressionismo francês.

Como citado anteriormente, agrupam-se Marcel L'Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein, que compõem os cineastas formadores da escola impressionista francesa. Ainda em Martins (2009, p.91):

> Com o fim da Primeira guerra, assiste-se na França ao surgimento de uma vanguarda cinematográfica que é acima de tudo visual. Em torno do então crítico e escritor Louis Delluc – um dos primeiros a perceber no cinema a promessa de uma arte e que não mais cessará de lutar em defesa do cinema francês, agrupam-se Marcel L'Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein, ou seja, os cineastas formadores da escola impressionista francesa. Estando estes últimos maravilhados pelo poder da câmera, em plena evolução técnica, os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos. Acrescente-se a isso a importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo da montagem. Doravante, além disso, os personagens e a trama narrativa deixam de exercer um papel preponderante, uma vez que também os objetos e cenários vêm concorrer com a ação do filme.

[5] Fernanda A. C. Martins é doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade de Paris-3 (Sorbonne Nouvelle). Integra o grupo de pesquisa Antropologia Visual, em Alagoas, e colabora na Especialização em Estudos Cinematográficos da Universidade Católica de Pernambuco.

Também é importante lembrar que, para essa formação, foi essencial compor um grupo de colaboradores como cenógrafos, pintores e arquitetos. É nesse grupo que Alberto Cavalcanti passa a colaborar. Segundo Martins (2009, p.99):

> Também cabe ressaltar que compunham os grupos de colaboradores cenógrafos, pintores e arquitetos. Foi assim que o recém-formado arquiteto brasileiro Alberto Cavalcanti ingressou no cinema no início dos anos 1920. Cavalcanti assistiu à Rosa França (1918) no Rio, e escreveu uma carta emocionada sobre a plasticidade do filme ao diretor Marcel L'Herbier. Este ofereceu a Cavalcanti um contrato de cinco anos como cenógrafo em sua produtora Cinégraphic. *A Desumana* (1924), de L'Herbier, é exemplo do trabalho de uma grande equipe técnica e artística. Apenas para a concepção de seus cenários, absolutamente modernos, trazendo para o cinema as pesquisas estéticas mais características da pintura da época, o diretor contou com um antigo colaborador, Claude Autant-Lara, com o pintor Fernand Léger e com o jovem arquiteto Robert Mallet-Stevens, todos sob a supervisão de Alberto Cavalcanti. Mais tarde, em *O falecido Mathias Pascal* (1926), uma adaptação do romance homônimo de Pirandello, Cavalcanti descobriria os talentos do russo Lazare Meerson e do dinamarquês Erik Aeas, ambos conhecidos na história do cenário para cinema.

Alberto Cavalcanti teve uma grande importância no cinema Francês, fazendo contato com os mais importantes diretores dessa época, que o propiciaram a construir uma carreira sólida no cinema.

Em seguida, viriam os filmes sonoros, e, diante da vasta experiência no mundo do cinema, tendo contribuído de várias formas, ele foi convidado pelo *Paramount Studios*, que sabia que ele era um diretor de muito prestígio na França.

Nesse mesmo período, como dito anteriormente, os filmes sonoros começaram a surgir, e esse novo elemento poderia mudar completamente o mundo cinematográfico com esse novo recurso, que, para muitos, principalmente nos estúdios franceses, era apenas uma novidade que não iria deslanchar. Mas Alberto Cavalcanti acreditava nesse novo momento com a chegada do som e lutava para começar a trabalhar em um filme sonoro. E essa oportunidade parece chegar antes do que ele imaginava, segundo Pellizzari e Valentinetti (1995, p.129-130):

> No momento da realização do cinema falado, Pagnol mandou chamar Cavalcanti nos estúdios para *Paramount* e falou-lhe da possibilidade de dirigir um filme com som. Nesse sentido tiveram várias conferências, mas logo Cavalcanti descobriu que Pagnol tinha a intenção de filmar a peça como se fosse, no duro, uma representação teatral e não consentia, absolutamente, que ao menos se elaborasse o roteiro técnico. O roteiro técnico, por sinal, tinha sido um melhoramento pelo qual a sua geração havia banido contra a geração anterior de cineastas que filmava apenas baseada num guia, sem um planejamento escrito antecipadamente e devidamente estudado nos menores detalhes.

Alberto Cavalcanti desistiu dessa única oportunidade, porque Pagnol não acreditou em seu ponto de vista, e Cavalcanti passou esse próximo ano sem trabalho de qualquer espécie, o que, para ele, era inacreditável, pois tinha passado os últimos anos trabalhando em vários projetos e adquirindo prestígio como cineasta. Nessa altura, Cavalcanti recebeu novamente o convite para trabalhar com a *Paramount*, pois, mais uma vez, sabiam que ele era um diretor de prestígio na França. Foi nesse momento, na *Paramount*, que Cavalcanti passa a ter contato com o cinema sonoro e a produzir uma série de filmes que o oportunizam a compreender esse novo advento. Ainda em Pellizzari e Valentinetti (1995, p.131-132):

> Nessa altura, foi convidado pela Paramount, novamente, que sabia ser Cavalcanti um dos diretores de maior prestígio na França, oferendo-lhe um contrato muito vantajoso sob o ponto de vista financeiro, mas muito duro quanto ao lado artístico. Da maneira como estavam as coisas, as contas aparecendo, a preocupação de economizar assaltando a sua vida privada, não tinha o direito a escolha. Aceitou o cargo e lá se foi para um período de concessões, fabricando onde não tinha a liberdade de selecionar os seus próprios assuntos, nem ao menos a vantagem de tratá-los à sua maneira. O seu trabalho limitava-se a executar uma cópia de filme americano em francês ou português. Se a sua situação financeira o impediu a um trabalho menos artístico, por outro lado proporcionou-lhe a vantagem de aprender a trabalhar com o som.

Após um longo período na *Paramount*, para qual produziu alguns filmes com pouca liberdade artística, Alberto decide romper o contrato e ir à Inglaterra. Lá fica hospedado na casa de seu *ex-cameraman* e planeja a possibilidade de um trabalho. Sua saída da França foi considerada por seus amigos como algo muito oportuno, de acordo com Pellizzari e Valentinetti (1995, p.135-136):

> Na França, seus amigos e aqueles que conheciam de perto a sua luta, consideraram a saída de Paris como muito oportuna e muito sabida, mas na verdade não houve premeditação alguma, pois não previa a crise do cinema francês que veio logo após a sua saída, os filmes caindo num nível comercial muito baixo. Claro que se retirou de Paris contando com muitos amigos, a casa permanecendo mobiliada, o nome firmado. Na Inglaterra, porém, estava escrito, realizaria a segunda fase cinematográfica com proveitos enormes.

Assim, Alberto Cavalcanti se direciona para Inglaterra, na intenção de novos desafios, em busca daquilo que sempre acreditou, mas não imaginou que essa nova etapa na Inglaterra seria muito produtiva, pois lá aconteceria seu reconhecimento no mundo cinematográfico.

2.2 INGLATERRA: O RECONHECIMENTO EM OUTRO PAÍS

Alberto Cavalcanti desembarca na Inglaterra com duas ideias precisas em relação às técnicas de som:

> Estudar e aplicar o uso do som e da música num cinema sonoro que se arrisca a ser apenas falado, sair dos estúdios para explorar a realidade e afrontar o mundo exterior. O primeiro aspecto, ligado ao som interessa sem dúvida ao grande patrão do cinema documentário inglês, John Grierson. O segundo ligado à pesquisa formal, deixa-o indiferente, para não dizer hostil, e será uma das causas de uma dissensão que, sem tomar o tom de amargura e sem impedir uma longa colaboração, se revelará irremediável e fonte de rancor (PELLIZARI, VALENTINETTI, 1995, p.28-29).

Alberto Cavalcanti começou o seu trabalho no documentário inglês em 1933, quando foi dissolvido o *Empire Marketing Board*, organismo criado para promover os produtos do *Empire* e unidade cinematográfica fundada por John Grierson. Devido as suas contribuições iniciais, John Grierson, diretor na GPO (General Post Office), que era um departamento de Correios e Telégrafos, que mantinha um departamento de produção de documentários, convidou Alberto Cavalacanti para ensinar a manusear o som, já que na França aprendera muito sobre as técnicas de cinema mudo e sonoro, isso no ano de 1934. Logo após Cavalcanti iniciar na GPO, John Grierson muda-se para o Canadá, em busca de novos desafios, e Alberto Cavalcanti torna-se diretor geral da GPO. O documentário que teve visibilidade foi *Coalface* (1936) que retrata o dia-a-dia dos trabalhadores de minas de carvão. De acordo com Pellizzari e Valentinetti (1995, p.31), o documentário pode ser visto da seguinte forma:

> A intensidade é extrema (o filme dura somente doze minutos), as imagens são constituídas (mas não parece) por material de arquivo. A contribuição de um poeta como Auden e de um músico como Britten não se restabelece de uma superposição *palavra-ritmo*, para retomar um termo de Mario Verdone, nem de *partitura-ritmo*, como sugere Jean-Pierre Jeancolas quando lembra a colaboração de Prokofiev e Eisenstein em *Aleksandr Nevskij*, mas se integra perfeitamente ao resultado. Tudo se dá sobre o desenho geral, sobre a escansão e sobre o som que se torna quase um ruído indistinto.

O documentário narrado mostra todo o processo de retirada do carvão nas minas até a sua comercialização. As minas empregavam 750 milhões de homens no país. O narrador, com a combinação de imagens e sons, mostra o processo de retirada do carvão nas minas, homens trabalhando com os rostos sujos de carvão. Devido ao calor, homens trabalhavam apenas de calças para suportar o calor. Dentro das minas, eles fazem pausas para lanchar. A

música é sincronizada com os movimentos dos trabalhadores. Após a retirada do carvão das minas, o narrador começo a relatar o processo pós-retirada.

Após *Coalface*, Alberto Cavalcanti produz outro documentário importante para a GPO, intitulado *Night Mail* (1936). Ainda em Pellizzari e Valentinetti (1995, p.32):

> *Night Mail*, talvez o filme mais acabado da GPO, merece algumas linhas. A fusão perfeita entre a exaltação admiradora do trabalho do homem e o hino à eficácia do governo-patrão (as duas forças, unidas como no final de *Metropolis*, garantem a escolha correta do correio entre Londres e Glasgow no decorrer de um só percurso ferroviário noturno), o perfil da Inglaterra industrial e rural que se conseguiu descrever ao mesmo tempo, a emoção que tem o espectador, o de ontem e o de hoje, para uma aventura que pertence a um só tempo ao cotidiano e ao milagre ou, melhor, que toma o milagre cotidiano, não seriam nada sem a fusão do ritmo das imagens e do desenvolvimento musical e sonoro, sem a perfeita correspondência que realizou nosso Cavalcanti, mesmo que a obra seja, com muita evidência, coletiva.

Em 1937, devido à ausência de John Grierson, Cavalcanti tornou-se chefe de produção do GPO juntamente com J. B. Holmes. Esse período será de muito trabalho, pois, nos primeiros meses de 1940, o GPO passará a servir a *Crown film Unit*, uma ramificação do Ministério da Informação encarregada de realizar obras de propaganda de guerra e de instrução para a defesa civil. Mas nesse período surge um novo momento para a carreira de Alberto Cavalcanti. Pois Michael Balcon lhe propõe trabalhar para a *Ealing Studios*. É nesse momento que se percebe a passagem de Alberto Cavalcanti do documentário a ficção, como aponta Pellizzari e Valentinetti (1995, p.33-34):

> A passagem de Cav[6] do documentário à ficção que ele aliás nunca abandonou completamente, se faz gradualmente, mas ele é sobretudo marcado pela espécie de balanço e ao mesmo tempo manifesto teórico-prático que representa a antologia cinematográfica *Film and Reality*, que finaliza no começo dos anos 40, apesar das dificuldades causadas pela guerra. A tentativa é audaciosa para época. Trata-se de demonstrar que a contribuição do cinema ao conhecimento da realidade não passa apenas pelo documentário (cuja seleção é muito pessoal, ocasião até mesmo de algumas pequenas objeções a respeito de seus colegas), mas também pelo cinema narrativo, do mais alto nível de expressão (Eisenstein) aos mais modestos níveis de consumo (Tom Mix), na condição de que seja "realista" em seus aspectos e suas *locações*.

Ao trabalhar na *Ealing Studios*, o seu primeiro filme se chamava *The Foreman Went to France* (1942), a história relatava a aventura de um contramestre das fábricas do *Midland*, que, no meio de toda aquela confusão provocada pela derrota francesa, foi buscar

---

[6] Cav, abreviação de Cavalcanti, maneira como o tratavam na intimidade.

duas máquinas no interior da França. O segundo filme produzido foi *Went the Day Well*? (1942), extraído de uma novela de Graham Greene, contava a história de um grupo de paraquedistas alemães vestidos com uniformes ingleses, que se apoderava de uma aldeia isolada para instalar uma estação de rádio destinada a facilitar a invasão na Inglaterra. No Brasil, o filme foi conhecido por *Quarenta e oito horas*.

Nesse período, Alberto Cavalcanti fora emprestado ao *Riverside Studios* e produziu, *Dead of Night* (1945). Segundo Pellizzari e Valentinetti (1995, p.147):

> Esse filme foi muito feliz e para Cavalcanti muito fácil de fazer, por que todos os rapazes que trabalharam no filme tinham começado a dirigir sob sua influência, ganhando a obra, justamente por causa disso, uma grande homogeneidade. O papel do ventríloquo, inicialmente, havia sido proposto a um ator francês chamado Claude Dauphin, que recusou a sua participação alegando que achava o papel muito pequeno. Cavalcanti, em vista disso, pediu a Michael Redgrave, muito seu amigo, para interpretar aquele estranho personagem e a interpretação transformou-se num grande sucesso. Nos Estados Unidos foram cortados dois episódios do filme, um deles extraído de um conto humorístico de Wells e dirigido por Charles Crichton; e o outro uma história de crianças dirigida pelo próprio Cavalcanti. Esse episódio, por sinal, foi que na França obteve o maior sucesso. É de lamentar que a versão chegada ao Brasil, via Estados Unidos, não contenha essas histórias.

O filme foi lançado no Brasil com o nome *Na Solidão da Noite*. O trabalho seguinte produzido foi *They Made me a Fugitive* (1946), apresentado na Mostra de Veneza em 1947, sobre a história de um homem que se introduz num bando de contrabandistas que utiliza caixões para o tráfico. Seus cúmplices o traem e ele é condenado por um assassinato que não cometeu. Ele escapa da prisão e para tentar provar sua inocência. Depois de Alberto Cavalcanti produzir vários filmes, surgiu uma oportunidade para uma viagem ao Brasil, que atendia a um convite do jornalista Assis Chateaubriand, para uma série de conferências no Museu de Arte de São Paulo.

Alberto Cavalcanti aceitou e chegou ao Brasil após uma ausência de quase quarenta anos em sua pátria. Suas conferências no Museu de Arte obtiveram muito sucesso, tanto que foi convidado a trabalhar num projeto de um novo estúdio cinematográfico, chamado Vera Cruz. A respeito disso, Pellizzari e Valentinetti (1995, p.155) afirmam:

> Por ocasião das conferências no Museu de Arte, que obtiveram muito sucesso, recebeu um convite da Vera Cruz que lhe oferecia um contrato por quatro anos, devendo Cavalcanti sistematizar todo o planejamento da produção. O convite, aliás, foi no sentido do brasileiro trabalhar como diretor, mas Cavalcanti argumentou, provando que aqui não havia produtores e sugeriu a modificação no sentido de que ele produzisse os filmes no intuito de criar diretores brasileiros, como em *Ealing* havia criado diretores ingleses.

Acertado os detalhes para a contratação, Alberto Cavalcanti decidiu permanecer no Brasil e iniciar um novo trabalho.

2.3 BRASIL: A RETOMADA

O sonho de estabelecer um estúdio cinematográfico no Brasil partiu de Franco Zampari, um empresário no ramo metalúrgico, com objetivo de construir a Vera Cruz Produções. O estúdio iria ser construído em São Bernardo do Campo, São Paulo, e tinha como meta ser montado aos moldes dos estúdios de Hollywood. Zampari precisava de um nome de peso; para isso, contratou Alberto Cavalcanti, que estava no Brasil para uma série de conferências no Museu de Arte de São Paulo. Alberto Cavalcanti era o nome ideal para dar partida ao projeto Vera Cruz. Ele foi contratado por quatro anos, na intenção de alavancar o estúdio e produzir filmes para atrair o público brasileiro que estava habituado a produções hollywoodianas. Tudo fora acertado, ele seria o produtor geral da companhia e, inicialmente, começaria a trabalhar em um roteiro para um filme intitulado *Caiçara*. Com sua vasta experiência, Alberto Cavalcanti contratou vários profissionais de diversas nacionalidades, pois o Brasil ainda era carente de profissionais que fossem capazes de trabalhar com as técnicas do cinema.

