

# TOP HAT / 1935

(Chapéu Alto)

Um filme de Mark Sandrich e Fred Astaire

**Realização:** Mark Sandrich / **Coreografia:** Hermes Pan e Fred Astaire / **Argumento:** Dwight Taylor e Allan Scott, segundo a peça de “The Girl Who Dared” de Alexandre Farago e Laszlo Aladar / **Direcção Artística:** Van Nest Polglase e Carrol Clark / **Guarda-Roupa:** Bernard Newman / **Fotografia:** David Abel e Vernon Walker / **Montagem:** William Hamilton / **Direcção Musical:** Max Steiner / **Som:** Hugh McDowell Jr. / **Canções:** “No Strings”, “Isn’t This a Lovely Day (To be Caught in the Rain)”, “Top Hat”, “White Tie and Tails”, “Cheek to Cheek”, “The Piccolino”, “Get Thee Behind Me Satan” e “Wild About You”, letra e música de Irving Berlin / **Interpretação:** Fred Astaire (Jerry Travers), Ginger Rogers (Dale Tremont), Edward Everett Horton (Horace Hardwick), Helen Broderick (Madge), Erik Rhodes (Beddini), Eric Blore (Bates), Ben Holmes (Bits), Nick Thompson, Tom Costello, John Impolite, Genaro Spagnoli, Rita Rozalle, Phyllis Coghlan, Charles Hall, Lucille Ball, Leonard Mudie, Donald Meek, Florence Roberts, Edgar Morton.

**Produção:** RKO / **Produtor:** Pandro S. Berman / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 99 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, 29 de Agosto de 1935 / **Estreia em Portugal:** Cinema S. Luis, a 31 de Outubro de 1936.

*A sessão tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos*

---

Nos anos 30, Fred Astaire foi a grande – a única – alternativa ao “musical” segundo Berkeley. Às fascinantes coreografias “totalitárias” deste – retomadas nos filmes nazis de Riefenstahl e também nas paradas militares e nos espectáculos de massas do regime soviético -- Fred Astaire opõe o intimismo do par e da hegemonia da dança. Se Berkeley era a “direita” então Astaire foi a “esquerda”; se o “autor” de **42nd Street** foi a “esquerda” então Astaire era a “direita”, num tempo em que não havia sequer o paleativo do “bloco central”...

“*Ou danço eu, ou dança a câmara. Os dois ao mesmo tempo não funciona.*”. Este famoso dito de Astaire testemunha a sua consciência do papel determinante da dança e da sua especificidade no cinema. Uma consciência que, de resto, está presente desde os primeiros filmes, levando-o a ir, na concepção deles, muito além da chinela que a sua qualidade de dançarino lhe parecia reservar. Não é, portanto, um delírio pessoal, nem tão pouco uma súbita vocação anti-autorista que me leva a subtrair a Sandrich o que dou a Astaire, quando na ficha técnica os indico como co-autores de **Top Hat**. Jerome Delamater, no seu “Dance in the Hollywood Musical”, afirma que a série dos filmes Astaire-Rogers é o exemplo acabado de uma possível teoria do *performer* como autor, uma vez que cada um desses filmes está profundamente impregnado pelo estilo do actor. Hermes Pan, o principal coreógrafo dessa primeira fase da carreira de Astaire, afirmou categoricamente que o dançarino tinha a influência bastante para dizer onde é que os números musicais entravam na história e para proceder a alterações de argumento, sobretudo de diálogos. Os números musicais, e a informação continua a ser do autorizado Pan, eram imaginados e coreografados por ele e por Astaire e só depois apresentado aos produtores e realizadores dos filmes, para evitar influências e pressões nefastas.

Ao carácter não-diegético dos números musicais de Berkeley – para voltarmos à comparação do primeiro parágrafo – os filmes de Fred Astaire oferecem a alternativa de números que visam exprimir os sentimentos dos personagens, observando-se pela primeira vez a preocupação de justificar minimamente a sua ocorrência. Dou de novo a palavra a Hermes Pan: “*Em Top Hat, Astaire e Rogers deviam ir para o parque e deviam dançar 'Isn't This a Lovely Day'. Eu e Fred tínhamos que conceber uma maneira de iniciar o número evitando a passagem abrupta, porque as pessoas já se começavam a arrepiar com a ideia de alguém se pôr a cantar e a dançar sem uma razão qualquer. O grande truque era pô-los a cantar e a dançar antes que os espectadores dessem conta disso. Irving Berlin tinha criado assim o “Isn't This a Lovely Day” e nós já sabíamos que o número devia ser num parque e que estaria a chover. Devíamos começar a chuva de repente para os apanhar de surpresa? Seria horrível. Começamos pois com a chuvada e trovões e a Ginger furiosa por estar naquela situação. Mas de súbito um trovão fá-la abrigar-se nos braços dele. Ela fica embaraçada por ter tido medo e ele encantado, até que um novo trovão faz com que a coisa se repita. 'The thunder and the lightning...da.da.da...': tudo se ligava esplendidamente, passando-se dessa cena para a dança, de tal forma que tudo se transfigurava.*”

Muitas vezes as justificações para a dança são frágeis e desajeitadas. Ressaltam ainda aspectos evidentes da herança do *backstage musical* - entre os quais o menos óbvio não será o facto do personagem de Fred Astaire ser quase sempre um dançarino profissional – mas sem estes fabulosos passos de Astaire como é que se poderia ter chegado ao *integrated dance musical* de que Gene Kelly ficará como o mais genuíno representante?

