

Boneca de Luxo [Breakfast at Tiffany's] (1961) de Blake Edwards
CINE CLUBE, LIVROS E FILMES, 8 de Novembro 2016
BIBLIOTECA, FCT/UNL

Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's* (1958): as primeiras frases da *novella*:

"I am always drawn back to places where I have lived, the houses and their neighborhoods. For instance, there is a brownstone in the East Seventies where, during the early years of the war, I had my first New York apartment. It was one room crowded with attic furniture, a sofa and fat chairs upholstered in that itchy, particular red velvet that one associates with hot days on a tram. The walls were stucco, and a color rather like tobacco-spit. Everywhere, in the bathroom too, there were prints of Roman ruins freckled brown with age. The single window looked out on a fire escape. Even so, my spirits heightened whenever I felt in my pocket the key to this apartment; with all its gloom, it still was a place of my own, the first, and my books were there, and jars of pencils to sharpen, everything I needed, so I felt, to become the writer I wanted to be. It never occurred to me in those days to write about Holly Golightly, and probably it would not now except for a conversation I had with Joe Bell that set the whole memory of her in motion again. Holly Golightly had been a tenant in the old brownstone; she'd occupied the apartment below mine. As for Joe Bell, he ran a bar around the corner on Lexington Avenue; he still does. Both Holly and I used to go there six, seven times a day, not for a drink, not always, but to make telephone calls: during the war a private telephone was hard to come by. Moreover, Joe Bell was good about taking messages, which in Holly's case was no small favor, for she had a tremendous many.

(In:

<https://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/aj/doc/sukdolova/Truman_Capote_-_Breakfast_At_Tiffanys.pdf

"Capote had a difficult time coming up with an ending to the novel and it took him longer than he expected to finish it. But Capote finally did it in the spring of 1958 and although he already had a deal with Random House for it to come out as a book, he also signed a deal with *Harper's Bazaar* entitling them to publish it in the summer before the book came out. But unfortunately the Hearst Corporation seemed determined on editorial integrity and tried to get Capote to omit his use of four-letter words and the way that Holly made her living. Capote was of course outraged and refused to change a word, thus a Hearst executive cut *Breakfast at Tiffany's* and as Capote's biographer Gerald Clarke said, 'Without much ado, *Harper's Bazaar* had ended its long and distinguished history of printing quality fiction.' (In: <http://www.breakfastattiffanyshomepage.crowboy.com/novel.html>)

"As a post-war Hollywood director, Edwards occupies a somewhat unique position. He has continued to work in the style of Hollywood classicism despite industrial and aesthetic changes. He is not considered part of the New Hollywood, and he is noted for his 'Hollywood professionalism.' Nevertheless Edwards is, in a sense, also modern; he, the creator of these comedies of manners, is seen not simply as another Ernst Lubitsch, but as an extension of him. For Myron Meisel, Edwards 'projects the philosophy of Lubitsch forward in time, rather than backward, and his distinctively different visual style represents an appropriately modern response to the very different world to which he applies his wiles.' The films seem to have the lavish quality of the studio days: palatial homes, expensive cars and 'highly' dressed women. At the same time, they have a sense of the modern in the abstract way they splash colour and evoke mood: strokes of red for sexual passion, strokes of blue for male malaise. The films involve both light romance and the sexually vulgar. Moreover, this classic/modern visual style is in unison with its music: the sound of classic, jazz, pop. Henry Mancini's musical scores, in particular, *Peter Gunn*, *The Pink Panther*, and 'Moon River' from *Breakfast at Tiffany's*, are as indelible to the popular mind as is Edwards' distinct vision. The Edwards/Mancini collaboration exemplifies this beautifully executed, high/low confident style." (In: *Senses of Cinema*, (<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/edwards/>))

“Despindo (criticamente) esta “boneca de luxo”:
entre ‘Lulamae Barnes’ de Tulip, Texas e ‘Holly Golightly’ de Nova Iorque, i.e., a
domesticação da sexualidade (e não só) patente no filme de Blake Edwards baseado na *novella*
de Truman Capote”

Christopher Damien Aretta (DCSA)

O cinema é uma poderosa ilusão óptica, ainda que não apenas no sentido mecanisticamente e estritamente literal desta afirmação. O espectador existe na medida em que uma câmara e um ecrã, salas de exibição construídas e projectores de película o preexistem e lhe definem um espaço (uma sala), um tempo (a duração do filme em si, como, por exemplo, o filme em foco hoje, que dura uma hora e cinquenta e cinco minutos) e uma específica temporalidade interior (i.e., a narrativa verbal e visual) que o filme deliberadamente ficciona. Tal temporalidade interior narra-se; desenrola-se diante dos espectadores. Contudo, é igualmente uma temporalidade que envolve o espectador no movimento dos (seus) específicos metafóricos ponteiros – que os protagonistas, por sua vez, *ilusoriamente* – porque se deve a uma projecção também nossa – encarnam –, uma projecção constituída pelo tempo da *expectativa* e da *revelação*, formando este par de cariz psicológico as balizas da temporalidade específica da experiência cinematográfica). Além disso, trata-se de uma ilusão ponderadamente erguida com base em dois polos enraizados da própria inteligência humana: a duração e o movimento (dois elementos fulcrais do cinema, segundo Gilles Deleuze). A duração e o movimento permitem e enquadram a própria inteligibilidade das imagens que, de outro modo, se arriscariam a ser apenas uma torrente de estímulos sensoriais sem nexos. Não: o cinema põe em movimento o que a nossa inteligência humana pretende continuamente estruturar de modo organicamente espontâneo: uma sequência que significa *algo*, um tempo-espaço povoado pelas nossas viagens interiores e exteriores, um todo a introduzir na memória colectiva e no mapa subjectivo.

Assim sendo, desta junção de maquinaria electrónica e consciência humano-animal (do protagonista-espectador), de projectores de natureza técnica e de projecção psicológica, de *editing* de imagens e som e dos caminhos potencialmente incontíveis (e, por vezes, inenarráveis) do desejo, nasce a *irresistibilidade* do cinema. (Nasceu assim a irresistibilidade da viagem de “Lulamae Barnes”, nascida e criada em Tulip, Texas, mais tarde casada aos treze anos a um veterinário texano de nome “Doc Golightly”, que a “Lulamae” abandonará para rumar até à cidade de Manhattan, tendo-se ela reinventado como “Holly Golightly”, uma “American geisha”, segundo afirma Truman Capote (1924-1984), autor da *novella* em que se baseia – só muito aproximadamente presente no guião escrito por George Axelrod – a refundição fílmica realizada por Blake Edwards em 1961. No que respeita aos protagonistas fílmicos, o cinema está repleto de situações em que se vêem exemplos destas transformações, travessias e transgressões mais ou menos refractárias em relação às suas vidas passadas, às convenções codificadas, aos caminhos até então por eles traçados. Acima de tudo, a poderosa persuasividade do ecrã cinematográfico depende da sua capacidade de reunir um conjunto de forças técnicas e culturais, de vir ao encontro de nós próprios, de fazer do ecrã um espelho, uma projecção e um lugar de encontro ou de reencontro connosco próprios como seres desejantes, como seres inerentemente refractários ao passado já vivido e desejosos de um futuro ainda por revelar. Dai, a magia do cinema, o seu subterfúgio que voluntariamente aceitamos: somos a opacidade que o cinema faz transparecer e ilusoriamente superar. Somos o *ainda-não-realizado de nós próprios* que o cinema visa realizar. Somos a imobilidade interior que o cinema põe em movimento. Somos o desejo que o cinema exprime e dirige, reflecte e interpreta, veicula e contém, espelha e canaliza. Se somos o desejo incontível (o nosso olhar interior é, confessemos-lo de uma vez por todas, sem

limite), o ecrã *conta-nos contendo (-nos)*. O ecrã acolhe-nos, digamos, a fim de – na maioria dos casos – *circunscrever o que em nós é peripécia sem fim*. O que significa, entre outras muitas coisas, que o cinema faz parte do projecto emancipatório mas ambíguo da modernidade, ou seja, participa *também e concomitantemente* na domesticação sem trégua da liberdade por nós vislumbrada e/ou projectada. (Tal como vemos no caso da viagem realizada por “Lulamae Barnes”, que se transforma em “Holly Golightly” (Audrey Hepburn), que se “des-casa” de “Doc Golightly” (Buddy Ebsen) para, previsivelmente casar, iminentemente, com o protagonista masculino “Paul Varjak” (George Peppard). O que é que terá acontecido? A cidade não representa para nós, cidadãos da modernidade, o lugar por excelência da *reescrita perpétua do nosso ser*? Não constitui o espaço mesmo da *reescrita da nossa identidade*? O sujeito feminino representado por “Holly Golightly” problematiza a natureza dessa reescrita e dessa identidade – tornando-se momentaneamente a autora idiossincrática de si mesma – para, no final do filme, aceitar novamente a força centrípeta do Mesmo e abandonar uma potencial saga nova de feminilidade na cidade. *Boneca de Luxo* conta a saga truncada de uma emancipação gorada. (O gato de Holly Golightly, chamado simplesmente e genericamente “Cat” no filme, sugere-nos uma leitura interessante neste contexto. Momentaneamente abandonado pela protagonista, desamparado e nómada nas ruas de Manhattan, o pobre felino (um animal notoriamente enigmático e independente, mas também habitante das nossas casas humanas) confronta-se de repente com o frio, com a intempérie, com o desconhecido, com o perigo e com o risco. Eis uma situação tensa que a última cena resolve: será resgatado por “Holly”, tal como Holly é resgatada por “Paul”. Sendo “Cat” um nome genérico, i.e., uma designação “aberta”, sem identidade definida por outrem e, portanto, potencialmente nómada em termos identitários, poderia ter forjado, como “Holly” ela própria poderia ter feito – nesta leitura simbólica que aqui fazemos – qualquer destino, traçar qualquer caminho, abraçar qualquer identidade. Mas não.

Este filme proporciona-nos uma poderosa alegoria desta nossa modernidade ambígua: emancipatória e domesticadora, questionante e vigilante, revolucionária e fruste. No fundo, Holly vai acabar onde começou: num casamento, se bem que num espaço urbano (espaço simbólico de inovação identitária) – e, ao contrário do que acontece na *novella* de Capote (em que a personagem ficcional viaja novamente no fim, sem deixar rasto, abraçando plausivelmente um nomadismo sem fim à altura do seu desejo “excêntrico”) – novamente imobilizada num “guião” pessoal, sexual e existencial que, no início do filme, parecia definitivamente superado pela jovem protagonista. (Consulte-se o estudo de Maggie Humm, *Feminism and Film*, por exemplo, para explorar esta temática fecunda.)

Temos, no final do filme, um verdadeiro “Hollywood ending”: “Holly”, iniciadora de uma saga sexual, social e pessoal entre o condicionado e o nómada (por mais ténue, por mais fugaz, por mais leviano que seja o nomadismo aqui vislumbrado), regressa ao Mesmo. Portanto, o ecrã proporciona-nos um paraíso prometido mas domesticado; um paraíso *glamourizado* (vejam-se os vestidos sumptuosos de “Holly”, os famosos óculos de sol que usa desenhados por Oliver Goldsmith, etc.) mas provisório; um paraíso urbano mas previsível e sufocante.

Vamos ser honestos connosco próprios: tais *Hollywood endings* abundam porque vêm ao encontro da vida como de facto ela é para a maioria de nós. Tais *endings* trazem-nos o consolo do *não-ser-se* autenticamente, o conforto dos paraísos-adereço, dos paraísos unidimensionais, dos paraísos de papelão ou, antes, de celulóide, paraísos que reconfortam o ser na sua trajectória às tantas severamente circunscrita. Assim entendido, para a maioria de nós, o drama que diariamente vivemos não sucede no suposto intervalo entre o Mesmo e o Diferente (sendo este o

terreno emancipatório, por excelência) mas, sim, entre o Mesmo e o Turístico (i.e., um misto do fantasioso e do provisório: uma escapadela no meio mesmo do Mesmo). “Holly” – nos momentos mais trágicos e memoráveis da sua caracterização – exprime o que está realmente em jogo. Os *Hollywood endings* existem porque consolam, reconfortam e, às tantas, condicionam-nos para o nosso próprio bem *glamourizado* turismo interior dentro dos confins do Mesmo. Para nós, o valor fundamental deste filme é o de mostrar o que está sempre em jogo. E fá-lo a partir do *agon* da condição humana no feminino. (E o todo disfarçado de *romantic comedy*...)

Mas, pergunta-se: haverá outro cinema possível neste mundo?

<p>Portais em torno do realizador Blake Edwards (n. 1922) : http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/edwards/</p>	<p>Portais em torno do filme <i>Boneca de Luxo</i> (1961):</p> <ul style="list-style-type: none"> • http://www.imdb.com/title/tt0054698/ • https://en.wikipedia.org/wiki/Breakfast_at_Tiffany%27s_(film) • http://www.vogue.com/13257887/audrey-hepburn-birthday-breakfast-at-tiffanys/ • http://www.inquiriesjournal.com/articles/915/holly-golightly-and-the-endless-pursuit-of-self-actualization-in-breakfast-at-tiffanys
---	--

BLAKE EDWARDS. ALGUMA FILMOGRAFIA

Breakfast at Tiffany's (1961)
Experiment in Terror (1962)
Days of Wine and Roses (1962)
The Pink Panther (1964)
A Shot in the Dark (1964)
The Great Race (1965)
What Did You Do in the War Daddy? (1966)
Gunn (1967)
The Party (1968)
Darling Lili (1970)
Wild Rovers (1971)
The Carey Treatment (1972)
The Tamarind Seed (1974)
Return of the Pink Panther (1975)
The Pink Panther Strikes Again (1976)
Revenge of the Pink Panther (1978)
"10" (1979)
S.O.B. (1981)
Victor/Victoria (1982)
Trail of the Pink Panther (1982)
Curse of the Pink Panther (1983)
The Man Who Loved Women (1983)
Micki and Maude (1984)
A Fine Mess (1986)
That's Life! (1986)
Blind Date (1987)
Sunset (1988)
Justin Case (1988) made for television
Skin Deep (1989)
Peter Gunn (1989) made for television
Switch (1991)
Son of the Pink Panther (1993)

EM TORNO DO ESCRITOR TRUMAN CAPOTE (1924-1984) E DA SUA “NOVELLA” *BREAKFAST AT TIFFANY'S* (1958)

http://www.nytimes.com/ads/capote/capote_4.html
<http://www.nytimes.com/ads/capote/>
<http://www.biography.com/people/truman-capote-9237547>
https://en.wikipedia.org/wiki/Truman_Capote
[https://en.wikipedia.org/wiki/Breakfast_at_Tiffany%27s_\(novella\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Breakfast_at_Tiffany%27s_(novella))
<http://www.breakfastattiffanyshomepage.crowboy.com/novel.html>
<http://www.breakfastattiffanyshomepage.crowboy.com/criticalanalysis.html>