

Ana Teresa Pereira (1997), "She Who Whispers",
A Coisa Que Eu Sou, Lisboa: Relógio D'Água, pp. 55-64.

She Who Whispers

Martin Scorsese comentou a respeito de David Cronenberg: «ele não sabe de que tratam realmente os seus filmes.» Ao que este respondeu mais tarde: «I hope I don't.»

Depois de *Videodrome* («a very heavy experience»), Cronenberg não quis escrever um novo guião; precisava de trabalhar material de outra pessoa enquanto recuperava as forças. Assim, filmou *The Dead Zone* a partir de uma história de Stephen King. Mas o filme para ele era sobre o rosto de Christopher Walken — todas as coisas que existiam naquele rosto.

Enquanto duravam as conversações com Dino de Laurentiis para a filmagem de *Total Recall* (que se frustraram quando ambos perceberam por fim que estavam a conceber dois objectos diferentes), Cronenberg realizou um filme de baixo orçamento, *The Double* (1985), baseado num conto escrito por ele mesmo quando estava na universidade (no mesmo ano em que ganhou o Epstein Award com um outro conto); Cronenberg sempre

desejou ser escritor, desde os tempos em que vivia numa casa onde existiam literalmente paredes feitas de livros.

O conto *She Who Whispers*, confirma que o seu universo tem origem no maravilhoso, no fantasmagórico, enfim, no fantástico.

O filme (como *Scanners* e *Dead Ringers*) trabalha o tema do duplo.

Mas aqui as gémeas são mulheres, o que evoca vagamente filmes como *The Dark Mirror* com Olivia de Havilland e o original *Dead Ringers* com Bette Davis. Só que não se trata da clássica história da irmã ingénuo e a irmã criminosa, mas de algo muito mais complexo.

O actor escolhido foi Anthony Hopkins («há nele», comenta Cronenberg, «uma perversidade latente, um lado obscuro, animal, que contrastava com a racionalidade da personagem, tornando-a muito mais ambígua. No fundo, aquele homem deseja tudo o que lhe vai acontecer»...).

Para a figura feminina, depois de algumas dúvidas, a escolha recaiu em Geena Davis («ela tem um ar inocente, quase angelical, fazia-me pensar na letra da canção “you walk like an angel, you talk like an angel, but you’re like the Devil in disguise”»).

Ao contrário do que aconteceria mais tarde com Jeff Goldblum na rodagem de *The Fly*, o realizador deixou-a seguir o seu instinto mímico, o que faz com que a certa altura ela fale como Hopkins, tenha as mesmas expressões, enfim, seja quase a sua imagem no espelho.

Cronenberg resolveu mudar o nome da personagem, Anne, para Geena.

«Geena em hebraico significava as lixeiras que ardiam interminavelmente no exterior das cidades; era uma designação do Inferno. Mas a palavra quer dizer também

jardim, jardim murado, o que era perfeito para a personagem: “Tu és um jardim murado, minha irmã, minha esposa...”»

A banda sonora, inquietante e sensual, é de Howard Shore.

«Ele soube captar a atmosfera íntima, aquática... por vezes ao rever este filme tenho a impressão de que estou a olhar para dois fetos num útero.»

As primeiras imagens do filme, depois do perturbante genérico em que seres irreconhecíveis se movem numa cama (como fetos num útero?) são a preto e branco.

Numa rua deserta caminham duas rapariguinhas; uma no meio da rua, a outra um pouco mais atrás, no passeio.

Há momentos em que os seus corpos se tornam quase transparentes, como se fossem fantasmas.

As duas são idênticas; ou talvez uma delas tenha o cabelo ligeiramente mais claro.

É noite e as casas por que passam têm um ar abandonado.

A menina que vinha atrás está ao lado da outra. Põe-lhe a mão no ombro e começa a sussurrar-lhe ao ouvido. Ela foge e entra numa das casas, atirando com o portão.

O vulto da segunda parece crescer, até que o seu rosto e o seu busto se projectam na casa (uma sombra mais escura), têm o tamanho da casa.

Geena Davis acorda com um grito.

Os verdes e os azuis do quarto têm algo de irreal. O sol entra pelas janelas sem cortinas. Há uma jarra de rosas brancas na cómoda em frente do espelho.

Geena Davis senta-se na cama, o cabelo castanho alourado quase lhe esconde o rosto. Atira para trás os caracóis revoltos. Tem duas argolas de prata nas orelhas.

O homem que dormia ao seu lado abre os olhos azuis. «Bom dia», diz.

Ela olha-o com estranheza como se não o reconhecesse.

Veste uma T-shirt branca que estava caída no chão e sai descalça do quarto.

O homem passa as mãos nos cabelos grisalhos e sorri.

Ela está num *atelier* espaçoso, de paredes claras, com algumas mesas de madeira onde se distinguem formas brancas.

Abre a porta da varanda, uma varanda estreita rodeada de ramos de árvores (quase uma casa numa árvore).

Aproxima-se de uma mesa e deita um pouco de água de um jarro num pedaço de matéria branca. Amassa-a como se fosse pão.

Tem uma expressão longínqua de prazer no rosto, os olhos semicerrados.

A certa altura começa a modelar uma flor com gestos rápidos. Uma rosa. Algumas pétalas abertas, o centro duro, fechado, compacto.

— Um auto-retrato? — pergunta uma voz irónica nas suas costas.

Anthony Hopkins está vestido, um fato cinzento de bom corte, uma gravata azul.

Ela volta-se com ar agressivo. (A transcrição dos diálogos pode ter pequenas inexactidões.)

— Quem é você?

— David Mantle. Conhecemo-nos ontem à noite num bar. Você já tinha bebido um pouco... muito.

Faz-se silêncio durante alguns segundos.

— Tenho de ir. Os meus pacientes esperam-me.

— Você é médico?

— Psiquiatra.

Geena aproxima-se dele, põe as mãos nos ombros dele, sujando o casaco de pó branco.

— Foi muito bom.

— Pensei que tinha esquecido tudo.

— Esqueci. Mas sinto-o no corpo.

Beijam-se, uma e outra vez. Ela parece não querer deixá-lo ir. Ele tem de afastá-la suavemente.

— Você acordou a gritar.

— Um pesadelo... tenho-o muitas vezes.

— De que se trata?

Geena senta-se numa mesa, estendendo as pernas longuíssimas.

— A minha irmã gémea. Morreu quando éramos crianças. Acordo com ela a sussurrar-me ao ouvido.

Como noutros filmes de Cronenberg, quase não se vê o céu. Um mundo baixo, sem deuses.

Estamos normalmente na casa. Por vezes no jardim, onde Geena faz obscuros trabalhos de jardinagem, que não parecem alterar em nada o seu aspecto abandonado.

Mas quase sempre no interior. No *atelier* onde ela trabalha o dia inteiro, com umas velhas jardineiras de ganga e o cabelo solto, despenteado. De vez em quando folheia livros, Ovídio, Paracelso, Andersen.

Ou no quarto, onde dorme à noite, agarrada ao corpo de um jovem. Corpos diferentes, todas as noites, rostos sem cicatrizes do tempo.

— Gosto de rostos sem marcas — diz a Hopkins na segunda vez em que se encontram, num tom de desafio.

Mas depois aproxima-se do homem, passa a mão no seu rosto, devagar, mergulha os dedos nos cabelos grisalhos.

— Não podes perceber... sinto-me incompleta.

— E precisas de outros corpos... corpos jovens, sem dor.

Ela esconde o rosto no peito dele.

De manhã não quer deixá-lo ir embora. Aterroriza-a a ideia de ficar sozinha.

Há uma cena em que Hopkins a observa, sentado na cama, enquanto ela faz amor com um rapaz. Vemos apenas o seu rosto, uma expressão indefinida, o rosto dela, o cabelo espalhado na almofada, a nuca de um desconhecido.

Depois estão sozinhos na cama.

— Foi bom... ver-te ter prazer.

A mulher agarra-se a ele.

— Mas não é como contigo. Contigo sinto-me completa.

Fazem amor, com violência. Ele prende-a pelos cabelos, morde-lhe os ombros.

— Tu gostas de dor.

Estão abraçados, ele acaricia-lhe o rosto.

— Tens tido pesadelos?

— Sim. Mas contigo aqui não os terei.

— Estavas muito ligada à tua irmã?

— Era a outra parte de mim... e perdi-a...

Durante algum tempo tudo corre bem. Até que na véspera de uma viagem ele vai despedir-se; encontra-a no *atelier*, modelando algo que parece uma íris.

Hopkins senta-se num banco a observá-la. Tem um ar grave.

Ela vem aninhar-se no seu colo.

— Vais sentir a minha falta?

Ele diz:

— Descobri uma coisa estranha.

— O quê?

— Que nunca tiveste uma irmã gêmea.

Ela levanta-se e fica imóvel à sua frente. Depois começa a gritar.

— Vai-te embora. Não quero ver-te nunca mais.

Atira-lhe uma peça branca, uma flor, que se estilhaça contra a parede.

O homem dirige-se para a porta.

— «I think you're very ill.»

Quando Hopkins volta da viagem, vai procurá-la. É noite. Percebemos que está na rua dos pesadelos.

O jardim parece uma selva. Ele tem de afastar alguns ramos do caminho para chegar à porta principal que está só encostada.

O quarto está vazio, a cama desfeita.

O *atelier* encontra-se devastado. Peças partidas, tudo branco. Há flores nas mesas mas são monstruosas, orquídeas, bocas, insectos, plantas carnívoras.

Ela está num canto, a T-shirt branca, suja, os braços rodeando as pernas nuas, os pés descalços.

— Geena.

Ela levanta o rosto com incredulidade.

Abraça-se às pernas dele.

Hopkins pega-lhe ao colo e leva-a para o quarto, para a cama.

Fazem amor. O braço dela abandona as costas do homem e procura algo debaixo dos livros na mesa-de-cabeceira.

Crava a faca nas costas dele.

Um espasmo, só. O sangue corre entre os dedos da mulher.

No rosto dela, uma expressão de prazer, um gemido alto foge-lhe dos lábios.

Depois encosta o rosto ao dele. Começa a sussurrar-lhe ao ouvido.

O cineasta que afirmou que o seu desejo era «to show the unshowable, speak the unspeakable», explora os recantos mais obscuros do ser humano.

Em *The Double*, a vida, a morte, o sexo, estão interligados, como em todos os seus filmes, como no «mundo real».

Nesta história a casa é filmada como o interior de um corpo. Geena vive no ventre de uma mãe desconhecida, um ser incompleto, perdido, que anseia pelo retorno à sua natureza original.

Enquanto em *Dead Ringers* tínhamos uma alma dividida em dois corpos, aqui temos duas almas num único corpo...

A alucinação da personagem nasce antes de o filme começar, não sabemos quando. Ela acredita na gémea morta, a sua metade que falta, que reencontra nos sonhos, que lhe mete medo... Quando está acordada substitui-a pelos corpos dos rapazes sem identidade que passam pela sua cama (de qualquer forma ela é sempre a parte feminina do todo Yin/Yang).

Mas depois surge Anthony Hopkins (um homem mais velho, com o rosto marcado pelo tempo, o tempo que tanto medo lhe provoca) que perturba a alucinação. Está apaixonada por ele e os corpos dos outros homens já não lhe interessam.

E quando ele a faz enfrentar o facto de que a gémea nunca existiu, quando estilhaça o mundo alucinatório em que vivia, está condenada à destruição.

Como na visão dos psicóticos graves, o mundo desagrega-se.

E a casa (que em certa medida é ela, ou a sua concha) desagrega-se também.

Quando Hopkins volta, é como se um milagre acontecesse. Mas não pode deixá-lo ir embora. Não pode deixá-lo sair de dentro de si, quebrar o ovo, quebrar a unidade, finalmente recuperada.

David Cronenberg gosta de botânica e de escultura. Foi ele que modelou grande parte das plantas. Não as do início, mas as outras, as monstruosas, auto-retratos de um ser em fragmentos.

«Someday they're going to lock you up», disse-lhe um amigo depois de ter visto *Videodrome*.

Não é de todo impossível. Ele trabalha com material muito perigoso...

Mas o mais impressionante é que nesta história, mais ainda do que em *Videodrome* ou *Dead Ringers*, temos um final feliz.

A imagem de Geena Davis acariciando a nuca de Anthony Hopkins, sussurrando ao seu ouvido, é uma imagem de plenitude, de felicidade absoluta (mas qual das gémeas era ela...).

Como para as outras personagens de Cronenberg, para aqueles dois não há retorno, não há qualquer desejo de retorno.

Ele foi ao seu encontro para entregar-se e ela recebeu-o dentro de si. Segundo Paracelso, aquele que quer a imortalidade deve entrar no corpo da sua mãe e aí morrer...

A versão de Cronenberg de um «happy end».

Um «happy end».