**Top Hat**, o quarto Fred Astaire & Ginger Rogers para a RKO, é não obstante o primeiro filme escrito especificamente para veicular os talentos deles como dançarinos. Em **Flying Down to Rio**, seu primeiro filme, Astaire e Rogers ainda tinham um papel secundário, embora em última instância acabassem por ser eles as estrelas do filme; **Gay Divorcee** e **Roberta** adaptavam à tela sucessos teatrais de Astaire. O argumento de **Top Hat** desenvolve-se a partir do tradicional *boy meets girl* que a também convencional troca de identidades encaminha para uma intrincada e ainda hoje elegante comédia de enganos.

E para, por fim, passarmos ao filme, *allow us to introduce ourselves - the character actors*. Esse é um dos pontos de contacto com os filmes contemporâneos de Berkeley; um elenco de actores, secundários particularmente dotados, a começar no majestático Eric Blore (“*We are Bates*”), passando pelo indizível (única forma que arranjei para dizer inenarrável sem pagar direitos de autor) Erik Rhodes, cuja divisa – “*for the woman the kiss, for the man the sword*” - devia ser a epígrafe das sequências venezianas, e acabando no casal Hardwick, Edward Everett Horton, pela graça do senhor actor de Hollywood, e Helen Broderick, olímpica e sábia (“*na minha idade conserva-se o que se apanha, quando se apanha*”).

“No Strings (I'm Fancy Free)”, o primeiro número de Astaire - um portentoso solo - é o pretexto para o *boy meets girl*. O mais fácil para Astaire é dançar - o episódio no Thackeray Club já o insinuara - numa estreita relação com a câmara que desmente Parménides e corrobora Heraclito: não há senão movimento. Começa o sapateado de Travers (Astaire) e a câmara mergulha pelo cenário abaixo para revelar Ginger Rogers num quarto do piso inferior do hotel. O final do número, com um “sapateado de embalar” sobre a serradura espalhada no chão, reflecte a inominada margem de ternura para que a sua dança parece sempre tender.

Nem sempre os números se relacionam com a narrativa. “Top Hat, White Tie and Tails” é uma interpolação na história, justificada pelo facto de Travers ser um dançarino profissional. Embora Astaire tenha passado a vida a dizer que detestava “*top hat, white tie and tails*”, a verdade é que a imagem dele nesse número - e assim se escreve torto por linhas tortas - passou a ser o seu indissociável emblema.

Mas façamos agora justiça ao par, “Isn't This a Lovely Day” e “Cheek to Cheek” são duas das mais preciosas jóias da arte de galantaria ocidental do século XX. No primeiro número, autêntica antologia da dança que vai do sapateado até às danças de salão, Astaire desenha ilimitados rituais de sedução que se alimentam, é certo, do desejo, embora acabem por abdicar dele, convertendo-o numa vontade de encantar mais larga, mais leve e inefável.

“Cheek to Cheek” talvez seja o mais belo dos números de Astaire e Rogers. Tudo é deslumbrante: o preto e branco dos cenários Art Déco, a vibração idílica sugerida pelo refrão (“Heaven, I'm in Heaven”), os movimentos de translação do sublime vestido de penas de Ginger Rogers. Tudo é deslumbrante e por isso este é o mais belo dos romances da relutância vencida, tema da maioria dos números do dois dançarinos.

Mas, se é de inteira justiça distinguir na generalidade a obra de Berkeley da de Astaire, também é verdade que nos anos trinta ninguém conseguia passar por Berkeley como cão por vinha vindimada. “Piccolino”, o número final de **Top Hat**, constituído por uma série de quadros - repare-se que não há continuidade e que de um plano para o outro os bailarinos mudam de cenário - evoca, por isso, o grande Berkeley fazendo lembrar em particular o “Young and Heathy” de **42nd Street**. Nem sequer o famoso *top shot* escapa à “citação”.

Numa coisa, no entanto, a singularidade de Astaire persiste: sem ele nunca teríamos descoberto a importância da metade de baixo do écran. Foi ele que a inventou, se não antes, ao menos a partir de **Top Hat**.

M. S. Fonseca

---

*Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico*