

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
DO OUTRO LADO DO ESPELHO  
19 de agosto de 2022

# THE PICTURE OF DORIAN GRAY / 1945

*(O Retrato de Dorian Gray)*

um filme de Albert Lewin

**Realização:** Albert Lewin / **Argumento:** Albert Lewin, baseado na novela homónima de Oscar Wilde / **Fotografia:** Harry Stradling / **Direcção Artística:** Cedric Gibbons e Hans Peters / **Décores:** Edwin B. Willis, com a colaboração de Hugh Hunt e de John Bonnar / **Quadros:** "Dorian Gray em jovem", pintado por Henrique Medina; "Dorian Gray em velho", pintado por Ivan Le Lorraine Albright, com a colaboração de Melvin Le Lorraine Albright / **Guarda-Roupa:** Irene / **Música:** Herbert Stothart e o Prelúdio nº 24 em ré menor de Chopin / **Canções:** "Goodbye Little Yellow Bird", música e letra de C.W. Murphy, William Heargroves e Dan O'Brien / **Som:** Douglas Shearer / **Caracterização:** Jack Down / **Montagem:** Ferrer Webster / **Interpretação:** Hurd Hatfield (Dorian Gray), George Sanders (Lord Henry Wotton), Angela Lansbury (Sybil Vane), Donna Reed (Gladys Hallward), Peter Lawford (David Stone), Lowell Gilmore (Basil Hallward), Richard Fraser (James Vane), Douglas Walton (Allen Campbell), Morton Lowry (Adrian Singleton), Miles Mander (Sir Robert Bentley), Lydia Billbrook (Mrs Vane, a mãe de Sybill), Mary Forbes (Lady Agatha), Lilian Bond (Kate), Devi Dja e as suas bailarinas de Bali, Sir Cedric Hardwicke (Narrador), etc.

**Produção:** Pandro S. Berman para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** DCP, preto e branco, com "inserts" em Technicolor, legendado eletronicamente em português, 110 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, 6 de Março de 1945 / **Estreia em Portugal:** São Luís, a 7 de Janeiro de 1947.

---

*"But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins"*

OSCAR WILDE

*"Little boy blue come blow your horn"*

do diálogo do filme

*"Be afraid of nothing. It is such a little time that your youth will last. And you can never get it back. As we grow older, our memories are haunted by the exquisite temptations we hadn't the courage to yield to. The world is yours for a season".*

do diálogo do filme

(Lord Henry Wotton para Dorian Grey  
na sequência da borboleta)

Em 1925 – vinte anos antes da estreia deste filme e mais ou menos na altura em que Albert Lewin começou a trabalhar no cinema (aos 30 anos) – publicou ele um conto chamado "Botticelli in Hollywood".

Em 1997, Susan Felleman intitulou assim o mais completo estudo sobre os filmes de Albert Lewin que conheço. A história do conto, como Felleman me ensinou, é a de um jovem pintor que todos os dias encomenda, num luxuoso restaurante de Hollywood, os mais apetecíveis peixes, vinhos e frutos, mas sem nunca os comer. Só sabendo que eles eram inatingíveis podia representá-los como a quintessência do que eram. E reclamava-se – mais modestamente – do exemplo de Botticelli. Foi por saber que jamais poderia possuir a bela Simonetta Vespucci que Botticelli a representou sob as mais variadas formas femininas (Vénus, a Virgem, a deusa da Primavera). Sublimando o desejo pela visão pode-se chegar ao paradigma, como o herói do conto de Lewin esperava conseguir, não sob espécie sexual, mas sob espécie gastronómica.

Parece que o conto é muito mau, o que os saxónicos chamam “arty”, mas que é evidente nele uma tendência para sublimar perversões sexuais noutra espécie de perversões, ou naquilo que Susan Felleman chama “a faint aura of travesty”. “Travestismo” que não se manifestou apenas nos poucos filmes que realizou (seis no total) mas em “duas outras tendências que sempre se opuseram durante a carreira de realizador de Lewin: por um lado, exaltar a magia, o horror e a beleza da arte, acentuando a supremacia do mundo cultural: por outro, deixar-se ficar a uma certa distância da atracção por esse envolvimento estético, adoptando um visível cepticismo e um patente criticismo em relação à arte, às convenções e até em relação a ele próprio. Lewin, o equilibrista, (produtor da Metro, homem de mão de Thalberg) foi também um ilusionista. Quis comer o bolo e guardá-lo. Gozar as delícias sensuais do cinema mas criticá-las também”.

O homem foi, de facto, bizarro, ao que tudo indica e ao que sobre ele escreveram alguns amigos eminentes, nomeadamente Renoir, que o achou ave raríssima na Hollywood dos anos 40. Mas essa bizzarria deu filmes que são ingénuos ou banais, snobs ou pretensiosos (e tudo isso lhe chamaram, mesmo um crítico como Andrew Sarris) ou deu filmes que, embora irregulares, se contam e contarão entre os mais mais insólitas obras produzidas em Hollywood? Lewin foi um “equivocator” ou um esteta decadente, subscrevendo inteiramente os famosos aforismos de Oscar Wilde, nomeadamente aquele que diz: “Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming”?. E estas já são palavras que se podem ler no prefácio de **The Picture of Dorian Gray**, publicado em 1880.