Alberto Cavalcante tinha em mente formar novos diretores, ensiná-los as técnicas, assim eles aprenderiam todas as etapas de como fazer um filme. Inicialmente a Vera Cruz começou a trabalhar em barracões, enquanto os estúdios pudessem ser construídos e para que assim fosse possível montar todas as estruturas necessárias para produzir os filmes. Segundo Martinelli (2005, p.36):

> O mesmo espírito presidiu a criação da Vera Cruz, o nivelamento foi por cima. A Primeira providência foi contratar o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, figura de prestígio mundial. A contratação de Cavalcanti teve repercussão gigantesca e a Vera Cruz transformou-se no centro das notícias. Com Cavalcanti vieram técnicos de diversos países, gente famosa como o montador Oswald Hafenrichter, o engenheiro de som Erik Rasmussen, o diretor de fotografia Henry Edward Fowle, o Chick Fowle.

Franco Zampari compreendia a importância e o prestígio que Alberto Cavalcanti tinha no exterior, o que seria muito valioso ter esse diretor com fama mundial. Sabia-se que ele tinha um nome de peso e que não se tratava de qualquer diretor, mas sim de Alberto Cavalcanti. Assim que Alberto Cavalcanti começou a trabalhar para a Vera Cruz, percebeu a forte influência de Franco Zampari, ou seja, ele mandava e desmandava no estúdio. Para ele,

Franco Zampari não detinha conhecimentos sobre o processo de criação de cinema, o que acabou causando muitos problemas.

Franco Zampari tomava as decisões praticamente sem consultar Alberto Cavalcanti, que era sempre o último a saber sobre as decisões. Não demorou muito tempo para que a produção de *Caiçara* encontrasse problemas. Roteiro, atores, equipamentos, tudo isso era um grande transtorno para Zampari, a começar pela aquisição da aparelhagem de som. Segundo o próprio Alberto Cavalcanti comenta em seu livro *Filme e Realidade* (1976, p.161):

> (...) telegrafei imediatamente ao Sr. Zampari, comunicando-lhe que aquele especialista, como eu, preferia o sistema Western. Foi-me respondido que já se tinha comprado no Rio de Janeiro, ao Sr. Randall e em segunda mão, uma parte de aparelhagem marca RCA. Fiquei bastante surpreendido com esta decisão, que achava uma intromissão nas minhas atribuições de Produtor-geral. Não reclamei, porém, procurando evitar dissensões antes do início do meu trabalho.

Diante disso, Alberto Cavalcanti pode perceber que teria um trabalho árduo pela frente, mas que teria de aceitar, pois havia vendido sua casa no exterior. Essa foi a primeira decepção seguida de outras.

Quando ele voltou para o Brasil, outro problema surgiu: Cavalcanti percebeu que a equipe não tinha trabalhado na história do filme *Caiçara*. Também constatou a falta de planejamento, pois a equipe fazia muitas coisas de improviso o que, para Alberto Cavalcanti, era inadmissível, visto que seguia os moldes do cinema da França e da Inglaterra, ou seja, ele queria planejamento.

O filme foi concluído e, apesar dos atrasos, obteve sucesso. Ainda segundo Alberto Cavalcanti (1976, p.166):

> Caiçara tinha sido apresentado ao público em São Paulo, com grande êxito de bilheteria. Enviei ao Sr. Franco Zampari um relatório confiando que esse sucesso tivesse fortalecido a minha posição, onde fazia várias sugestões construtivas e onde pedia que fizesse vir da Europa um administrador competente, porquanto a administração dos estúdios continuava na maior desorganização possível.

Alberto Cavalcanti teve como resposta um não, pois Franco Zampari estava decidido que não iria trazer um administrador da Europa, uma vez que o irmão de Zampari iria assumir a administração da Vera Cruz. Não é difícil perceber que ele estava de mãos atadas e nada podia fazer, pois suas sugestões construtivas não eram acatadas; assim estava se tornando cada vez mais difícil para Alberto Cavalcanti trabalhar nessas condições. O filme seguinte para o estúdio, *Terra é Sempre Terra*, seria adaptado por Tom Payne, mas Alberto

Cavalcanti percebeu que estava fraco o roteiro e teve que passar várias noites trabalhando no filme.

Cavalcanti percebeu os mesmos problemas do filme anterior se repetirem com a produção de *Terra é Sempre Terra*, gastos em excesso, demora nas filmagens e problemas com a equipe de produção. O terceiro filme, *Angela*, produzido por Cavalcanti, não chegou a ser concluído por ele, pois recebeu uma notificação nas filmagens do filme em Pelotas: teria de ir a São Paulo a pedido de Franco Zampari. Assim relata Cavalcanti (1976, p.168):

> Ao chegar, tive a surpresa de uma conferência com os irmãos Zampari e o Sr. Caio Pinto Guimarães, que recentemente se juntara à companhia, na qual me anunciaram que a minha política de fazer filmes internacionais era demasiado cara e que o Sr. Fernando Barros, ex-maquilador português dos produtos Coty, cuja atuação no cinema carioca tinha sido desastrosa comercialmente, para não falar no aspecto artístico, tinha sido contratado para ser produtor na companhia. Estes senhores, no entanto, tinham-se esquecido de que o meu próprio contrato me outorgava a qualidade de único produtor. Lembrei-lhes este fato com a maior urbanidade e também aproveitei a oportunidade para, mais uma vez, dizer que a administração dos estúdios e dos filmes não permitia que dois produtores trabalhassem simultaneamente. O argumento a favor do contrato do Sr. Fernando de Barros era que ele faria um filme muito mais barato com apenas 40 dias de filmagem. Eu acedi a esta imposição, devido não somente à insistência dos presentes, mas também à interferência de Ciccillo Matarazzo, pedindo, entretanto, que fossem reafirmadas as condições do nosso contrato e o entendimento de que a admissão do cineasta português era em caráter puramente experimental, sendo esta concessão uma demonstração do meu desejo de cooperar com a direção da empresa. Cartas confirmaram esse entendimento. Poucos dias depois, estava eu em pleno trabalho de regravação de *Terra é sempre Terra* e da filmagem de *Angela* quando fui notificado de que a direção tinha decidido dar caráter permanente àquele acordo provisório, e que se eu não aceitasse essa decisão, meu contrato seria rescindido e a multa paga integralmente. Foi-me também prometido que eu terminaria a produção de *Angela*, o que era muito importante para mim, porquanto na Europa nunca tivera um trabalho interrompido sob nenhum pretexto (estas promessas verbais, como muitas outras, não foram cumpridas!).

Fica evidente que a Vera Cruz, especificamente Franco Zampari, não tinha nenhuma experiência no meio cinematográfico, uma vez que Alberto Cavalcanti, na sua carreira no exterior, jamais teve um trabalho interrompido sob nenhum pretexto. Com a saída dele da companhia, surgiram rumores dentro do estúdio de que ele havia desestruturado a Vera Cruz. Há quem se manifeste a favor de Alberto Cavalcanti, como Galileu Garcia, que era produtor e assistente da companhia (MARTINELLI, 2005, p.36): “com a saída conturbada do Cavalcanti após o lançamento de *Terra é sempre Terra*, o descontrole da produção passou a ser grande”. Assim, percebemos a importância dele para a Vera Cruz; talvez se tivessem dado mais atenção, a empresa poderia ir muito além com esse cineasta brasileiro com experiência no exterior. A Vera Cruz passou por diversos problemas, primeiramente com relação à direção

do filme. Como citado anteriormente, outros diretores prometeram concluí-lo em quarenta dias, mas não cumpriram.

Nesse pêndulo, em que os problemas na Vera Cruz vão de um lado para o outro, em relação à distribuição das películas, Franco Zampari havia fechado contrato com a *Universal*, uma vez que, Alberto Cavalcanti havia sugerido a *Columbia*, pois ele tinha contato com a *Columbia* devido à sua experiência na Europa e que poderia ser mais rentável. Franco Zampari percebeu que a escolha pela *Universal* não foi a mais apropriada e descobriu falhas na distribuição das películas. Sem contar com as dívidas que a Vera Cruz estava acumulando, novos empréstimos foram feitos para sanar empréstimos antigos, pois altos salários eram pagos para os atores. A demora em concluir os filmes foi mais um problema, como *O Cangaceiro* (1952), que levou exatamente noves meses para ser concluído, o que era para ser feito no máximo em dois meses. Diante de tantos problemas, a própria estrutura da Vera Cruz passou a ser garantia de pagamento aos bancos e imobiliárias, como relata Martinelli (2005, p.37):

> Um dos estúdios era equipado com um poço-piscina de grandes dimensões e contava com visores para filmagem subaquática. Todas essas instalações, afora as partes que foram desmembradas, terminaram entregues à Prefeitura de São Bernardo, em pagamento de dívidas mobiliárias. Serviram como palco anual da "Feira de Móveis de São Bernardo do Campo".

A própria esposa de Franco Zampari, Débora Zampari, relata o que ela pensava sobre a Vera Cruz. Tinha plena consciência da falta de experiência de seu marido com relação ao cinema. Em depoimento ao livro *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, de Maria Rita Galvão, ela relata da seguinte forma: "o Franco não entendia de cinema, e eu acho que de administração também não muito. Ele era de gastar (...)"(GALVÃO,1981, p. 223). Para ela, Franco poderia ter freado os gastos, pois como garantia de empréstimos, ele penhorou todos os próprios bens. E ela ainda continua em seu depoimento, "e a Vera Cruz comendo, comendo, comendo... Acabou a nossa tranquilidade, a nossa vida social, acabou tudo." Portanto, era notável o quanto a Vera Cruz era importante para Franco, assim também como era importante para o cinema brasileiro. Era um sonho que se realizou, mas que, com o tempo tornou-se um pesadelo. No final de seu depoimento Débora Zampari expressa toda a sua tristeza, "enfim foi isso, quando tudo acabou, o Franco tentou ainda um pouco continuar com o TBC. Mas não tinha mais de onde tirar dinheiro, era um homem pobre. E assim acabou tudo" (GALVÃO,1981, p. 223).

Quando Alberto Cavalcanti deixou a Vera Cruz, entrou em contato com a família Auda, que era proprietária da Maristela Film Company. Lá ele produziu um filme, *Simão, o Caolho* (1952), com baixos custos, no qual a película atinge um grande sucesso comercial. Devido ao sucesso do filme, Alberto Cavalcanti é contratado por um grupo desconhecido, a fim de criar uma companhia cinematográfica: a Kino-Filmes. Para Pellizzari e Valentinetti, (1995, p.47):

> Cavalcanti não é do tipo de ficar de braços cruzados, e aceita. Dos três projetos que lhe deixou a Vera Cruz, escolheu *O Canto do Mar* (1953-54), *remake* brasileiro do velho *En Rade*. É um novo sucesso, se não no plano comercial, ao menos no êxito pessoal. Esse filme, cujas internas rodadas em estúdio são raras, pôde ser realizado graças também à ajuda de seu irmão, que coloca a Marinha à sua disposição. Sempre para a Kino, roda em seguida Mulher de Verdade (1954), uma história que narra todas as complicações provocadas por uma mulher de memória curta.

Os rendimentos dos dois últimos filmes foram fracos, forçando o fechamento da Kino-Filmes, e, novamente, Alberto Cavalcanti se vê sem trabalho. Nesse momento, a alternativa para Cavalcanti é voltar para o exterior, especificamente para a Europa. Nos primeiros anos da década de sessenta, Cavalcanti ainda continua em plena atividade, já que nesse momento ele já está com mais de sessenta anos. Trabalha na Inglaterra, na Espanha, em Israel e também nos Estados Unidos, onde ministra aulas e dirige seminários nas universidades. Ainda nos anos sessenta, de acordo com Pellizzari e Valentinetti, (1995, p.54):

> Nos anos sessenta, Cavalcanti aceita mais amistosamente entrevistas e responde talvez mais livremente do que antes, mas um pesado silêncio se estabeleceu ao seu redor. A nova crítica o ignora com exceção do violento julgamento de *Herr Puntilla*, uma revista como *Cahiers du Cinéma*, capaz de tantas repescagens, não lhe dedicará uma única linha, e ele ainda não é ainda bastante velho, ou já inativo para ser celebrado ou redescoberto. Cansado, dedica-se, não sem um pouco de recalcamento e falhas de memória, à redação de sua autobiografia, que não chegará a ser concluída nem publicada, apesar dos sucessivos anúncios.

Cavalcanti fixou residência em Paris na década de setenta, e começou a trabalhar em seu livro *Filme e Realidade* (1976), uma compilação de seus escritos, técnicas, posições teóricas e históricas baseadas em sua experiência. Um livro que é resultante da vida e da obra de Alberto Cavalcanti, que contém uma grande soma de ensinamentos sobre o cinema. Alberto Cavalcanti viveu seus últimos anos em Paris, de acordo com Pellizzari e Valentinetti, (1995, p.55):

> Os jornais nos contam que ele morava num bairro tranquilo de Paris, uma pequena casa de dois andares, parecida com muitas outras, coberta com plantas trepadeiras e

> bem arrumada. Andando com dificuldade, ele só fazia pequenos passeios no bairro, parando freqüentemente no bar-restaurante Tastevin ou no Café Nice para beber ou comer. E ainda vai à casa de alguns amigos.

Alberto Cavalcanti faleceu em 23 de agosto de 1982 em casa, e seu último desejo era ser cremado no cemitério Père Lachaise. Suas cinzas foram enviadas ao Rio de Janeiro para serem enterradas ao lado de seus pais. Os autores de sua biografia, Pellizzari e Valentinelli (1995, p. 56), relatam da seguinte forma a repercussão de sua morte: “lembrando-se de repente dele, os jornais do mundo inteiro lhe dedicam um espaço maior do que tudo o que concederam a muitos de seus filmes, talvez por um efeito de compensação”.

3 A TEMÁTICA DO DUPLO

Dead of Night pode ser lido como uma narrativa em torno de um sonho. O personagem principal insiste em acreditar que toda aquela situação do início do filme, naquele momento, naquela sala, vem de um sonho recorrente que ele vem tendo. Seria realmente um sonho ou seria um indício de *dejá vu*? Propomos encarar isso como um duplo, afinal, o sonho duplica na medida em que deixa evidente que isso de fato aconteceu; ele sonha por várias vezes um mesmo sonho e, quando se depara com a aquela que parece ser a realização desse sonho, este se duplica mais uma vez.

O filme conta a história de Walter Craig, personagem principal, que vai a uma fazenda e lá é esperado para um chá. Quando ele entra na casa, é recebido por alguns convidados que estão na sala, aos poucos, ele vai tendo sensações de que conhece aquelas pessoas de seu sonho. Os convidados acreditam na versão de Craig e vão de encontro às explicações do psiquiatra Van Straaten; começam a relatar histórias estranhas, maneira essa de dar credibilidade à história de Walter Craig. Esses relatos expressam muitos duplos (presença constante) dentro das narrativas. O personagem principal sente-se confuso com toda aquela situação "anormal", uma confusão entre o "eu" da realidade e o "outro" do sonho; assim tem a impressão de não saber exatamente o que é "real" ou "sonho", dúvida que, ao longo da narrativa, persiste à medida que o filme avança.

O fio condutor dessa análise é a teoria do duplo, segundo Otto Rank, Nicole Bravo e Clément Rosset. É necessário um breve histórico sobre o duplo, desde a antiguidade até os teóricos do século XX, para entendermos como o duplo pode ser compreendido com relação ao filme *Dead Of Night*.

3.1 POR NICOLE BRAVO

De acordo com Bravo (2000), uma das primeiras denominações do duplo refere-se ao *Alter Ego*, expressão que vem do latim e que podemos traduzir como um "outro eu". Toda essa questão sobre um outro eu pode ser vista primeiramente no contexto das Comédias de Plauto, escrita por Tito Mácio Plauto (254 a.C – 184 a. C), um dramaturgo romano que viveu durante o período republicano. Suas obras estão entre as mais antigas preservadas em latim. Seus trabalhos foram fonte de inspiração para muitos escritores, como Shakespeare e Molière. A obra aborda o tema do duplo como semelhança, em que duas pessoas impressionam pela

semelhança de uma em relação a outra, a ponto de serem confundidas. Nessa mesma ordem de semelhança, podemos encontrar outras expressões como almas gêmeas e irmãos siameses. Essa ideia de duplo está primeiramente relacionada à ideia de um outro eu, um eu como semelhança.

O termo consagrado pelo romantismo alemão é o *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796, que traduz o duplo como "segundo eu". Para Bravo (2000, p. 261):

> Significa literalmente "aquele que caminha do lado", "companheiro de estrada". Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: "assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas". O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade. Outras formulações literárias gozarão de certa prosperidade: "*je est un autre*" (eu é um outro) (Rimbaud), "*El otro*" (o outro) (Borges).

O duplo como segundo eu é representado nas artes plásticas. Exemplo disso, na arte medieval, são os seres apresentados com duas cabeças. Outro apontamento para o segundo eu vem das antigas lendas nórdicas e germânicas que contam com o encontro com o duplo (BRAVO, 2000, p.261):

> A libertação do duplo é um acontecimento de mau agouro que muitas vezes pressagia a morte. Ainda se tratando de um outro eu como semelhança, temos no *Gênesis*, a ideia do homem com relação a mulher. O homem começa sendo um só; Deus corta o homem em dois; cria-se a mulher. E é essa cisão que podemos denominar como um duplo.

Desde a antiguidade até o final do século XVI, a semelhança entre duas pessoas é usada para fins de substituição, usurpação de identidade. É o caso do sósia, do gêmeo, que são confundidos com o herói.

A figura dos gêmeos como figura do homogêneo e como usurpação de identidade aparece na literatura como a primeira forma do duplo. Bravo nos mostra o exemplo das comédias de Plauto em *Menaechmi* (Os menecmas):

> O acaso reúne num mesmo lugar dois irmãos gêmeos idênticos, com o mesmo nome e que não se conhecem, o que dá motivo a uma série de quiproquós. A ação não sai da família, mas o gêmeo que chega a Epidamo usurpará, sem querer, a identidade do irmão, a ponto de ver-se este obrigado a defender-se para não ser considerado louco. Os dois irmãos envolvem-se numa aflitiva sequência de ações e reações automáticas que só chega a um termo na cena de reconhecimento em que as testemunhas estarrecidas defrontam-se com dois seres vivos idênticos, não mais sabendo qual é qual (BRAVO, 2000, p. 264).

Essa narrativa de gêmeos como usurpação, no caso das comédias de Plauto em *Menaechmi* (Os menecmas), em que ambos não têm consciência da existência um do outro causando estranhamento para aqueles que vivem ao redor deles, será retomada posteriormente na *Comedy of Errors* (Comédia dos Erros, 1592-1593), de Willian Shakespeare:

> Shakespeare duplica o número de gêmeos, acrescentando ao par de gêmeos patrões um par de gêmeos criados, o que multiplica os quiproquós e provoca um contraponto cômico à interrogação sobre a identidade, com os criados expressando ingenuamente essa sensação de perda da pessoa que lhes causou a série de confusões, resolvidas, afinal, na cena do reconhecimento geral (BRAVO, 2000 p. 264).

É nessa vertente que evidenciamos, segundo Bravo, exemplos de duplo como semelhança através de gêmeos.

A partir do século XVI, o duplo começa a ressoar como heterogêneo, com a divisão do eu. Entre os exemplos trazidos por Bravo (2000), encontramos o *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes (1605-1615), que assinala uma mudança na concepção do duplo:

> Por seu caráter mimético, Don Quixote aspira a ser o duplo encarnado dos heróis dos romances de cavalaria, imitador, no plano de realidade, de um produto da arte. Ele quer imitar Roland, Amadis de Gaula: "sou louco e louco devo ser", proclama, a reprodução do mesmo é a sua maneira de viver: o herói se define em função da analogia com duplos literários. Fantasiou-se com roupas que não são suas e um nome que não é seu. Ao tornar-se Don Quijote de La Mancha, rompe com a biografia de Don Quixano, modesto fidalgo de província, 50 anos, egoísta e solitário. Preferiu morrer para o mundo e renascer sob a forma do "reparador de danos" que institui Rocinante e Dulcinéia: é a escolha da verdadeira vida, a instituição de um outro mundo dentro deste em que vivemos (BRAVO, 2000, p. 267).

Don Quixano criou para si mesmo uma outra identidade, um outro eu, e passou a acreditar e a fazer todos acreditarem que ele era Don Quijote de La Mancha. É evidente essa divisão do eu, "mas aquele que se desdobrou (duplicou) cria para si mesmo ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais que objetivar seu drama interior" (BRAVO, 2000, p. 267).

Dentro do exemplo citado com relação ao duplo como heterogêneo, Bravo (2000) traz outra análise com relação aos clássicos da literatura, a questão do duplo relacionado aos conflitos do "eu", pontuado como loucura, como destruição do eu e morte. Assim aponta:

> Quanto mais avançamos no século XIX, mais chega ao primeiro plano uma das características que se delineiam no romantismo – a representação do dilaceramento vivido pelo eu até em seus aspectos patológicos. A análise ontológica permanece

> subjacente à análise psicológica, mas esta toma a dianteira: o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado; o heterogêneo é, numa de suas componentes, a dualidade do ser: o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade (BRAVO, 2000, p. 276).

Com a aproximação do século XIX, a abordagem em relação ao duplo do eu começa tomar outra direção na literatura, abordando temas relacionados aos distúrbios psicológicos e dramas. Ainda:

> O antagonismo entre o ser de desejo e o eu social, ou seja, a imagem de um eu ajustado que se exige daquele que persegue certas ambições na sociedade, é o tema de três variações sobre o duplo que têm como trágico desfecho a destruição do eu, na loucura e na morte (BRAVO, 2000, p. 276).

Podemos citar a história de *Willian Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, um conto que reflete bem essa questão do duplo em relação ao "eu". Willian passa a fugir de um gêmeo que ele odeia, esse gêmeo torna-se seu perseguidor, já que ele deseja a liberdade absoluta e entra em atrito em todo momento com esse gêmeo, que o assassina, mas que, na verdade, cometeu suicídio. Willian era perseguido pelo seu duplo, que o confrontava com a moral, e Willian queria viver em plena liberdade. Quando ele se depara com um espelho, entra em confronto com seu duplo, sem se dar conta que está enfrentando a si mesmo. Na tentativa de assassinar o seu duplo, termina por cometer o suicídio.

Seguindo na mesma linha, Edgar Allan Poe publica *The Fall of the House of Usher* (A queda da Casa de Usher, 1839), duplos que perseguem e aterrorizam. Uma das mais famosas histórias de duplos foi escrita por Robert Louis Stevenson em 1855, *The Strange Case of doctor Jekyll and Mister Hide* (O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde), médico que descobre uma droga que lhe permite criar uma outra personalidade, e o outro duplo torna-se o oposto do médico, uma personalidade completamente perversa, que, aos poucos, começa ter domínio sobre o criador.

Assim, Bravo termina seus escritos e nos oferece várias maneiras de compreender o duplo. Uma outra visão nos é dada pelo psicanalista austríaco Otto Rank, como veremos a seguir.

3.2 POR OTTO RANK

Um dos autores a teorizar sobre a temática do duplo foi o psicanalista austríaco Otto Rank, em *Der Doppelgänger* (O Duplo, 1914). Ele utilizou os conhecimentos

psicanalíticos para tentar explicar como o duplo ocorre na literatura. Rank expõe que o assunto sobre a dupla personalidade surgiu na Alemanha, durante a era Romântica. O primeiro a surgir com a temática do duplo foi Jean Paul Richter em 1796. Rank investiga a dupla personalidade sob o ponto de vista psicológico, que, para ele, torna-se mais atraente.

Os estudos começaram com uma análise do filme *Der Student von Prag* (O estudante de Praga, 1914), de Hans Heinz Ewers:

> Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais em um alto gráu, percebemos claramente que nos foi apresentado, de uma fórma extraordináriamente dramática, o trágico problema de um indivíduo que luta com a sua própria personalidade[7] (RANK, 1939, p.15).

Do ponto de vista da psicanálise, Rank inicia sua reflexão a partir dessa obra cinematográfica que foi tirada do conto E. T. A. Hoffmann, intitulado "História da Imagem Perdida". *Der Student von Prag*, filme inspirado no conto de Hoffmann, conta a história de Balduino, um jovem esgrimista que, enquanto andava pela floresta presencia um acidente de uma jovem condessa e impede que ela se afogue. Balduino recebe a visita de Scapinelli, que lhe promete uma fortuna, caso aceite assinar um contrato lhe permitindo tirar qualquer coisa do quarto; feliz, Balduino assina, sabendo que não há nada de valor:

> Sorrindo, Balduino aponta para as paredes despidas e para sua modesta mobilia de quarto e assina alegremente o contrato. Scapinelli finge examinar o aposento, mas apenas descobre a imagem de Balduino refletida no espelho, pede para levá-la. Balduino acede risonho a esse pedido, porém se aterroriza quando vê sua segunda personalidade destacar-se do espêlho e seguir o velho pela rua afóra (RANK, 1939, p. 10).

Rank atribuiu essa catástrofe provocada a uma mulher, no caso do filme, pela condessa. Isso complementa a história de Chamisso, *Peter Schlemihls Wundersame Geschichte* (A história maravilhosa de Peter Schlemihl, 1814), com o personagem de Balduino vendendo a sua sombra:

> A catástrofe, tanto neste caso como no outro, é provocada por uma mulher. A linda Fanny perturba-se com a ausência da sombra de Schlemihl, e esta ausência destruiu a felicidade do heróe em companhia da amada Minna. A loucura que se manifestou em Balduino, depois da catástrofe, aparece também apesar de não comentada, em Spike e Schlemihl, que escapam, entretanto, da mesma trágica fatalidade. Depois da rutura com Minna, Schlemihl vaga de um ponto para outro, no limiar da demência (RANK, 1939, p. 21).

---

[7] Em todas as citações deste livro, preservamos a grafia da tradução de 1939.

Segundo Rank, encontram-se vários pontos em comum, assim como Balduino, entre a história de Balduino e de Ana, poema de Nikolaus Lenau (1802-1850):

> Ana, baseado na lenda suéca sobre uma jovem, que acredita perder a sua beleza no caso de vir ser a mãe. Desejando conservar eternamente a sua mocidade e encanto, vai a um feiticeiro, antes do casamento, e este livra-a, pela magia, dos setes filhos que o destino lhe reservára. Durante sete anos sua beleza permaneceu inalterável. Certa noite, seu marido percebe, pela luz da lua, que ela não possúe uma sombra (RANK, 1939, p. 23).

Falar desses pontos em comum: Rank traz uma outra forma de visualizarmos o duplo, que deixa de ser apenas uma sombra ou reflexo e se transforma em um outro duplo, criando uma segunda personalidade. O exemplo clássico que podemos visualizar essa questão encontramos no conto de Stevenson, "O Caso estranho do Dr. Jekyl e Mr. Hyde".

Ainda sobre o tema da dupla personalidade, Rank faz uma outra análise com relação a *The Picture of Dorian Gray* (O Retrato de Dorian Gray,1890), de Oscar Wilde (1854-1900):

> Dorian, jovem e belo, manifesta grande admiração ao contemplar pela primeira vez o seu retrato. Exprime o desejo fantástico de permanecer sempre jovem como está ali representado e contemplar registrados no retrato os sinais de velhice. Este desejo é satisfeito tragicamente. Dorian nota a primeira transformação no quadro, quando, brutalmente, desmancha seu noivado com Sybil, porque, como outros de seu temperamento, duvida de si mesmo em face do amor. Daí por deante, o retrato principia a envelhecer e, registrando os sinais das paixões, representa a consciência visível de Dorian (RANK, 1939, p. 34).

Apesar de essas obras apresentarem semelhança na estrutura geral, o tema sobre a dupla personalidade sofre várias transformações de acordo com as características pessoais de cada autor. Rank chama atenção para a semelhança desses escritos, não apenas para mostrar analogia literária, mas verificar como a vida pessoal desses autores pode ter ligação direta com seus escritos. A intenção de Rank não é procurar uma explicação para elementos psicológicos dos autores citados anteriormente, mas demonstrar elementos parecidos desses autores com seus escritos. Assim ele cita o primeiro ponto em comum com relação aos autores:

> O primeiro ponto em comum que reune todos os autores em questão, e outros do mesmo tipo, é uma personalidade patológica definitiva que, sob vários aspectos, vai além da sensibilidade geralmente aceita como parte integrante do temperamento

> artístico. A maioria dos nossos escritores era vítima de desordens nervosas ou mesmo doenças mentais manifestadas fisicamente pelo excesso de bebidas, uso de narcóticos ou excessos sexuais (RANK, 1939, p. 59).

Pelo ponto de vista de Rank, esse comportamento dos escritores produz uma vasta interferência em seus escritos, essas desordens patológicas geram influências e ocasionam diretamente nas obras uma conexão entre o autor e sua obra. Ainda em Rank:

> A predisposição patológica às desordens nervosas e mentais produz uma acentuada divisão na personalidade, com pronunciada defesa da personalidade, e o temor correspondente da sua destruição. Este complexo pessoal se manifestou nessas vítimas por uma introspecção obrigatória, e sobretudo por um interêsse mórbido pela condição e destino de suas almas. Este estado de espírito levava a uma conduta anormal na vida – especialmente em relação à capacidade para amar as mulheres (RANK, 1939, p. 59-60).

De acordo com essas características enunciadas por Rank, percebemos como esses tipos de desordens mentais e nervosas acarretavam numa divisão na personalidade dos escritores, bem como o temor pela incapacidade de ser relacionar com as mulheres. Ainda podemos verificar o medo da morte, desencadeando um comportamento anormal com relação à vida. Rank começa a relatar a vida de alguns escritores: primeiramente o escritor E. T. A. Hoffmann (1776-1822):

> Sabidamente Hoffmann, filho de mãe neurótica, era nervoso, excêntrico, extravagante; sofria de obcessões e alucinações, que descrevia frequentemente em suas obras. Temia enlouquecer, e, por vezes, julgava ver com tal clareza o seu Duplo ou algum outro espetro, enquanto trabalhava a noite, que, vencido pelo pavor, acordava a esposa e procurava mostrar-lhe os fantasmas. Após uma orgia, inscreve no seu diário: "atormentado pela idéia da Morte – o Duplo". Faleceu aos 47 anos, de moléstia diagnostica por alguns como coréa, porém outros consideram como paralisia geral (RANK, 1939, p. 60-61).

O medo da morte ocasionava em Hoffmann o seu duplo, que o perseguia, provocando alucinações a ponto de acreditar que fantasmas o rodeavam enquanto escrevia à noite. Outro atormentado pela loucura era Jean Paul Richter (1763-1825), segundo Rank:

> Jean Paul era igualmente atormentado pelo medo da loucura, e passou por severas angústias morais, antes de ser capaz de iniciar suas obras, das quais o assunto capital é o problema da personalidade. Schneide, seu biógrafo alemão, salientou o efeito de seu temperamento desequilibrado sôbre suas produções literárias. Jean Paul, nas suas primeiras memórias, relata, que, ainda menino, a visão interior "eu sou eu" passou como um relâmpago no céu, e desde esta ocasião, permaneceu fixa diante dêle... (RANK, 1939, p. 61).

Rank ainda acrescenta que, quando Jean Paul era estudante em Leipzig, sentia-se perseguido por esta personalidade e obsecado por esta poderosa sensação. Em 1819, Jean Paul escreve em seu diário: "Uma noite em Leipzig, após uma palestra com Oerthel, olheio-o e êle me olhou, e ambos estávamos vencidos pelo pavor da personalidade" (Rank, 1939, p.61).

Outro escritor que Rank relata com distúrbios patológicos é Edgar Allan Poe (1809-1849), que, assim como Hoffmann e Jean Paul, teve uma vida estranha:

> A infância de Poe, assim a de Hoffmann e Jean Paul, foi extranha. Perdeu os pais aos 2 anos de idade, tendo sido criado por pais adotivos. Durante a adolescência, caiu em estado de profunda melancolia após a morte da mãe de um dos seus colegas, por quem nutria grande afeição, por essa época, principiou a embriagar-se e, nos últimos dez anos de sua vida, acrescentou a isso o ópio (RANK, 1939, p. 62).

A novela *Willian Wilson* (1839), de Poe, é considerada como uma confissão, segundo Rank, pois nessa novela descreve a vida de um indivíduo arruinado pelo álcool e pelo jogo e que acaba por suicidar, apesar dos esforços de sua segunda personalidade em salvá-lo.

Poe era obsecado pela ideia de ser enterrado vivo e era vítima de ideias obsessivas, sofria constantemente de ataques de *delirium tremens;* nos seus últimos anos, entregou a sua vida ao álcool e a grande orgia. Faleceu aos 37 anos de uma crise de *delirium*. O jornalista curitibano, Ivan Schmidt, que escreveu a biografia "Nunca estive Realmente Louco", descreve os últimos minutos de vida de Poe:

> Poe não teve forças para expressar nenhuma palavra, e tampouco articular alguma idéia. O que pensou em seus últimos momentos entre os vivos, jamais alguém saberá. Na manhãzinha de domingo, 7 de outubro de 1849, sua voz roufenha era cada vez mais fraca, mas ainda insistia em clamar por Reynolds. É possível que nos últimos momentos, a mente de Poe tenha sido convulsionada pelas cenas de angústia e pavor que descreveu em *Arthur Gordon Pym*, imergindo num sonho infindável. Antes do sol iluminar mais uma vez a terra, Poe morreu (SCHMIDT, 1998, p. 20).

É importante observar como esses escritores passaram a vida com os seus conflitos que direta ou indiretamente influenciaram os seus escritos, esses conflitos que se evidenciam pelo reconhecimento do desdobramento da personalidade.

Por um outro viés, podemos perceber que esse duplo se reproduz através desses escritores e seus escritos como sombra, reflexo ou imagem. A sombra pode representar um duplo. Rank observa em várias culturas exemplos de supertições que envolveram a sombra. A sombra em geral é vista como a alma:

> As supertições em torno da alma, são encontradas ainda entre os povos civilizados de todas as partes da Europa. Durantes as festas do Natal ou Ano Novo, na Austria, na Alemanha, e também na Iugoslavia, acendem uma vela, e aquele que não lançar uma sombra na parede do aposento ou que lançar uma sombra sem cabeça, está destinado a falecer no correr do ano. Os judeus fazem quase idêntica experiência na noite de sua festa de Cabanes – sáem ao luar e aqueles cujas sombras não têm cabeças, deverão morrer dentro de um ano (RANK, 1939, p. 90).

Em muitas culturas, segundo Rank, a sombra está relacionada à alma e à perda ou dano da sombra, que pode gerar a perda da alma, ou seja, pode ocasionar a morte. Vários tabus são encontrados com relação à sombra nos povos ditos "primitivos". A respeito disso, Rank afirma:

> Os habitantes de New South Wales acreditam que si, acidentalmente, a sombra do genro projetar-se sobre a da sogra, causa o divórcio. Nas ilhas de Salomão, a léste da Nova Guiné, o habitante que pizar a sombra do Rei será condenado á morte – costume este, igualmente existente na Nova Georgia, e entre os Kafirs. Os povos primitivos evitam cruzar suas sombras, e também projetá-la sobre um defunto, um caixão ou um túmulo, e devido a esta crença, fazem os entêrros à noite (RANK, 1939, p. 91-92).

Conforme Rank, todos os folcloristas revelam que os povos ditos "primitivos" consideram a sombra como um equivalente da alma, ou seja, toda a relação que se faz à sombra tem relação com a morte; a perda da sombra para os povos ditos "primitivos" nada mais é que a perda da alma humana. Dentre as culturas que igualam a sombra e a alma, Rank exemplifica algumas com relação ao significado das palavras sombra e alma, ou reflexo com o mesmo sentido:

> Dentre os Massim na Nova Guiné Inglêsa, a alma ou espirito de um morto é denominado "aguro", que significa sombra e reflexo. Os Kais, também habitantes da Nova guiné, consideram parte ou mesmo toda a alma como reflexo ou sombra, temendo, por conseguinte, pizar sobre as sombras. Na Milanesia do Norte, a palavra "nio" ou "nione" significa sombra e alma. Nas ilhas de Fidji, o vocábulo "yaloyalo", significa sombra, é uma duplicação da palavra "yalo", que exprime alma (RANK, 1939, p. 94).

Ainda em Rank, não há dúvida de que o "homem primitivo" vê a sua sombra como um duplo, como uma alma, que é visível e real. Percebemos o cuidado com a sombra, a sombra como o duplo, para não danificá-la ou perdê-la. Mas como o homem "primitivo" chegou a essa concepção de que a sombra é a sua alma?:

> Estudando os povos primitivos e também a civilização antiga, verificamos que a primeira concepção da alma era, como exprime Nogelein: "um monismo primitivo", que considerava a alma como a imagem do corpo. Portanto a sombra, inseparável do

> homem, tornou-se a primeira objetivação da alma humana, talvez antes mesmo do homem ter percebido sua imagem refletida na agua. Segundo alguns autores o fato de que um cadaver deitado no solo não conseguiu projetar uma sombra, prova que a sombra havia partido com a alma (RANK, 1939, p. 96).

Como citamos anteriormente, a ausência da sombra significa claramente a própria morte, como Rank exemplifica: "os mortos do 'purgatório' de Dante não projetavam sombra. Os espíritos, as fadas, os demônios, os espectros e os feiticeiros não possuem sombra, por que a sua origem é a própria sombra" (RANK, 1939, p. 99). Ainda em Rank, "segundo os habitantes da Nova Zelândia, os espíritos e as fadas, não possuindo sombra, podem apenas projetar a sombra do que lhes é oferecido" (RANK,1939, p. 99). Sobre a figura do demônio, que é denominada sem sombra, diz:

> Na Rússia alguns acreditam que o Demônio não possue uma sombra, o que explica sua anciedade em angariar a sombra e um indivíduo por meio de um contrato (comparar Schlemihl, Balduino, etc.). As numerosas histórias, nas quais Satanaz é enganado, recebendo a sombra no logar da alma que negociou, parecem ser uma reação contra a exagerada importancia ligada à perda da sombra. A princípio, como demonstra a história de Schlemihl e outras análogas, o homem era logrado porque não reconhecia, como Satanaz, o valor da sombra (RANK, 1939, p.99).

Aqui, lembramos do filme "O Estudante de Praga", em que pode ser visto claramente a perda da sombra do personagem principal, Balduino, que, na tentativa de conquistar a condessa, permite dar "a alma" para um homem estranho em troca de uma boa quantia de dinheiro, o que o permitirá fazer parte da alta sociedade. Ao aceitar a troca, Balduino olha ao redor de seu quarto e não vê nada de valor. Por intermédio de um contrato, permite que esse homem escolha qualquer coisa. Aceito o acordo, Balduino, ao se refletir no espelho, percebe seu duplo saindo de si e indo embora com esse homem estranho. A troca se deu pela sua sombra. Ao longo da narrativa, percebemos que esse homem estranho era o Demônio.

Outro exemplo com relação à figura do demônio está na lenda espanhola "O Demônio de Salamanca", analisada por Rank:

> O demônio tinha sete alunos, sendo que o último era obrigado a pagar ensino com a sua alma. O aluno projetou a sua sombra, dizendo que era o último aluno que saíra do aposento. O demônio apoderou-se da sombra, mas o aluno ficou sem ela e desgraçado durante toda a vida. Este fato evidencia mais claramente em outras histórias, em que Satanaz exige a sombra como recompensa aos seus serviços, e nas quais o homem, de qualquer maneira, embora tenha logrado o demônio, fica privado para sempre de sua sombra (RANK, 1939, p. 99-100).

Referente à significação da sombra, podemos também vê-la como símbolo da fertilidade, como vimos anteriormente em "Ana" de Lenau:

> A sombra como um símbolo de fertilidade, como já verificamos na balada "Ana" de Lenau, constitui também o assunto do enredo da Opera de Richard Strauss "A mulher sem uma sombra". (...) a protagonista é uma princesa Oriental, cujo pai cometeu grave crime. No dia do casamento da princesa, um falcão vermelho lhe diz que o crime de seu pai será perdoado, si dentro de três anos se tornar mãe. Passam-se três anos, e não se realiza o desejo da princesa: é uma mulher sem sombra. Ao fim do terceiro ano o falcão vermelho aparece novamente e lhe dá cinco dias de graça. Em face desta urgência extrema, a velha ama da princesa recorre a um pretexto. Encontra um jovem tintureiro, que deseja filhos, mas que é rejeitado por sua mulher irritadiça. Agindo de acôrdo com a divulgada crença Oriental, a ama procura comprar a sombra de uma mulher (na realidade a sua fertilidade) oferecendo-lhe um boneco para amante e um grande tesouro. Ao ouvir a voz das crianças que ainda não haviam nascido, que apareceriam sob a fórma de pequeninos peixes dentro da fonte, a princesa sente profunda simpatia pela esposa insensata, não desejando privá-la da maior benção das mulheres. Neste momento de purificação da sua alma pela piedade, sente que foi satisfeito o seu grande desejo: ela, uma mulher sem sombra, que até então fôra como um cristal transparente, repentinamente projeta uma sombra (RANK, 1939, p. 106).

Os mesmos fundamentos expostos antes sobre a sombra também se aplicam com relação ao reflexo, ou seja, o temor da morte. Podemos entender que o reflexo pode ser um espelho, uma imagem refletida na água, um retrato, nos quais podemos ver a alma. Verificamos anteriormente que a sombra era a forma que os primitivos viam a alma humana, em muitas crenças, o reflexo também pode ser compreendido como a alma de um indivíduo:

> Ver a imagem refletida ao lado de uma outra no mesmo espelho é preságio de morte. Outra supertição, muito comum na Boêmia não permite uma pessoa doente ou fraca mirar-se num espelho. Deixar cair ou quebrar um espelho prediz a morte, em todas as partes da Alemanha, conquanto sete anos de infelicidade, como resultado dêsse acidente, tenha substituído este preságio fatal, porém a última pessoa que se mirou no espelho, antes de partido, é destinada a morrer ou sofrer durante sete anos. Em um grupo de trese pessoas, aquela que for colocada perante um espelho, está destinada a morrer em primeiro logar (RANK, 1939, p. 116-117).

Todos esses costumes em torno do reflexo no espelho se expandem para outras culturas, se manifesta na alma, na sombra, no reflexo, na imagem refletida na água, no retrato. Em algumas culturas percebemos o temor de tirar uma fotografia:

> Observamos em toda parte o temor de mandar pintar o retrato ou tirar uma fotografia. Esta supertição é observada, tanto entre os esquimós, como entre os índios americanos, os habitantes da Africa Central, da Asia, da India Oriental e da Europa. Desde que, para o selvagem, a alma de um individuo é representada por sua imagem, claro é que ele teme ser essa imagem possuída por um extranho, porque este poderá expô-lo a alguma desgraça ou mesmo à morte. Alguns primitivos têm

> medo de morrer, em consequência de haver tirado uma fotografia, especialmente si o retrato cair nas mãos de desconhecidos (RANK, 1939, p. 119).

Nas tradições mitológicas que se relacionam com o espelho, temos o mito do Narciso, que expressa uma síntese do que estamos explanando:

> Ovídio conta que, quando Narciso nasceu, perguntaram a Tiresia si o menino teria vida longa e ela respondeu: "Sim, si o menino nunca conseguir mirar-se". Narciso indiferente, tanto aos jovens como às donzelas, viu a sua própria imagem refletida numa lagoa e tão ficou enamorado da sua beleza, que adoeceu de amor. Segundo uma outra tradição, Narciso suicidou-se por amar sua imagem refletida na agua (RANK, 1939, p. 123).

A partir do seu reflexo, cria-se o seu duplo, como podemos notar a admiração de si próprio através do espelho ou do retrato. Em relação ao retrato, podemos citar a obra de Oscar Wilde, "O retrato de Dorian Gray"; ao ser contemplado por um retrato de si mesmo, passa a admirá-lo incessantemente, a ponto de querer permanecer sempre jovem como na pintura. Não podemos deixar de observar essa referência ao narcisismo, como também Rank acrescenta:

> Na novela "Dorian Gray" de Oscar Wilde observamos manifestação clara de narcisismo compensada pelo temor e ódio ao duplo: "percebeu sua beleza, quando viu o seu retrato pela primeira vez". (...) "um dia, imitando Narciso, beijou, ou fingiu beijar os lábios pintados, que agora lhe sorriam cruelmente. Dia após dia, sentava-se em frente ao quadro, admirando-se da sua beleza, e ao que parecia, quasi enamorado dela... (RANK, 1939, p. 125).

Esse narcisismo acarreta no personagem a incapacidade de amar qualquer outro e o temor de envelhecer; esse amor excessivo a si próprio o impede de uma vida normal, envolvendo-se cada vez mais no egocentrismo.

Interessante perceber as diversas formas como a divisão de personalidade é explanada por Rank, seja através da sombra, do reflexo ou do retrato. Passaremos agora a mapear os escritos de Rosset.

3.3 CLEMENTE ROSSET

Clement Rosset é um dos mais importantes pensadores franceses. Nascido em 1939, lecionou em Montreal, depois em Nice e mudou-se para Paris em 1998. A questão do real e seus duplos fantasmáticos tem sido abordada por ele há 30 anos. Temos, por exemplo, "O real e o seu duplo", escrito em 1976. Em seu escrito, ele disserta sobre a ilusão, o duplo e a recusa do real.

Segundo Rosset, "o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa" (2008, p.14). É a partir desse princípio que compreendemos que a recusa do real pode cindir-se de duas maneiras, recusar o real ou criar a ilusão, deslocando para um outro lugar. Esta recusa pode tomar outras formas: "posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo: fórmula do suicídio, que parece a mais segura de todas" (ROSSET, 2008, p.14).

Quando negamos o real, vemos e tomamos a decisão de não aceitá-lo, passamos a ter uma percepção inútil. Essa percepção, como aponta Rosset, parece uma das características da ilusão. A ilusão, como forma de afastamento do real, não é negada ao iludido, ele apenas a desloca para um outro lugar, passa a ver de outra maneira. Não é a falta de percepção que o conduz a essa recusa, o iludido passa a ver a sua maneira, tão claro e evidente tanto quanto um outro indivíduo. Com relação à percepção do iludido:

> Pode-se se dizer que a percepção do iludido é como que cindida em dois: o aspecto teórico (que designa justamente "aquilo que se vê", de théorein) emancipa-se artificialmente do aspecto prático ("aquilo que se faz"). Aliás, é por isso que este homem afinal de contas "normal" que é o iludido está, no íntimo, muito mais doente do que o neurótico: porque, de maneira diferente do segundo, ele é deliberadamente incurável (ROSSET, 2008, p. 18).

Compreendemos que, para o iludido, não há possibilidade de ver de outra forma para algo que já viu e ainda vê, mesmo uma advertência para um iludido seria em vão, já que tem diante de si apenas aquilo que pretende ver. Na citação abaixo, podemos ver claramente um exemplo de como a recusa do real, ou seja, a percepção do iludido, pode ser vista em uma peça de Georges Courteline, *Boubouroche* (1893):

> Boubouroche instalou a sua amante, Adèle, em um pequeno apartamento. Um vizinho do andar de Adèle previne caridosamente Boubouroche da traição cotidiana de que é vítima este último: Adèle partilha o seu apartamento com um jovem namorado que se esconde num armário toda vez que Boubouroche visita a sua

> amante. Louco de raiva, Boubouroche irrompe na casa de Adèle numa hora inabitual e descobre o amante no armário. Cólera de Boubouroche, à qual Adèle responde com um silêncio desgostoso e indignado: "você é tão vulgar", declara ao seu protetor, "que não merece nem a mais simples explicação que logo teria dado a outro, se ele tivesse sido menos grosseiro. É melhor nos separarmos". Boubouroche admite imediatamente os seus erros e o infundado de suas suspeitas: depois de perdoar Adèle, só lhe resta voltar-se contra o vizinho de andar, o odioso caluniador (ROSSET, 2008, p. 19).

Percebemos que, diante dos acontecimentos, Boubouroche, tendo surpreendido a traição de sua amante no esconderijo, passa a acreditar na sua amada, desconsiderando a traição. Ele vê claramente a situação, vê que realmente existe um homem escondido no armário, mas acredita na inocência de sua amada, então decide ignorar e perdoá-la. Esse exemplo ajuda a unir a ilusão ao duplo:

> A cegueira exemplar de Boubourecho ajuda a encontrar o vínculo muito profundo que une a ilusão à duplicação, ao duplo. Como todo iludido, Boubourecho cinde o acontecimento único em dois acontecimentos: ele não sofre por ser cego, mas sim por ver duplicado. "Você viu duplicado" lhe diz alías Adèle em determinado momento, é verdade que num sentido um pouco diferente, mas que não deixa de ser surpreendentemente premonitório e significativo. A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece. Como Adèle para Boubouroche: "é bem verdade que há um homem no armário – mas olhe para o lado, como amo você" (ROSSET, 2008, p. 23).

Rosset pretende esclarecer o vínculo entre a ilusão e o duplo, este que está associado aos fenômenos de desdobramento de personalidade, assim como vimos em Otto Rank, em *O Duplo*, tema recorrente na literatura, em que encontramos vários exemplos, mas, para Rosset, o tema do duplo está presente em um espaço cultural mais amplo, presente na ilusão oracular, ou seja, duplicação de acontecimento. Rosset inicia o próximo ensaio explicando a função do oráculo:

> O oráculo tem o dom de anunciar o acontecimento por antecipação: de modo que aquele ao qual este acontecimento é destinado tem tempo de se preparar para ele e de, eventualmente, tentar impedi-lo. Ora, o acontecimento se efetua tal como fora vaticinado (ou anunciado por um sonho ou alguma outra manifestação premonitória); mas esta efetuação tem a curiosa sina de não corresponder à expectativa no próprio momento em que esta deveria julgar-se satisfeita (ROSSET, 2008, p.27).

Assim, o oráculo aqui tem por função anunciar um acontecimento. Quando anunciado, tenta-se de diversas maneiras evitá-lo, mas, para quem é anunciado, na tentativa de fuga desse acontecimento, o oráculo surpreende, pois, devido à interpretação dessa premonição, com a intenção de evitá-la, acaba contribuindo para a sua realização. Essa realização tornou-se o *outro*, não a premonição esperada, mas o efeito da ação de evitá-la que provoca o outro acontecimento. Através da fábula de Esopo, *O rapaz e o leão pintado*, Rosset ilustra a realização dos oráculos:

> Um ancião timorato tinha um filho único cheio de coragem e apaixonado pela caça: sonhou que este morria nas garras de um leão. Temendo que o sonho se realizasse, mandou construir um palácio custoso e magnífico para servir de moradia ao filho. Para distraí-lo, mandara pintar nas paredes animais de todo o tipo, entre os quais figurava um leão. Mas a visão de todas essas pinturas só fez aumentar o desgosto do rapaz. Um dia, aproximando-se do leão, exclamou: "fera cruel, foi por sua causa e por causa do sonho mentiroso do meu pai que me trancaram nesta prisão para mulheres". Com estas palavras, bateu com a mão na parede para arrancar o olho do leão. Mas um prego se cravou na sua unha causando-lhe uma dor violenta e uma inflamação que resultou em um tumor. A febre que então ardia logo fez com que passasse da vida para a morte. Embora fosse pintado, o leão não deixou de matar o rapaz, para quem o artifício do pai de nada serviu (ROSSET, 2008, p. 28-29).

O oráculo surpreende aqui pela tentativa da fuga, através de uma premonição anunciada por um sonho; essa forma de fugir acabou contribuindo para a realização. O próprio Rosset deixa isso evidente com relação à fuga da premonição:

> O oráculo só se realizou graças a esta malfadada precaução, e é o próprio ato de evitar o destino que acaba por coincidir com a sua realização. Se bem que, em suma, a profecia não anuncie nada além do gesto de esquiva infeliz. Esta estrutura irônica, ou mais precisamente elíptica, da realização dos oráculos é muito frequente e constitui mesmo um dos temas favoritos da literatura oracular (ROSSET, 2008, p. 31).

O acontecimento surpreende de forma diferente daquilo que é esperado na premonição, se realiza de maneira diferente, resultando no mesmo enunciado da premonição. No caso da fábula citada anteriormente, no sonho, o rei tem a premonição de que seu filho iria morrer nas garras de um leão, mas o que o rei não poderia esperar era que seu filho morreria por causa de um leão pintado na parede.

Rosset traz outros exemplos para mostrar como o oráculo surpreende ao mesmo tempo em que não frustra o real, como a *Lenda de Édipo*:

> Um oráculo prediz aos soberanos de Tebas, Laio e Jocasta, que o seu filho Édipo mataria o pai e se casaria com a mãe. Abandonado ao nascer nas encostas de uma montanha, Édipo é recolhido pelos soberanos de corinto, Pólibo e Mérope, que, na falta de outro herdeiro, o adotam e criam como seu filho. Sabendo da profecia que o ameaça, Édipo deixa bruscamente Corinto e seus supostos pais, tentando escapar ao seu destino. No caminho reencontrará o seu verdadeiro pai e o matará, resolverá o enigma da Esfinge e entrará em Tebas como vencedor, para lá se casar com a própria mãe, viúva do soberano morto (ROSSET, 2008, p. 33-34).

Aqui a realização do oráculo acontece pela própria ação de Édipo, que encontra o destino da realização pelo desejo de evitá-lo. É nessa realização do oráculo que encontramos o acontecimento surpreender Édipo, pois o que era esperado acaba por coincidir:

> No fundo, é o que acontece na realização de qualquer oráculo. O acontecimento esperado acaba por coincidir com ele próprio, daí precisamente a surpresa: por que se esperava algo diferente, embora semelhante, a mesma coisa, mas não exatamente desta maneira. É nesta coincidência rigorosa do previsto com o que efetivamente ocorreu, em última análise, se resumem todos os "ardis" do destino (ROSSET, 2008, p. 45).

Não era esperado esse acontecimento, mas um outro que substitui de maneira diferente, com o mesmo objetivo. Esse outro acontecimento, que não fora pensado e nem imaginado, acaba por coincidir,e se realiza num duplo, como Rosset aponta:

> Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo (ROSSET, 2008, p.46).

Ainda para Rosset, toda duplicação supõe um original e uma cópia, em que se questiona quem é o espectro e quem faz duplicar o outro acontecimento:

> Descobre então que o outro acontecimento não é verdadeiramente o duplo do acontecimento real. É, na verdade, o inverso: o próprio acontecimento real é que parece o duplo do outro acontecimento. De modo que é o acontecimento real que, em última análise, é o "outro": o outro é este real aqui, ou seja, mas que sempre escapa e do qual nunca se poderá dizer nem saber nada. O único, o real e o acontecimento possuem então, esta extraordinária qualidade de ser, de certo modo, o outro de coisa nenhuma, de parecer um duplo de uma outra realidade que se dissipa perpetuamente no limiar de qualquer realização, no momento de qualquer passagem ao real (ROSSET, 2008, p. 48).

Assim, encerramos essa questão do duplo com relação ao oráculo e iniciaremos uma outra forma de ver o duplo: a ilusão psicológica.

Rosset atribui o duplo do homem sob o viés da ilusão psicológica, em que o homem é apenas um, o que duplica em um ser único, é a apenas o eu:

> Este caso particular da duplicação do único constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento de personalidade, e deu origem a inúmeras obras literárias, como também a inúmeros comentários de ordem filosófica, psicológica e, sobretudo, psicopatológica, já que o desdobramento de personalidade define também a estrutura fundamental das mais graves demências, tal como a esquizofrenia. O tema literário do duplo aparece com uma insistência particular no século XIX (Hoffmann, Chamisso, Poe, Maupassant e Dostoievski são os seus ilustradores mais célebres); mas sua origem é evidentemente muito antiga, pois os personagens de *Sósia* ou de irmão gêmeo ocupam um lugar importante no teatro antigo, como no *Anfitrião* ou em *Os Menecmas*, de Plauto (ROSSET, 2008, p. 84-85).

Como podemos perceber, Rosset identifica na literatura, assim como Rank e Bravo, a temática do duplo relacionada à questão do desdobramento de personalidade. Mas Rosset traz o duplo não apenas ligado à literatura, ele aborda que podemos encontrar na pintura, com os autorretratos, e na música. Assim ele traz:

> O duplo interessa finalmente à música e está presente, por exemplo, no início do século XX, em três grandes obras musicais, que servirão aqui de ilustração: *Petrouchka*, de Stravinski, *O Amor feiticeiro*, de Manuel de Falla sobre um argumento de Martinez Sierra, e *A Mulher sem Sombra*, de Richard Strauss sobre o libreto de Hoffmannshatal. (ROSSET, 2008, p. 88)

Não nos ateremos a todos os exemplos citados, mas daremos ênfase a *Petrouchka*, de Stravinki. Para Rosset, é o único exemplo que mostra o desdobramento do eu de uma forma simples e imediata:

> Petrouchka é uma marionete, o duplo ridículo do verdadeiro Petrouchka que ama a Bailarina, e que só pode agir ele mesmo como um duplo, quer dizer, como fantoche que é. Assassinado pelo Mouro, outra marionete que, por ciúme, despedaça-o com um golpe de sabre, Petrouchka reencontra, ao morrer, a sua alma, recuperando assim o original que só conseguira até então imitar: e é o seu ser real que se vê, de súbito, gesticular sobre o telhado, de maneira fantasmática, e desafiar o seu mestre que foge enquanto o pano cai (ROSSET, 2008, p. 85-86).

Pontanto, *Petrouchka* nos lembra do conto do ventríloquo, de Alberto Cavalcanti, no filme *Dead of Night*, no qual o personagem principal, Frere, age de forma estranha, pois, para ele, o boneco é quem o manipula, deixando claro e evidente um desdobramento do eu; entretanto, numa tentativa de impedir que o boneco o manipule mais uma vez, ele o destrói em pedaços, e, para efeito dessa ação, o ventríloquo age como o boneco.

Rosset, com relação a esse duplo, aponta que o outro eu desdobrado pode ser notado também em *Willian Wilson*:

> Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser, como diz muito bem Edgar Allan Poe no final de Willian Wilson, quando o único (aparentemente o duplo de Wilson) sucumbiu aos golpes do seu duplo (que é o próprio narrador): 'vencestes e eu sucumbo, mas, de agora em diante, também estás morto. Morro para o mundo, para o céu, para a esperança! Existias em mim, e agora que morro, vê nesta imagem que é a tua, como mataste na verdade a ti mesmo' (ROSSET, 2008, p. 89).

Ainda em Rosset, encontramos uma observação específica sobre o filme *Dead of Night*, ligando à questão do duplo ao efeito aterrorizante que o filme produz. Ele aponta um vínculo entre a forma assustadora do filme e o duplo:

> O vínculo entre o terror e o duplo aparece de maneira exemplar em um filme célebre de Cavalcanti, *Dead of Night* (1945). Todos os acontecimentos deste filme são apresentados como já tendo vagamente ocorrido (sentimento de falso reconhecimento), e é apenas no final que o espectador descobre com angústia que tudo o que foi mostrado como repetindo um inapreensível e onírico passado era, de fato, a premonição de um futuro iminente: dispersão do presente segundo o duplo eixo do passado e do futuro, naufrágio vertiginoso do real, ao qual falta todo aqui e todo agora. Um episódio notável do filme coloca, aliás, diretamente em cena o homem e seu duplo: sequência de um ventríloquo lutando com seu fantoche, que escapa progressivamente ao controle de seu mestre e acaba por apropriar-se da realidade deste. Cena alucinatória de desdobramento esquizofrênico, na qual um homem morre sufocado pelo seu duplo, devorado pela sua própria imagem (ROSSET, 2008, p. 92-93).

Rosset aponta aqui uma das primeiras possíveis evidências do duplo no filme, entre outras que analisaremos mais adiante. É importante percebermos de que forma o duplo é visto por esses autores e de que forma encontramos os duplos ao longo em *Dead of Night*, numa tentativa de investigarmos as suas várias faces dentro de uma narrativa que, ao mesmo tempo, surpreende e aterroriza o espectador.

4 *DEAD OF NIGTH*: LEITURAS DO DUPLO

Dead of Night foi o primeiro filme no gênero terror a ser produzido pelo *Ealing Studios* em 1945. O filme teve duas versões; a primeira exibida na Inglaterra em seu formato original, e a segunda para os Estados Unidos, que teve dois episódios excluídos: *The Christmas Party* e *The golfing Story*. No Brasil, a versão exibida foi a mesma que a dos Estados Unidos e no traduzida como *Solidão da Noite*.

O filme foi constituído por dois times, primeiramente pelos diretores Basil Dearden, Charles Crichton e os atores Basil Radford, Naunton Wayne, Antony Baird e Judy Kelly, e outro consistia pela direção de Alberto Cavalcanti, Robert Hamer e os atores Googie Withers, Ralph Michael, Sally Ann Howes e Michael Redgrave.

Dead of Night se compõem em cinco episódios, e todos estão conectados por uma história principal sobre um arquiteto chamado Walter Craig; parte essa dirigida por Basil Dearden, que também dirigiu o primeiro episódio *The Hearse Driver*; o segundo *The Christmas Party*, por Alberto Cavalcanti; o terceiro *The haunted Mirror*, por Robert Hamer; o quarto *The Golfing Story*, por Charles Crichton; e o episódio final *The Ventriloquist's Dummy*, novamente por Alberto Cavalcanti. Todos os diretores citados anteriormente foram formados por Alberto Cavalcanti, no período em que ele trabalhou na GPO (General Post Office).

4.1 THE BEGINNING (O INÍCIO)

O filme inicia com a imagem a seguir, que apresenta algumas questões: a figura um tanto disforme, escura, nos remete a uma cornucópia[8]. Abaixo percebemos a primeira imagem, sombria, que prepara para o tom de mistério, na intenção de preparar o espectador para algo assustador.

Essa questão de preparar o espectador para algo assustador, é recorrente em todos os episódios. Desde o primeiro até o desfecho do filme, percebemos um elemento muito importante: o suspense. Este que não vemos aqui apenas como uma classificação de gênero, mas algo que prepara o espectador não apenas para a surpresa do acontecimento nos

[8] De acordo com o dicionário Aurélio, (latim *cornu copia*, corno da abundância de *cornu, -us*, corno, chifre + *copia, -ae*, abundância, riqueza) significa corno mitológico que simbolizava a abundância.

episódios, mas que para a tensão emocional que coloca o espectador diretamente em conexão com a narrativa. De acordo com Aumont (2004, p.100), que aborda a forma de como o suspense se dá com relação aos filmes do diretor Alfred Hitchcock:

> A parcela emocional, ao contrário, é suscitada, "trabalhada", sistematicamente aumentada em seu cinema. É o sentido atribuído por Hitchcock a seu tema principal, o do "falso culpado", que permite a identificação do espectador com maior facilidade e suscita nele uma participação do sentimento de perigo. Esse tema, no qual a crítica "autorista" viu a marca do gênio obsessivo, é portanto determinado por uma preocupação de eficácia: todo Hitchcock reside nisso. Deve-se acrescentar mais um aspecto, em geral psicofisiológico: a identificação deve ocorrer não apenas com o personagem, mas com a situação – é até prioritariamente com a situação: Hitchcock considera que o espectador se identifica com o personagem em perigo, sendo ele o herói ou não, sendo ele o malvado ou não (o fenômeno é evidentemente mais forte se o personagem em perigo for simpático).

É nesse filme dirigido por Alberto Cavalcanti, com os outros diretores, que percebemos essa questão emocional ao longo da narrativa. Não se trata apenas de um suspense produzido para prender o espectador, mas sim a forma como os episódios prendem e colocam-nos em sintonia com a espera do desfecho. Do instante em que se cria essa noção de identificação ao aspecto psicológico com o espectador até o desfecho da narrativa, podemos compreender como uma contaminação emocional. O espectador se contamina emocionalmente reforçando a atmosfera do suspense. Como expõe novamente Aumont (2004, p. 100):

> O suspense, independentemente dos meios concretos de sua realização, visa a uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que já não domina as suas reações. Lembramo-nos da oposição, sublinhada por Hitchcock em suas entrevistas, entre suspense e surpresa; no suspense, o espectador é informado do perigo, ao passo que na surpresa não é; por isso, quando o acontecimento perigoso acontece, a surpresa apanha o espectador contra a sua vontade, e seu efeito dura o tempo de um choque; ao contrário, o suspense coloca o espectador do lado do filme, transformando-o em uma espécie de co-autor, que aguarda o acontecimento e o faz ressoar bem mais forte quando ocorre.

Percebemos a forma como os diretores colocam o espectador em um estado de suspense ao desenrolar da narrativa, ou seja, passamos a não controlar nossas reações. Essa invasão psicológica provocada no espectador o pega desprevenido no momento, não só em forma de surpresa, pois a narrativa não trabalha dessa forma. Não nos sentimos somente surpresos com o desenrolar do filme, mas passamos a perder o controle do nosso emocional, visto que, o espectador tem a impressão de estar inserido na narrativa, de certa forma, entra em conflito psicológico e passa a aguardar o desfecho do episódio, o que parece mais

impactante do que a simples surpresa do acontecimento. Talvez isso seja mais interessante ao espectador, que se impressiona com o avançar de cada episódio sem saber onde as histórias vão desembocar, e isso vem atrelado à perda de seu domínio psicológico, que gera essa tensão desde o começo até o fim da narrativa. Perceberemos essas questões ao longo dessas linhas, que mostram e expõem casa episódio e possíveis leituras.

Figura 1 – Dead of night: track 00:00:10

O filme inicia num plano aberto, juntamente com uma trilha sonora de fundo suave: percebemos uma estrada de chão, um carro que percorre essa estrada, para e a imagem fecha no rosto do motorista, que olha para a fazenda, com uma leve estranheza. Ao chegar à propriedade, ele é recebido imediatamente pelo proprietário da casa, Eliot Foley. O motorista é Walter Craig, um arquiteto que foi solicitado por Eliot Foley para uma ampliação em sua casa. Ao entrar, Walter Craig é questionado se já conhecia a propriedade. E ele responde que não, porque nunca estivera lá. Nessa cena, o curioso é que, para um olhar mais atento, o espectador percebe que Walter Craig vai diretamente para o corredor da casa para pendurar seu chapéu e casaco, como se já conhecesse aquele espaço.

Quando a câmera fecha em Walter Craig, centralizando-o no meio do plano, ele nitidamente expressa algo como quem realmente já sabia que era esperado para um chá.

Figura 2 - Dead of night: track 00:03:49

O enquadramento da figura 2 mostra uma sala com vários convidados, entre eles estão o psiquiatra Van Straaten, a jovem Sally O'Hara, a senhora Foley, mãe de Eliot Foley, Hugh Grainger e Joyce Courtland. À medida que conhece os convidados, Walter Craig estranha, e, após ele ser apresentado a todos, imediatamente demonstra estar perplexo ao ver aquelas pessoas juntas naquele momento, naquela sala. Ele parece não acreditar no que os seus olhos veem. No plano seguinte, a Sra. Foley lhe oferece chá, e surpreendentemente ele fala: "a senhora é real? Desta vez não é um sonho?"

Walter Craig se direciona para o psiquiatra Van Straaten e começa a relatar que o conhece do seu sonho, aliás, ele deixa claro, nesse momento, que o conhece, mas apenas do seu sonho, assim como ele diz que conhece os demais convidados: "- quando entrei reconheci todos".

Nesse momento, percebemos o psiquiatra se manifestar com relação à reação de Walter Craig. Começa a questioná-lo de que forma ele pode ter esse tipo de *dejá vu*. Mas esse *dejá vu* se dá por conta de uma memória ou até mesmo uma simples lembrança, é o que vemos com essa situação que expõe Walter Craig, apenas uma leve sensação dessa situação. Vemos que ele lembrou algo, faz associações a um sonho que tivera, algo que aparentemente não viveu, não presenciou. Mas, ao passar por essa situação, tem a estranha lembrança de já ter vivido esse fato. Ainda nesse momento, ele parece não recordar se é apenas uma sensação,

ou de fato, se trata do sonho que tivera com aquelas pessoas, naquela sala. Aqui vemos um primeiro momento de surpresa gerado por possível duplo.

Se olharmos para o plano acima dos convidados, percebemos que os personagens estão centralizados em plano médio, e no centro do plano, encontramos dois personagens emblemáticos do filme: Walter Craig e o psiquiatra Van Straaten, o que nos leva a pensar novamente em duplo, em uma indicação de que este será visto em vários outros contextos das narrativas.

A figura do psiquiatra é central nessa história, pois é ele quem estimula as histórias, ou seja, é sua descrença no sobrenatural que o faz questionar todos os convidados, os quais são movidos a relatar as suas histórias como que para provar a existência do que Van Straaten acredita ser impossível. O psiquiatra parece simbolizar a ciência, pois ele prescreve o que é real e procura sempre provar que aqueles relatos são fantasiosos já que não podem ser comprovados cientificamente.

Van Straaten se mostra não de acordo com o relato de Walter Craig e começa a questioná-lo sobre o seu sonho, pedindo para que ele conte mais, já que arquiteto está convencido de que realmente sonhou com todos naquela sala e narra: "começa sempre da mesma forma. Na curva de um caminho me aparece essa casa, eu chego e o Sr. Foley me recebe". Para o psiquiatra, um homem da ciência, tudo não passa do inconsciente agindo sobre o consciente do Walter Craig, que expressa sua perturbação em relação ao sonho, pois ele sonha, reconhece aquelas pessoas, sente que tem que fugir; de uma forma ou de outra, essa sensação de que irá acontecer algo de ruim, como no sonho que tivera, mas ele não sabe exatamente o que de ruim vai acontecer, visto que os sonhos, geralmente, são imprecisos. Além disso, nunca lembramos com exatidão todos os acontecimentos e os narramos somente com memórias fragmentadas e dispersas. Assim, o oráculo se anuncia, através de um sonho, ou premonição. Essa sensação de que alguma coisa ruim acontecerá nos leva à questão do oráculo, porque, segundo Rosset (2008, p. 27):

> O oráculo tem o dom de anunciar o acontecimento por antecipação: de modo que aquele ao qual acontecimento é destinado tem tempo de se preparar para ele e de, eventualmente, tentar impedi-lo. Ora, o acontecimento se efetua tal como fora vaticinado (ou anunciado por um sonho ou alguma outra manifestação premonitória); mas esta efetuação tem a curiosa sina de não corresponder à expectativa no próprio momento em que esta deveria julgar-se satisfeita.

Após o anúncio, quem recebe essa premonição, tenta driblá-la, para que não se realize. Nesse momento, Craig já sente que precisa fugir, pois tem a certeza de que algo ruim irá se realizar, como o sonho que tivera.

Não se sabe exatamente de que forma essa sensação irá se dissolver. Mas, por outro viés, vemos esses fatos como uma duplicação entre o eu "real" e o eu "desdobrado" do sonho. Walter Craig passa toda a narrativa na sensação de que seu eu desdobra, sem saber exatamente o que é real. Rosset (2008, p. 47) explica essa sensação de desdobramento que podemos associar a Walter Craig:

> As coisas acontecem como se fossem desdobradas, um dos indivíduos escreve: esse sentimento de desdobramento só existe na sensação, sob o ponto de vista material, as duas pessoas são apenas uma. Sem dúvida, ele quer dizer com isso que experimenta um sentimento de dualidade, mas acompanhado da consciência de que se trata de uma única e mesma pessoa. Por outro lado, como dizíamos no início, o individuo se encontra muitas vezes no estado de espírito singular de alguém que julga saber o que vai acontecer, ao mesmo tempo em que se sente incapaz de predizê-lo.

Esse desdobramento nos leva a pensar como esse efeito do duplo se produz em dúvidas para o espectador. Walter Craig, o personagem que liga todos os episódios, do momento em que ele chega à fazenda até o desfecho, leva-nos a ver vários indícios de desdobramento. Primeiramente, em relação à reação dele, em inicialmente identificar toda essa situação, como um sonho recorrente, ver duplicar seu sonho, no qual, na percepção dele, o fato se reproduz novamente para o real, ou seja, duplica mais uma vez; segundo, a forma como ele pode prever os fatos, como na cena em que ele reconhece todos e percebe que está faltando um convidado. Imediatamente, o psiquiatra o questiona para saber quem chegará, e ele relata que é uma mulher precisando de dinheiro. Mais uma vez a surpresa acontece: a esposa de Hugh Grainger entra na sala pedindo dinheiro para pagar o táxi, o que deixa todos atônitos.

Com *closes* rápidos em cada convidado, todos entram em acordo com Walter Craig, pois todos ali têm uma história em comum, viveram o sobrenatural, algo sem explicação, que a razão não pode explicar. Acontecimentos estes que são atribuídos ao mistério, ao medo, ao inexplicável.

A figura do psiquiatra pode ser entendida como uma engrenagem que faz dar continuidade aos relatos dos convidados, pois a sua desconfiança e a sua dúvida fazem com que todos os relatos se deem juntamente com suas explicações. Isso manterá a costura entre os episódios durante todo o filme.

4.2 THE HEARSE DRIVER (O MOTORISTA DO CARRO FÚNEBRE)

A cena se fecha e muda para um plano aberto, em uma corrida de carros. Esse episódio, *The Hearse Driver*, relatado por Hugh Grainger, é a primeira a história sobrenatural. Nessa corrida, visualizamos um acidente, e logo depois, o plano vai se abrindo com um homem em sofrimento. Ao acordar, ele se percebe em um quarto de hospital. Nota que está sendo cuidado por uma enfermeira. Ela olha para o relógio e lhe diz que é hora de dormir para que possa melhorar logo. Na calada da noite, ela lhe informa que são 21h45min, sai, e ele pega um livro. Lê algumas páginas e percebe que já são 04h15min.

Figura 3 – Dead of night: track 00:12:30

Ele se levanta e vai até a janela. Nesse momento, percebemos que a câmera se aproxima das cortinas, e, em plano médio, visualizamos um círculo de luz, reproduzindo novamente o formato do relógio, e logo a cena se volta para o relógio, duplicando novamente, pois estranha a hora, aproxima-se da cortina, e vemos aqui sua imagem refletir em forma de sombra, duplicando e aumentando o seu corpo.

Percebemos, na figura 3, como a luz por detrás da câmera produz um efeito de mistério. Sua sombra refletida na cortina nos remete a algo assustador, não deixando dúvida que essa sombra é um prenúncio de que algo de terrível acontecerá. A tomada de câmera está

projetada debaixo para cima e aumenta a sensação de estranheza; à medida que ele aproxima da cortina, sua sombra aumenta, criando um desconforto para quem está assistindo. Como vimos, para Rank (1939), a sombra pode ser interpretada como um presságio da morte, o que nos remete ao suspense. Aumont (2002) faz a conexão entre o momento em que a cena contamina o espectador, todo esse ambiente produz efeito de mistério típico do suspense, ou seja, o espectador não está envolvido somente com o personagem, mas com todos os elementos da cena, inclusive luz, som e cenário; isso gera uma tensão no espectador, que naquela hora será pego de surpresa pelas emoções produzidas na narrativa.

Também percebemos o uso da luz, indicando o clima de mistério. A luz fraca nessa cena indica um efeito de suspense. Essa luz causa a impressão que algo de assustador poderá acontecer nesse momento. Assim percebemos o jogo de luz que produz a sombra, e essa combinação de sombra e luz causa um efeito de terror no espectador. Mas para surpresa do espectador, no momento em que Hugh Grainger abre as cortinas, percebe que está claro, é dia, e a luz se inverte nesse plano. O que era de dentro para fora do quarto, causando terror para o espectador, agora a luz inverte, com a claridade do dia, dando a sensação de alívio, de que nada poderá acontecer. Mesmo assim, Hugh Grainger não parece estar convencido e, quando olha para baixo, vê um carro fúnebre, cujo cocheiro lhe diz: “há lugar para mais um”.Nitidamente visualizamos que essa imagem produz certos elementos importantes, como a sensação de desconforto, medo, mistério e terror.

No momento em que Hugh Grainger abre a janela e se depara com um cocheiro de carro fúnebre, volta desconfiado para cama. Novamente olha para o relógio e vê que apenas se passaram cinco minutos. Logo após sair do hospital, ele está parado em um ponto de ônibus e pergunta as horas, e lhe informam 4h:15min. Quando o ônibus para, ao olhar para o cobrador, percebe que é o mesmo cocheiro do carro fúnebre e resolve não embarcar, logo o ônibus se envolve num acidente. Talvez Hugh Grainger tenha se impressionado ao ver o cobrador sendo o mesmo homem do carro fúnebre e tenha tido um presságio, razão esta para não entrar no ônibus.

Aqui encontramos vários elementos que se duplicam. A começar pelas horas, do momento que se levanta da cama, olha 4h:15min e do momento em que pergunta as horas no ponto, 4h:15min novamente. Uma outra duplicação é com relação ao mesmo homem, cocheiro do carro fúnebre e o cobrador de ônibus.

É evidente no filme essas duplicações chamam a atenção. Elas podem ser interpretadas como um aviso, essas evidências deixam claro para Hugh Grainger que há algo

de estranho. Foi o fato de ver novamente a imagem duplicada do homem que o impediu de entrar naquele ônibus.

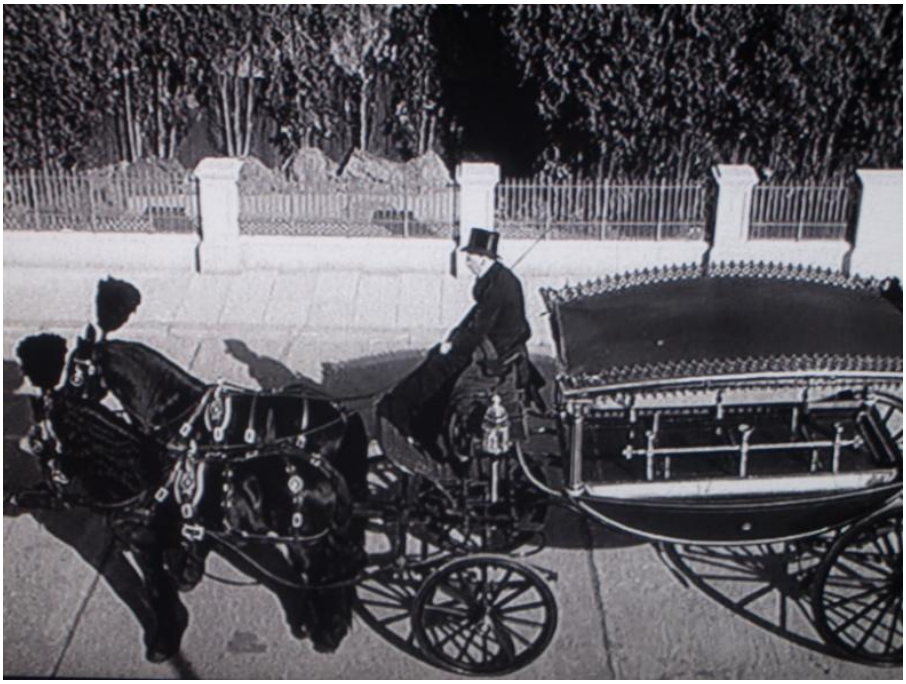

Figura 4– Dead of night: track 00:12:54

A imagem do homem em um carro fúnebre relaciona-se com a morte anunciada. Esse episódio apresenta elementos, como vimos, que se relacionam com a morte, visto que a tradição dos filmes de suspense lida com o medo da morte, razão esta para os personagens estarem sempre tentando fugir das ocasiões em que a morte é iminente, assim como aconteceu com Hugh Grainger no ônibus.

Na cena inicial, Hugh Grainger entra em contato com a morte por meio de um acidente de carro, e o episódio finaliza novamente com um acidente de ônibus, provocando também mais um duplo (duplicação de acidentes).

Voltando a narrativa principal, a figura do psiquiatra ganha evidência nas cenas em que ele mexe em seus óculos. O movimento de colocar e tirar os óculos se destaca. Podemos entender essas lentes como signo que “representa” a ciência, aquela que esta sempre pronta pra dar explicações. Esse movimento se repete de maneira teatral para chamar a atenção do espectador. Ao colocar os óculos, parece que o psiquiatra explicará as razões dos acontecimentos das narrativas; ao tirar, parece que sua ciência falha.

Enquanto a conversa se desenrola na sala, a próxima convidada, Sally O'Hara, prepara-se para contar a sua história. Walter Craig vê o psiquiatra mexer os óculos, o que leva o arquiteto a ter outra premonição. Como se fosse *flashback*, vê os óculos caírem, tudo escurecendo e o sonho passa a ser um pesadelo, aumentando o efeito de suspense. Cena que será retomada no desfecho.

4.3 THE CHRISTMAS PARTY (A FESTA DE NATAL)

O episódio *A festa de Natal* é mais uma história de mistério e terror, contada pela personagem Sally O'Hara, em que continua o sobrenatural. Na versão para os Estados Unidos e Brasil, de acordo Aitken (2000), esse episódio foi cortado por não parecer tão assustador quanto os outros, e também de acordo com Pellizzari e Valentinetti, (1995, p.147):

> Nos Estados Unidos foram cortados dois episódios do filme, um deles extraído de um conto humorístico de Wells e dirigido por Charles Crichton; e o outro uma história de crianças dirigida pelo próprio Cavalcanti. Esse episódio, por sinal, foi que na França obteve o maior sucesso. É de lamentar que a versão chegada ao Brasil, via Estados Unidos, não contenha essas histórias.

Sally O'Hara relata que, durante uma festa de Natal na casa de seu amigo, participa de uma brincadeira de esconde-esconde. Ela se esconde com o amigo que tenta pegá-la, foge novamente e sai em direção ao sótão.

Figura 5 - Dead of night: track 00:21:37

É nesse momento, figura 5, que começa o clima de mistério. Percebemos que o suspense se prenuncia a partir do momento em que Sally começa a subir as escadas em direção ao sótão. Ela foge de seu amigo, direciona-se ao sótão, momento em que o espectador começa a desconfiar que algo de assustador está por vir.

Entretanto, num plano médio, a imagem mostra Sally de costas, sem saber o que poderá surgir. Num primeiro momento vemos sua sombra refletir do lado esquerdo do plano, e uma luz de baixo para cima, criando o efeito de ampliação de sua imagem, por detrás dela. A princípio, um primeiro indício de duplo está em sua sombra, deixada para trás. Sabemos que Alberto Cavalcanti, diretor desse episódio, era especialista em lidar com a luz, tanto que voltou para o Brasil com o objetivo de formar novos diretores. Nessa cena, figura 6, vemos a habilidade de trabalhar luz e sombra, tanto que, com uma tomada de luz da esquerda para a direita, na diagonal, deixa-se ver o quadro com a figura do menino, essa técnica é aliada ao efeito de suspense da cena.

No plano seguinte, Sally se encontra no sótão. Ao entrar em outro cômodo, percebe que há um quarto de criança e vê um garoto chorando no sofá. Com isso, fica surpresa, pois esse garoto não se encontrava na sala com os demais. Nesse quarto, encontramos toda a decoração num estilo antigo. Quando Sally entra no quarto, percebemos que está completamente claro, nítido, diferente do aspecto do sótão, que geralmente vemos sujo, empoeirado e escuro. Ela encontra o garoto no sofá e questiona por que ele não está com os outros.

Figura 6 - Dead of night: track 00:25:23

Nesta imagem num plano central, percebemos um menino, que até então estava sozinho no sótão e se aproxima de Sally, ela uma jovem doce e carinhosa. A imagem do menino se duplica num quadro que está à direita. Ambos parecem estar com a mesma roupa, mesma feição e mesma estatura.

O efeito dessa imagem parece confortar o espectador, por que Sally encontra o menino, beija-o, ampara-o, este que se sente seguro, e acredita que nada de ruim poderá lhe acontecer em companhia de Sally.

Ao levantar do sofá, o menino passa diante de um espelho, e notamos que sua imagem não se reflete. Aqui encontramos, para um olhar mais atento, um indício de que algo está estranho e que não se trata apenas de um menino no sótão. Sally o põe para dormir e, enquanto ele adormece, ela sai do quarto. Ao descer, ela questiona por que o menino não estava com eles na sala. Ao falar o nome dele, Francis Kant, ela passa a saber a verdadeira história: ele era um morador antigo daquela casa e que fora assassinado pela sua irmã mais velha.

Percebemos que o menino, após a Sally saber a verdade, era uma criança que já morreu. Totalmente assustada, ela se dá conta que era, na verdade, um fantasma.

Ao fim do relato da história de Sally, o plano retorna para a sala de convidados, e a próxima a relatar é Joyce Courtland.

