

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

8 e 22 de Fevereiro de 2022

ALLAN DWAN – segunda parte

CHANCES / 1931

Um filme de Allan Dwan

Argumento: Waldemar Young, baseado no romance epónimo de A. Hamilton Gibbs (1930) / *Imagem (35 mm, preto & branco):* Ernest Haller / *Cenários:* Edras Hartlung / *Figurinos:* Emil Luick / *Música:* David Mendoza / *Montagem:* não identificado no genérico / *Som:* não identificado no genérico / *Interpretação:* Anthony Bushell (*Tom Ingleside*), Douglas Fairbanks Jr. (*Jack Ingleside*), Rose Hobart (*Molly Prescott*), Holmes Herbert (*o Major Bradford*), Mary Forbes (*a mãe de Jack e Tom*), Edmond Breon (*o general*), Harry Allen (*Jones*) e outros.

Produção: First National Vitaphone / *Cópia:* digital, versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 71 minutos / *Estreia mundial:* 18 de Julho de 1931 / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

Chances adapta um best-seller publicado no ano anterior e situado na então recente Primeira Guerra Mundial, ainda chamada “Grande Guerra” (“*The war again, but nicely presented*” são as palavras com que começa a resenha publicada a 16 de Junho de 1931 em *Variety*, o ainda existente semanário oficioso da indústria cinematográfica americana). O êxito de vendas do livro deve ter tido mais influência no facto deste ter sido adaptado do que o tema da guerra e o *script* foi confiado a Waldemar Young, um dos argumentistas de prestígio da sua geração, que trabalhou com cineastas tão diferentes como Tod Browning (**The Unknown**), Henry Hathaway (**Lives of a Bengal Lancier**) e Cecil B DeMille (**Cleopatra, The Sign of the Cross**). O trabalho que Young fez para Allan Dwan em **Chances** é notável, entre outros motivos porque em apenas setenta minutos a narrativa expõe, desenvolve e resolve uma trama em duas partes contrastantes, repleta de meandros e com vários matizes na relação entre os personagens. Os chamados “valores de produção” (cenários, vestuário, adereços, figurantes) são da melhor qualidade e a *mise en scène* de Dwan é tão sutil quanto a articulação do argumento, com o tom discreto que convém à história narrada e às belas ideias de pormenor do argumento. Além disso, podemos notar neste filme de 1931, quando o som ainda era relativamente recente e suscitava o ceticismo de realizadores como Chaplin e Eisenstein, a harmonia de todos os elementos do filme, no qual ninguém fala mais do que deve (o que estava longe de ser o caso neste período) nem há música a torto e a direito, além da fluidez absolutamente perfeita de uma narrativa “sem costuras”, onde tudo flui. Em **Chances** não há hesitações formais, a linguagem clássica já parece plenamente estabelecida. Dwan não foi, como é evidente, uma exceção em Hollywood pelo facto de ter realizado filmes dos mais diversos géneros, mas a sua longa experiência faz com que ele domine com o mesmo à vontade a primeira parte, situada nos meios da alta-roda britânica e a segunda, situada no *front*, sem que haja ruptura estilística ou queda de ritmo. E o facto do filme ter sido realizado três anos antes da promulgação do Código Hays e dos seus “*estranhos pudores*” (palavras do cinéfilo Jorge Luis Borges) torna possível o desenrolar de uma história que narra um triângulo amoroso, com o acréscimo de que os parceiros masculinos são irmãos, razão talvez pela qual o filme não tenha sido distribuído em Portugal à época.

Na cronologia narrativa do filme, o primeiro elemento a ser apresentado de forma sutil é precisamente o facto dos dois protagonistas masculinos serem irmãos. O espectador não sabe que os dois homens, que começamos por ver separadamente, são irmãos e quando esta informação é dada o que parecia um filme sobre a amizade masculina, entre dois jovens militares, que podem vir de meios sociais diferentes e serem

separados em breve, é na verdade um filme sobre a amizade de dois irmãos que se apaixonam pela mesma mulher (o primeiro tenta seduzi-la na rua, o segundo já se considera seu noivo sem que o outro o saiba). Tudo é construído à volta deste triângulo amoroso e Dwann, talvez num eco do ainda recente cinema mudo, em vez de fazer com que os personagens dêem explicações verbais, usa com habilidade elementos de simetria visual, o primeiro dos quais teria sido impossível depois da promulgação do Código Hays: a troca de beijos entre a mulher e os dois homens, na sequência do baile. O primeiro beijo tem lugar quando Jack (o transgressor, aquele que não tem o direito de beijá-la) leva-a para o jardim, declara-se, beija-a e ela se abandona depois de breve relutância. Logo a seguir Tom, pretendente oficial, beija-a também em duas ocasiões diferentes: na primeira, quando os dois estão a sós, numa situação idêntica à que ela acabara de viver com Jack, a mulher hesita em abrir os lábios; o segundo beijo é casto e de despedida, quando os dois irmãos partem para a guerra, para uma muito possível morte, o que é verbalizado por Tom (*“talvez eu não volte a ver-te”*). Deste modo, Molly beija alternadamente o homem que deseja e aquele que já não deseja, numa situação tornada mais aguda pelo estalar da guerra, que torna tudo mais urgente e mais incerto. Outro elemento simétrico na narrativa é o facto dos dois breves idílios entre Jack e Molly terem lugar à beira-mar, o primeiro em tempos de paz, quando tinham acabado de transgredir as regras sociais e familiares, o segundo já em plena guerra, quando decidem continuar a transgredi-las e Molly declara que não sabe como dizer a verdade a Tom. E há ainda a fotografia com uma dedicatória à qual falta prudente e ambiguamente o nome do destinatário, destinada a Jack mas que Tom pensa ser para ele antes de se aperceber da realidade. Ao longo do filme o escasso uso da música tem um efeito especialmente agradável, por contraste com o uso bombástico e óbvio que a música pode ter no cinema americano clássico. Durante mais de metade do filme só há música objetiva, como na cena do baile e, salvo erro, o primeiro momento em que surge música “de fundo”, destinada a sublinhar o ambiente da cena, é quando Molly e Jack se reencontram durante a guerra e eles e o espectador já sabem que não haverá volta atrás, embora como sempre neste filme nada seja enfático.

Embora tudo se articule em torno do triângulo, a mestria de Dwan na encenação das cenas de conjunto é extraordinária. Na cena da festa e do baile a alternância entre personagens principais e secundários é absolutamente fluida, os movimentos de câmara e a escala de planos criam uma verdadeira situação de conjunto, com uma fluidez e um equilíbrio impressionantes. Em algumas sequências da guerra, Dwan também dá mostras da sua destreza e não recusa certos efeitos espetaculares, como na fabulosa carga de cavalaria em primeiro plano, num movimento da esquerda para a direita, pontuada na banda sonora pelos tiros de canhão do inimigo, que não vemos, mas cuja presença mortífera sentimos por estes sons regulares e violentos. A única vez em que vemos brevemente os soldados alemães é quando passamos do coletivo ao individual, quando Tom vai ser ferido de morte e vemos, numa mudança de ângulo e de escala de planos, um soldado alemão entrincheirado que dispara. E o filme termina de certo modo como começara, com Jack e Molly numa rua cheia de nevoeiro, depois de terem sido vencidos todos os obstáculos que podiam tê-los separado, o principal dos quais era Tom. Numa elipse, ficamos a saber pelo diálogo final que Tom morrera nos braços do irmão, ciente de que perdera Polly e que as suas últimas palavras foram *“agora somos amigos de novo”*, num desenlace conciliatório e apaziguador. **East Side, West Side** é um belíssimo momento de cinema assinado por Allan Dwan, mas também é exemplo da altíssima qualidade e do grau de inventividade que percorreu boa parte do cinema nos primeiros anos da era sonora, quando era preciso reinventar uma linguagem e os códigos narrativos e censórios ainda não se tinham estabelecido.

Antonio Rodrigues