4.4 THE HAUNTED MIRROR (O ESPELHO ASSOMBRADO)

Joyce começa a relatar a sua história inexplicável.

Figura 7 - Dead of night: track 00:31:46

Na imagem acima, percebemos que a história se dá por intermédio de um espelho, objeto muito comum com relação ao duplo, o duplo por excelência. Como vimos anteriormente, a temática do duplo, por um espelho, nos transporta para algo de misterioso e assustador. Na primeira cena do episódio, vemos a personagem Joyce dar de presente um espelho para o seu noivo Peter.

O conto gira em torno de Peter que, após ganhar um espelho, passa a ver uma imagem de outro ambiente. Num primeiro momento, um dos primeiros indícios de duplo se dá através do espelho. O espelho é tema recorrente na literatura com relação ao duplo.

No âmbito literário, podemos encontrar o conto *O Espelho*, de Machado de Assis, que aborda a questão do duplo. Narrado por Jacobina, personagem principal no conto, relata um fato estranho que ocorreu quando ele se mudou para a casa da tia Marcolina. Esta presenteou com um espelho:

> Na mesa tinha eu o melhor lugar [Jacobina], e era o primeiro servido. Não imaginam. Se lhes disser que o entusiasmo da tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição (ASSIS, 2009, p.29).

Nessa passagem temos um espelho antigo, como o espelho de Peter. Toda a situação em torno do espelho se desenvolve a partir do momento em que ele fica sozinho na casa. Tia Marcolina se ausenta, e Jacobina permanece sozinho por algumas semanas. Desde que ficara sozinho, não havia se quer olhado para o espelho. Jacobina, no auge da solidão, decidiu olhar-se no espelho, a fim de achar-se, em suas palavras, "um em dois", mas, para sua surpresa:

> Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo, não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra da sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas não foi a minha sensação (ASSIS, 2009, p.34).

Após várias tentativas em frente ao espelho para ver-se claramente, ele lembrou-se de vestir a farda de alferes, e aí vem a surpresa:

> Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior (ASSIS, 2009, p.34).

Podemos associar Jacobina com a Peter. Voltando para o episódio do filme, encontramos aqui uma semelhança. Ambos passam ver outra coisa, que não é a cópia reproduzida pelo espelho. Peter vê outro ambiente. Jacobina vê a si mesmo distorcido e difuso. O que difere esses personagens é que Peter é tomado por um efeito sobrenatural, já em Jacobina há uma questão psicológica de identidade.

De acordo com Eco (1989, p. 13), em *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, o espelho é definido como:

> Qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente (excluem-se portanto "espelhos" para outro tipo de ondas, como as de radiocomunicação). Tais superfícies são planos ou curvas. Entendemos por espelho plano uma superfície que fornece uma imagem virtual correta, invertida (ou simétrica), espetacular (de tamanho igual ao objeto refletido), sem as chamadas aberrações cromáticas.

Na cena seguinte, Peter está se arrumando diante do espelho; Joyce está sentada na cama esperando, enquanto Peter termina de colocar o espelho na parede. Depois de pendurado, ambos vão para frente do espelho e Joyce apenas vê ambos refletido. A reação de Peter é algo que a deixa em dúvida, ele reage como estivesse vendo algo a mais, para ela apenas está refletida a imagem de ambos. Para Joyce, o espelho apenas reflete a imagem em sua dimensão real, não podendo por em dúvida de que algo a mais possa ser projetado. Tanto que ela pergunta o que ele está vendo, e ele, segundos depois, passa a ver nitidamente outro ambiente, que não é o seu quarto. Interessante pensar que ela deixa claro que o espelho apenas reflete sua imagem "real". Segundo sua posição dela diante da situação do espelho, podemos pensar, num primeiro momento, como Eco (1989, p. 17):

> [...] partimos sempre do princípio de que o espelho "diga a verdade". A diz a tal ponto que nem mesmo se preocupa em reverter a imagem (como faz a fotografia revelada que quer dar-nos uma ilusão da realidade). O espelho não se permite sequer esse pequeno artifício destinado a ajudar nossa percepção ou nosso juízo. Ele não "traduz". Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge.

Para Joyce, é impossível a imagem do espelho duplicar outro ambiente que não seja aquele que está sendo duplicado. Apenas registra a duplicidade da imagem, exatamente como está ali, sem alterações.

Figura 8 - Dead of night: track 00:42:33

Interessante como a técnica monta essa imagem, por trás deles a câmera é posicionada na diagonal, para criar o duplo, dessa maneira, aparecem os refletidos e seus reflexos.

A figura 8 mostra um dos momentos mais instigantes do episódio, pois Peter não compreende o que se passa no espelho, pois ele percebe algo errado. Na cena seguinte, quando eles estão em um restaurante, Peter confessa para sua noiva que há algo de errado com aquele espelho, mas ela parece não acreditar, atribuindo isso à imaginação de Peter. Nesse momento, Joyce conduz essa situação que Peter manifesta. Na cena do restaurante, ela deixa claro que o espelho apenas reflete sua imagem. Para Joyce, é impossível a imagem do espelho refletir outro ambiente que não seja aquele que está sendo refletido, ou seja, duplicação fiel, apenas registra a duplicidade da imagem, exatamente como está ali, sem alterações.

Figura 9 - Dead of night: track 00:49:29

Na figura 9, visualizamos o momento em que Peter se vê sozinho através do espelho; num plano médio, vemos o outro quarto, completamente diferente. Impressionante como a cena produz uma tensão para o espectador, pois a duplicação de outro ambiente cria um efeito de suspense.

Esse conflito é o que encontramos com relação a Peter, percebemos que existe a duplicação diante do espelho, refletem-se dois ambientes, porém distintos, ele passa todo o

tempo dentro desse conflito que o consome a ponto de entrar em um estado de confusão. Percebemos que ele tem noção do que está acontecendo e que não consegue encarar, o medo faz parte dele, e ele não sabe como pode escapar dessa situação. Joyce tenta convencê-lo a se desfazer do espelho, porém ele tem plena consciente de que o problema não está no espelho, mas na mente dele, pois o espelho não passa de um pedaço de vidro. Podemos aqui compreender que esse processo de Peter como um desdobramento. Ele passa a perceber que existe um "eu" Peter, que está prestes a se casar com Joyce, e um outro "eu" que se reflete diante do espelho, que o leva para um outro quarto. Percebe também que precisa passar para o outro ambiente, como se o chamasse. Encontramos então dois "eus", um Peter, e o outro desdobrado a partir do espelho, que tenta convencê-lo a entrar naquele lugar, ou seja, um outro. Entretanto, Peter entra em conflito com esses dois eus, o que tem consciência de que tudo aquilo não passa de uma loucura e o outro que tenta puxá-lo para dentro do espelho. Depois do casamento, ele não ve o outro ambiente e acredita que possa estar, de certa forma, "curado" desse devaneio. Já vivendo juntos, eles decidiram levar o espelho para a casa nova, pois Joyce acredita que não poderia fazer mal nenhum a Peter, já que ele não havia visto mais aquele outro quarto. Joyce decide visitar sua mãe, e Peter teria que ficar, pois estava com muito trabalho. Depois de Joyce chegar à casa de sua mãe, ela liga para Peter, que aparentemente parece estar bem; quando ele desliga o telefone, passa a ver novamente aquele ambiente e a cena se fecha.

Assim que Joyce chega para visitar sua mãe, ambas saem para caminhar pela cidade. Durante essa caminhada, passam em frente ao antiquário onde comprou o espelho para Peter. Ela resolve entrar e encontra o proprietário, Sr. Rutherford. Pergunta se ele se lembra do espelho que ela comprou e vê uma cama dossel na loja. Ele informa a ela que comprou junto com o espelho e que é um caso curioso ou até trágico, que tem relação com certas crenças medievais. A cama e o espelho faziam parte da mobília do Sr. Francis Etherington, que morreu em Marsden Lacy em 1836, mostra o retrato dele, era um homem despótico, arrogante, imprudente, belo, mas muito colérico. Casou-se com uma herdeira muito bonita e rica, e se estabeleceram em Marsden Lacy, onde viviam tranquilamente. Mas algo terrível aconteceu. Durante uma caçada, ele caiu do cavalo, quebrou a coluna e nunca mais deu alguns passos fora da cama. Diante dessa situação, ele começou a mudar o seu comportamento, agia agressivamente, amargo, desconfiado e, sem motivos, começou a acusar sua esposa, desconfiava que ela o enganava. Mas ela o amava demais para deixá-lo e tentava ajudar da melhor forma possível. Em um dia, numa crise de ciúmes, ele a estrangula, senta-se

diante do espelho e corta o próprio pescoço. Joyce fica extremamente assustada com essa história terrível.

O próprio eu de Peter é questionado o tempo inteiro nesse episódio, ele acredita que possa existir outro eu dentro daquele espelho, um “eu” que ele tenta decifrar e fugir ao mesmo tempo, o espelho o atrai, porém o assusta, tenta fugir de qualquer jeito, mas isso parece ser inevitável, precisa ficar esperando algo terrível acontecer, como o personagem Walter Craig. Esse conflito entre Joyce, Peter e o espelho percorre todo o episódio. Joyce passa toda a narrativa não acreditando em Peter, ele buscando a compreensão, o espelho conectando ambos para gerar o conflito. O espectador, que se consome com a angústia de como será o desfecho dessa história, surpreende-se com o final: Joyce passa a ter conhecimento da história “verdadeira” do espelho, chega a casa e vê se reproduzir ou até mesmo duplicar a mesma história, pois Peter age da mesma forma que o Sr. Rutherford, numa crise de ciúmes, estrangula sua esposa, porém, há diferença dessa duplicação do mesmo enredo, seria o desfecho, Joyce consegue quebrar o espelho, rompendo o duplo e ocasionando outro fim ao desfecho esperado.

Figura 10 - Dead of night: track 00:51:01

A figura 10 mostra o momento em que Joyce percebe o outro ambiente. Ela passa a ver exatamente da mesma forma que Peter o ambiente que atormentava o seu marido.

Mais uma vez o sobrenatural produz a verossimilhança, contrariando as ideias do psiquiatra. Há uma história antiga e uma história atual que se duplica.

Quando a cena final fecha, o próximo plano abre na sala com os convidados. Hugh Grainger questiona o psiquiatra Van Straaten como ele poderia explicar aquela situação relatada por Joyce Courtland. Van Straaten apenas menciona que, desde que Walter Craig chegou naquela casa, ele é solicitado a dar explicações científicas para tudo e que ele não está habituado a resolver problemas complexos devido a limitação dos cérebros dos convidados.

Nesse momento, Walter Craig afirma que não há como explicar o que existe entre o céu e a terra, parafraseado Shakespeare. Walter Craig, diante de suas premonições recorrentes, sente que nesse momento é hora de ir embora, pois acredita que algo de horrível está para acontecer e tenta sair, mas é impedido pelo psiquiatra. Entretanto, Sr. Foley o convence a ficar para ouvir a história que começa a relatar, algo que aconteceu com dois amigos dele.

4.5 THE GOLFING STORY (A HISTÓRIA DOS GOLFISTAS)

Um conto em tom de comédia, parece quebrar com a sequência dos episódios assustadores. *The Golfing Story* parece deslocado e na contramão ao restante do filme, mas podemos interpretá-lo como uma forma de preparação para o espectador, para o momento do clímax do filme, aliviando a tensão provocada pelos episódios anteriores.

Sr. Foley começa a sua história relatando o que aconteceu no tempo em que ele frequentava um clube de golfe, e, nesse clube, havia dois astros, George Parratt e Larry Potter. No campo, eram rivais, mas, na vida cotidiana, eram melhores amigos, até se apaixonarem por uma mesma mulher, Mary, que gostava dos dois. Assim, cansados dessa situação, chegam a um acordo: irão disputar Mary numa partida, e quem perdesse desapareceria para sempre. A situação desses dois amigos revela o duelo. Eles sabem que um precisa abrir mão de Mary.

Após o fim da partida, Parratt trapaceia seu amigo, que perde e caminha até o lago, cujas árvores são refletidas na água, como elas esperassem a morte; essas sombras das árvores parecem esconder o lado obscuro da espera da morte de Potter, que caminha em direção ao rio, onde entra até desaparecer.

Figura 11 - Dead of night: track 00:58:02

O que nos impressiona nesse plano amplo é a duplicidade da imagem das árvores na água. Esse é o momento em que Potter caminha em direção ao lago, para a sua morte. Nessa cena, de tom nebuloso e luzes baixas, temos a expectativa da morte eminente e o efeito de suspense. A câmera por trás do personagem, num plano mais alto, de cima para baixo, faz com que a figura humana se torne “insignificante”, pois aparece abaixo do corte horizontal que separa as árvores e os reflexos delas, linha esta que separa o limite da vida para a morte.

Após cumprir a aposta, Potter virá a aparecer novamente na história, como um personagem engraçado que persegue seu amigo e o tenta impedir de se casar com Mary. Ele se transforma em um fantasma cômico, que, para aparecer e desparecer, faz uma sucessão de gestos desajeitados.

A imagem do fantasma se mostra aqui como um duplo, além de outras características que conduzem a essa ideia. Entre os personagens vemos a semelhança, o mesmo gosto pelo esporte e pela mesma mulher. Na imagem abaixo, percebemos nitidamente a semelhança entre eles. Evidentemente, que, ambos não são semelhantes fisicamente, porém se assemelham com relação a personalidade.

Figura 12 - Dead of night: track 01:03:01

O ganhador casa-se com Mary e volta a jogar golfe. Misteriosamente, ele começa a ouvir a voz do amigo fantasma, que passa a assombrá-lo. Potter se faz visível e propõe um acordo para deixá-lo em paz: pede para Parrat desistir de Mary. O fantasma percebe que não consegue mais desaparecer e passa a perturbar ainda mais o amigo. Parrat se casa com Mary, independente da promessa que havia feito para Potter, que passa a segui-lo por todo o lugar, inclusive na lua de mel.

Para compreender o tom de comédia desse episódio, podemos pensar que Sr. Eliot Foley apenas contou para não ficar de fora, pois todos os convidados estão contados histórias com elementos sobrenaturais e assustadores. Mas, como citamos anteriormente, talvez esse episódio seja uma forma de romper com a sequência de histórias assustadoras, para uma que é considerada a mais horripilante de todas: o episódio do *Ventríloquo*. Na versão exibida nos Estados Unidos, como citado anteriormente, não contém esse episódio. Acreditamos que, sem essa história, o filme perderia o preparo para o clímax do próximo episódio.

4.6 THE VENTRILOQUIST'S DUMMY (O VENTRÍLOQUO)

O episódio do ventríloquo pode ser considerado a obra prima de Alberto Cavalcanti para o cinema britânico. A atuação excepcional do ator Michael Redgrave nos leva a acreditar que o boneco possui vida própria; um dos primeiros indícios de duplo se atribui ao

desdobramento de personalidade. Como já vimos, Rank identifica na literatura vários desdobramentos do eu. Em *Willian Wilson*, de Edgar Allan Poe, os desdobramentos se apresentam no imaginário do próprio personagem, mas no episódio do ventríloquo, se apresenta visivelmente através do boneco, e esse é o primeiro indício de duplo nessa história.

Esse episódio nos lembra do famoso filme de Alfred Hitchcock, *Psicose* (1960), pois há uma relação indireta entre o personagem Robert Frere, que termina possuído pelo boneco, e o personagem Norman Bates, que é um assassino que encarna a própria mãe morta.

Este é o último e o mais importante dos episódios, que duplica a personalidade do personagem através do boneco e do ventríloquo. É narrado pelo psiquiatra, figura emblemática, que, ao ouvir todas as histórias dos convidados, relata a sua, pelo viés da ciência. Certa vez, ele se deparou com um caso que o intrigou, o caso de Maxwell Frere, ventríloquo acusado de tentar assassinar outro ventríloquo, Sylvester Kee. Maurice Olcott, advogado e amigo do psiquiatra, que tratou do caso, pediu a sua opinião sobre o estado mental de seu cliente. Após ouvir Maxwell Frere, o psiquiatra pede para ouvir também o depoimento de Sylvester Kee.

Um ano antes, Kee encontrou Frere pela primeira vez, quando atuava no Chez Beulah, em Paris. Durante um espetáculo, Hugo (o boneco de Maxwell Frere) fica interessado em conhecer o americano Sylvester Kee.

Hugo começa a dominar o espetáculo, como se Frere não tivesse controle da situação. O boneco avisa que irá esperar Kee no camarim para tratar de negócios. Logo, vai ao camarim verificar o que Hugo gostaria de conversar. Sylvester Kee questiona qual técnica que Frere usa com a voz do boneco, pois o impressiona com a veracidade, como se tivesse vida própria.

Figura 13 - Dead of night: track 01:15:22

Na imagem acima, vemos o primeiro duplo, Frere e seu Boneco Hugo. Para o psiquiatra, o caso de Frere é considerado o caso mais complexo de dupla identidade, pois metade da personalidade de Frere é o próprio Hugo. Ao longo do caso, fica difícil acreditar que Hugo age a partir do distúrbio da mente de Frere, ou seja, nada de sobrenatural, segundo a visão do psiquiatra.

Sylvester Kee não compreende como Frere é capaz de fazer Hugo se comportar como se tivesse vida própria. Exemplo disso, a imagem acima, é a apresentação em que o boneco morde a mão de Frere. Nesse momento, Kee se surpreende ao ver sua mão sangrar.

Logo após, o boneco Hugo convida Kee para ir ao camarim, e vemos que há um prenúncio de disputa.

Figura 14 - Dead of night: track 01:22:26

Esse é o ponto em que Frere recebe Kee em seu camarim, lá ele não compreende qual é a real relação entre Frere e Hugo, deixando para Kee e para o espectador uma sensação de mistério.

Frere se sente ameaçado por Sylvester Kee, isso porque Hugo procura estar próximo do outro ventríloquo. Nesse momento, percebemos que há uma relação de ciúmes o que sugere um triângulo amoroso, visto que há sentimentos, como a possessão, a propriedade.

Na cena em que Hugo pede para falar com Kee, Frere passa a agir estranhamente, como se tivesse ciúmes de seu boneco, e age agressivamente com Kee, porque Hugo está cada vez mais interessado em Kee.

Em um bar, Sylvester Kee presencia uma cena em que Hugo insulta uma mulher. Nota que Frere está embriagado e o acompanha até o seu quarto. Lá, verifica que Frere está realmente fora de si. Durante a madrugada, Frere vai até o quarto de Kee para perguntar onde está Hugo e verifica que estava lá. Frere atira em Kee várias vezes.

O psiquiatra constata que só conseguiria alguma confissão se Hugo estiver junto de Frere. Hugo é levado até a prisão, e o psiquiatra observa seu contato com o boneco. Toda a cena é construída com as sombras das grades da cela, que se duplicam nas paredes. O psiquiatra observa toda a conversa pela grade da porta.

Figura 15 - Dead of night: track 01:32:10

Hugo diz que não pode trabalhar mais com Frere, pois ele está preso. Frere tenta matar Hugo, sufocando-o com um travesseiro. Quando o psiquiatra entra na cela, Frere havia destruído o boneco. Aqui percebemos a destruição do próprio eu, como Dorian Gray, *Willian /Wilson*, a destruição do seu duplo. O psiquiatra e Sylvester Kee vão até o quarto em que Frere está internado. Frere não consegue falar normalmente e fala com a voz de Hugo, expondo toda a sua dupla personalidade. O psiquiatra diagnosticou o desdobramento de identidade.

Em uma análise sobre o conto do ventríloquo, o jornalista Ian Aitken, que escreveu sua tese sobre Alberto Cavalcanti, analisa toda essa questão entre Frere, Hugo e Kee, ele começa com a posição sobre o caso de desdobramento de acordo com o psiquiatra (2000, p. 157):

> Van Straaten tell us that Frere is "the most complete case of dual identity in the history of science", and that the "Hugo half of his personality" is malevolent. But the extent to which Hugo appears "to have a will of his own" makes it difficult to believe that his apparent sentience is solely the product of Frere's disturbed mind.

O psiquiatra atribui tudo isso a uma crise de identidade, um desdobramento de personalidade, pois Frere passa a acreditar que o boneco o comanda e que ele tem vida própria ao ponto de controlar a si, ele se sente dominado pelo boneco. Na cena em que ele é mordido pelo boneco, percebe-se o grau de distúrbio de sua mente. Sylvester Kee, ao presenciar essa cena, não compreende de que forma Frere deixou-se manipular pela fantasia de que o boneco

pode morder seu braço. Aqui percebemos a troca de papéis: o boneco passa a controlar o homem, situação que somente pode ocorrer em caso de distúrbio psicológico ou na ficção. Outra questão levantada por Aitken é o triângulo amoroso deste conto (2000, p. 158):

> The relationship between Frere, Hugo and Kee could also be construed as a macabre version of the eternal triangle, complete with object of desire and competing rivals, and the film contains a number of scenes in which Kee and Frere are seen in bedrooms together, as well as one in which Kee puts both Frere and Hugo to bed. There is also a peculiar rationale built into the film which provides an explanation for Hugo's motives, and for his desire to form a new relationship with Kee.

Na cena em que Hugo pede para falar com Kee, Frere passa a agir estranhamente, como se tivesse ciúmes de seu boneco e age agressivamente com Kee, porque Hugo está cada vez mais interessado em Kee. Indiretamente, podemos também apontar para outro viés. Talvez fosse o próprio Frere que estivesse interessado em Kee, pois é visível que Frere dá vida ao seu boneco, a ponto de acreditarmos que realmente possa ter vida própria, mas ele pode estar usando Hugo como uma isca para atrair Sylvester Kee. Ainda em Aitken (2000, p. 159):

> However, whilst this may be the case – and it is not an easy case to prove – such representations must surely also reflect the influence and inclinations of those who authored this film. The two most important episodes in Dead of Night are "the Haunted Mirror and The Ventriloquist's Dummy", and the fact that demasculinised men appear in both must, at least in some extent, be linked to the fact that both Hamer and Cavalcanti were homosexual.

Outro apontamento no conto do ventríloquo é que, no final do relato do ventríloquo, permanece a dúvida com relação a Frere e Hugo, como aponta Aitken (2000, p. 158):

> This ambivalence over the question of Hugo's autonomous and "real" nature also extends to that of Frere's indeterminate sense of his own identity, and it is never made clear whether he is a schizophrenic, or actually possessed by Hugo in same way. Whether or not Hugo is autonomously sentient, Frere's own identity is clearly not an autonomously self-directed or self-sufficient one.

Não fica evidente se Frere sofreu de esquizofrenia ou se foi possuído pelo boneco. Para o espectador, permanece a dúvida sobre seu fim trágico. Frere não compreende se ali, naquele momento em que está na cela com Hugo, seria um problema de esquizofrenia, pois Frere comporta-se como tal, mas no mesmo momento, parece ter noção do que está acontecendo, percebe que está em uma cela, preso por tentar matar Sylvester Kee. Talvez Frere possa ter uma adoração por Hugo, na medida em que Kee tenta ajudá-lo (ou não, pois indiretamente no conto ele parece querer ajudar, mas não há indícios se realmente seria essa intenção), Frere comporta-se como um amante que se sente ameaçado, Aitken (2000, p. 158):

> A number of critics have also suggested that it is a metaphorically homosexual relationship.[…] in *Um Homem e o Cinema* (*One Man and The Cinema* Cavalcanti, 1976), Cavalcanti also describes the relationship between Frere and Hugo as "a love story", and Frere does appear at times to fuss over Hugo like a possessive lover.

O próprio Cavalcanti afirma em seu livro como citado acima de que Frere é um amante possessivo.

O conto do ventríloquo é o mais conhecido e comentado de Alberto Cavalcanti, segundo Aitken (2000, p. 156):

> 'the ventriloquist's dummy" is probably the piece of filmmaking of which Cavalcanti is Best known, and Emir Rodriguez Monegal, for one, regards it as his "masterpiece". Whether or not this is the case, "the ventriloquist's dummy" has had a considerable influence on both film critics and filmmakers. If, as one critic claimed, *Dead of Night* is "the most famous ghost story ever produced within British Cinema".

Esse episódio do ventríloquo serviu de inspiração para muitos diretores do cinema britânico e é considerado uma obra-prima de Alberto Cavalcanti.

O ponto mais evidente no episódio é a crise de identidade, que apontamos como um duplo. Esse desdobramento de personalidade é visto entre o personagem Frere e seu boneco, em que a narrativa se dá nesse duelo, no qual Frere acredita que seu boneco passa a manipulá-lo o tempo inteiro.

O psiquiatra observa toda a conversa pela grade da porta. Hugo diz que não pode trabalhar mais com Frere, pois ele está preso. Nesse momento, o clima começa a ficar mais pesado de acordo com a conversa do ventríloquo com o boneco, mais uma vez a luz é escassa, e tudo isso compõe um efeito de suspense. Frere tentar matar Hugo, o sufocando com um travesseiro. Quando o psiquiatra entra na cela, Frere havia destruído o boneco. O psiquiatra e Kee vão até o quarto em que Frere está internado. A janela, na cena, duplica novamente. O psiquiatra diagnosticou o caso como desdobramento de identidade.

4.7 THE FINAL PART (O DESFECHO)

Depois desse relato, volta a cena principal, os óculos do psiquiatra caem e quebram, e as luzes se apagam, como previu Craig, que pede para os convidados se retirarem, pois precisa ficar a sós com Van Straaten. O psiquiatra tenta fazer com que Craig então lhe

diga o que pensa sobre toda essa situação, Craig fala: "- eu tinha que ir embora (...) quando ainda era dono de mim mesmo. O senhor me segurou aqui, nunca deveria tê-lo feito. Matar alguém que nada me fez de mal. Que me considera alguém indefeso. Porque está no escuro", e ele caminha até o psiquiatra e tenta estrangulá-lo sem motivo aparente, o que podemos ler como a morte da ciência. Assim como o ciúme aparece como temática em dois episódios, o estrangulamento aparece na história do espelho e do desfecha.

Neste momento, quando o espectador está esperando algum desfecho lógico, os relatos se misturam agora com a presença de Craig. Ele entra no relato da Sally e se mistura aos relatos que ouviu. A cena dá ideia de um turbilhão, delírio, que traz todos os episódios misturados, típico dos sonhos. A história principal está agora dentro de outras histórias. Quando o boneco tenta estrangular Craig, o que temos no filme é o personagem Craig acordando de um sonho, o que nos leva a pensar que agora teremos a "realidade", ou seja, o personagem sonhou aquilo tudo. Entretanto, o que temos é Craig acordando com um toque de telefone e, ao atender, quem está do outro lado é Eliot Foley, o que quebra com as nossas expectativas, pois não sabemos se aquele momento é a vigília ou o sonho.

O filme termina na curva de um caminho, aparece a casa e ele a reconhece, como no início do filme, duplicando as mesmas cenas.

5 CONCLUSÃO

Uma forma de interpretar o filme *Dead of Night* é ver o filme inteiro como estruturado num sonho, duplo. Vemos o início e o fim do filme começando do mesmo jeito. Compreendemos como uma narrativa circular que inicia do mesmo ponto em que termina o filme. Uma das maneiras para entender o filme é que todos os episódios estão entrelaçados na narrativa principal, e ao final do filme, todos se juntam.

O sonho se torna um pesadelo para o personagem principal: Walter Craig. Sabemos que o filme foi dirigido por quatro diretores, como citamos anteriormente, mas ambos eram influenciados e ensinados por Cavalcanti.

Por aparentemente ser um sonho, Walter Craig não tem como impedir a conclusão de seus *dejá vu*, ele apenas sabe que precisa fugir, pois tinha a sensação de que algo de terrível estava para acontecer. E de fato ocorre, pois, ao final do filme, antes do espectador perceber que possivelmente é um sonho dentro de um sonho, uma narrativa circular, esse sonho chega ao clímax, a junção de todos os episódios o tornam um pesadelo.

Se *Dead of Night* está estruturado como um sonho, a experiência de Alberto Cavalcanti pode estar ligada ao surrealismo, como cita Aitken:

> Cavalcanti's knownledge of surrealism must have played a significant role is its conception and execution. Cavalcanti may have had his differences with the Surrealist movement in the 1920s, but he was also influenced by one of the tenents of Surrealism filmmaking: that the relationship between films and dreams was a close one (AITKEN, 2000, p.155).

Essa estrutura do sonho pode ser vista em outras obras posteriores a *Dead Of Night*, de Cavalcanti, como em *Simão, O Caolho* (1952), e o *Canto do Mar* (1953/54), que empregam sequências baseadas em uma estrutura de um sonho, entre o mundo real e o mundo onírico.

Entretanto, percebermos que, no final do filme, o personagem Walter Craig acorda de um pesadelo, atende o telefone, e o filme termina do mesmo modo que inicia. O desfecho se dá num único episódio, incompreensível e sem explicação. Essa angústia de perceber que não há um final propriamente dito deixa, de certa maneira, o espectador frustrado, pois não se consegue compreender de fato o fim do filme, se é que podemos denominar que o filme tem um final, pois se trata de uma narrativa circular.

A narrativa circular nos conduz a perceber que o filme gira em torno do duplo. Primeiro, trata-se de sonho como vimos, dentro de um sonho. A narrativa onírica se duplica

em forma de repetição. Essa repetição não se esgota uma vez que tudo se duplica, desde a narrativa principal, do momento em que inicia e termina o filme.

Os episódios entrelaçados também apresentam duplos, como analisamos anteriormente, desde duplos com relação a desdobramento de personalidade, fantasmas, espelhos, comportamento e sentimentos. No episódio do carro fúnebre, percebemos elementos se duplicarem por semelhança, desde a questão das horas se coincidirem em situações dentro da história, como a imagem do cocheiro ao cobrador do ônibus. Em *A festa de Natal*, o duplo principal gira em torno de um menino fantasma assim como na história dos golfistas, que exploram a literatura do fantástico com a imagem do fantasma e do inexplicável. O espelho amaldiçoado explora o conflito do eu do personagem principal Peter, e o espelho que duplica um ambiente do passado, causando distúrbios e contratempos, que emergem por forças sobrenaturais não compreendidas. No episódio do ventríloquo, o desdobramento de personalidade é visível entre o ventríloquo Frere e o boneco Hugo, que passa a expressar vida própria, criando o contraste de personalidade do ventríloquo. Todas essas identificações do duplo nos conduzem a pensar que, mesmo duplos diretos ou não, podem ser lidos dessa maneira, mas nunca afirmarmos, pois não podemos ter certezas com relação ao duplo.

Essas leituras são resultados de uma análise, mas temos que pensar que a possibilidade de duplos não se esgota e não se limita apenas aos que foram identificados. A desconstrução do filme pode ter diversas leituras, o que se aplica no conceito de *indecidibilidade* de Derrida:

> Quanto maior for o grau de indecidilidade de um texto maior será a abertura à desconstrução do seu sentido, mais facilmente se revelará a impossibilidade de fixar esse sentido e com mais vigor se demonstrará que um texto nunca está totalmente escrito nem totalmente vazio (DERRIDA, p.34, 1972)

Por mais que desconstruímos o filme para a análise em torno da temática do duplo, jamais podemos afirmar o que analisamos como sendo único e determinado, as possibilidades de leituras se expandem a partir da visão de cada crítico, de cada olhar.

REFERÊNCIAS

AITKEN, Ian. ***Alberto Cavalcanti – Realism, Surrealism and National Cinemas***. England: Flicks Books, 2000.

ASSIS, Machado de. ***Contos***. Porto alegre: L & PM Pocket, 2009.

AUMONT, Jacques. ***As Teorias dos Cineastas***. São Paulo: Papirus, 2002.

BRAVO, Nicole. Duplo in: BRUNEL, Pierre. ***Dicionário dos Mitos Literários***. Tradução de Carlos Süssekind. et al. São Paulo: J. Olympio, 2000.

CHAMISSO, Aldebert Von. ***A história maravilhosa de Peter Schlemihl***. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

CAVALCANTI, Alberto. ***Filme e Realidade***. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A, 1977.

DERRIDA, Jacques. ***Margens da Filosofia***. Campinas : Papirus, 1972.

ECO, Humberto. ***Sobre os Espelhos e Outros Ensaios***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GALVÃO, Maria Rita. ***Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Sales. ***Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

JULLIER, Laurent. ***Lendo as Imagens do Cinema***. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LAWSON, John Howard. ***O Processo de Criação no Cinema***. Tradução de Anna Maria CApovilla. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1967.

LEITE, Sidney Ferreira. ***Cinema Brasileiro – Das origens à Retomada***. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MARTINELLI, Sérgio. ***Vera Cruz – Imagens e Histórias do Cinema Brasileiro***. São Paulo: ABooks Editora, 2005.

MARTIN, Marcel. ***A Linguagem Cinematográfica.*** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Fernanda A. C. ***Impressionismo Francês***. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). ***História do Cinema Mundial***. São Paulo: Papirus, 2009.

PELIZZARI, Lorenzo. ***Alberto Cavalcanti***. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2005.

POE, Edgar Allan. ***A Carta Roubada e Outras Histórias de Crime e Mistério***. Tradução de Willian Lagos. Porto Alegre:L & PM, 2003.

RANK, Otto. ***O Duplo***. Tradução de Mary B. Lee. Rio de Janeiro: coeditora Brasílica, 1939.

ROCHA, Glauber. ***Revisão Crítica do Cinema Brasileiro***. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROSSET, Clément. ***O Real e o seu Duplo***. Tradução de José Thomaz de Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SCHMIDT, Ivan. ***Nunca Estive Realmente Louco***. Florianópolis: Livraria e Editora Obra Júridica, 1998.

STAM, Robert. ***Introdução à Teoria do Cinema***. São Paulo: Papirus, 2003.

WHITE, ***Edmund. Rimbaud – A vida duplo de um rebelde***. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WILDE, Oscar. ***O Retrato de Dorian Gray***. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L & PM, 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Currículo Lattes

Texto. Texto. Texto. Texto. Texto. Texto.