Confesso que até hoje não tenho resposta inequívoca para as duas alternativas. Há um Lewin que adoro (**Pandora and the Flying Dutchman**). **The Private Affairs of Bel Ami**, sempre me pareceu tão fulgurante quanto decepcionante (o quadro de Max Ernst) e nunca me consegui convencer nem desconvencer com **The Picture of Dorian Gray**, sem dúvida a mais cuidada e a mais ambiciosa das obras de Lewin. Nunca me esqueci do filme (“Goodbye Little Yellow Bird” e tudo o que se passa nas “Two Turtles” ou em torno dessa prodigiosíssima Angela Lansbury) mas não o convocava para a tal “ilha deserta”. Há momentos com que quero ficar para sempre (para além de todos os planos e sequências com Angela Lansbury, a sequência da borboleta, o encontro no nevoeiro com Allen Campbell e a elipse da chantagem, o jantar em que Dorian Gray pede Donna Reed em casamento, as obliquas referências a Sir Tristan, o “it’s called prelude” aqueles “fondus” que afagam signos quase a transformarem-se em símbolos, etc, etc). Mas irritam-me as citações de Omar Kahyam (que Lewin voltou a utilizar em **Pandora**) e todo aquele arsenal de estatuária egípcia, grega ou renascentista em que, pelo contrário, os símbolos sufocam os signos.

Mas vamos por partes.

Pensado desde 1942, ano do opus 1 de Lewin (**The Moon and Sixpence**, adaptação do romance de Somerset Maugham sobre Gauguin) **Dorian Grey** foi preparado pela Metro com todas as fanfarras. Chegou-se a pensar em confiar o papel de Dorian a Greta Garbo, no que seria o regresso da “Divina” às telas. Parece que Greta Garbo queria, mas também parece que a Metro estremeceu. Quando **Dorian Gray** e Oscar Wilde já tinham a fama que tinham, com a censura vigilantíssima, confiar o papel do protagonista a uma mulher em travesti, era desafiar Deus ou desafiar o Diabo. Não se podia ir tão longe. Mas a verdade é que se foi longe. Ao escolher Hurd

Hatfield, um estreante em Hollywood, Lewin, se se afastou da descrição física que Oscar Wilde fez de Dorian, não se afastou da portentosa ambiguidade do personagem.

E porque, a seguir a Angela Lansbury, Hurd Hatfield é, neste filme, de quem eu mais gosto, não resisto a transcrever o que dele disse o crítico Parker Tyler, em artigo quase contemporâneo da estreia do filme, intitulado (curiosíssimamente) **Dorian Gray: Last of the Movie Draculas**. "Nalguns momentos do filme, pensei com os meus botões que o rosto de Mr. Hatfield e a sua maneira de falar sugeriam fortemente o estilo adolescentemente romântico de Katharine Hepburn. Essa sugestão não proveio apenas, ao que julgo, do facto da estrutura do rosto de Mr. Hatfield lembrar tanto a de Miss Hepburn, mas sobretudo do facto dos movimentos da boca e da gestão dos silêncios ser tão próxima nos dois. Se chamo a atenção para esta feliz coincidência, é para sublinhar como a história do cinema já criou um passado para a efeminada contenção do estilo de Dorian. Dorian é sobretudo uma passiva e sonhadora máscara. Hurd Hatfield criou não apenas o primeiro sonâmbulo erótico masculino que, através da beleza, tende a ser Drácula ou o joguete do gabinete de Caligari, como o primeiro Grande Amante que, apesar de todas as regras de Hollywood, é muito mais feito para ser amado do que para amar".

A intuição (e o termo aplica-se) cada vez me surpreende mais. Se há um antepassado para Dorian Gray ele é muito mais o Cesare de **Caligari** (Conrad Veidt na origem da representação de Hatfield) do que qualquer das cínicas variações do D. Giovanni, por acaso evocado no filme e no mesmo momento (após o suicídio de Sybil) em que o retrato começou a mudar. E se as mulheres (Angela Lansbury sobretudo, mas Donna Reed também) tem neste filme uma força erótica que os homens não têm (para além de Hatfield, pense-se em Peter Lawford, o eterno noivo de Donna Reed) é porque são elas as "loving ones" e jamais eles, "more loved than loving" Mesmo quando Dorian Gray parece mais activo (a cena em que expulsa Sibyl por ela não querer passar a noite em casa dele) é a passividade o que o caracteriza. Na imagem fica o seu corpo mudo (e estático) e a sombra movente da mulher. E é ela quem volta com a palavra e com o corpo atrás, como se regressasse para inverter os papéis e obrigar Dorian a cumprir a promessa ou a ameaça. E se ela cumpre, ele nega-se a uma ou outra, determinando-se tarde de mais. O "little yellow bird" da canção é muito mais ele do que ela. E o mesmo se pode dizer de todos eles, até de Lord Henry (George Sanders) instigador de tudo mas agente de nada.

Por este caminho me aproximo do que pode ser o dilema mais curioso que este Dorian Gray coloca.

Se o virmos à procura de Oscar Wilde, podemos legitimamente achar que as alusões ao decadentismo e ao simbolismo são explícitas demais. Não era necessário pôr George Sanders a ler **Les Fleurs du Mal** logo numa sequência inicial, não eram necessárias tantas reproduções de estátuas de efebos nus (os **David** de Verrochio ou de Donatello) não era necessário sublinhar assim o gato egípcio, não era necessário recorrer tão sistematicamente a um imaginário decalcado do de Aubrey Beardsley (desenhos e reproduções de Beardsley figuram mesmo expressamente na casa de Dorian).

Sobretudo, há bastante incoerência no "clou" que, à época, mais deu que falar: a inserção, num filme a preto e branco, do retrato famoso technicolorido "pretendendo produzir um choque estético, sublinhado pela música" (Lewin). O realizador pensou imenso nesta opção, que nem a MGM nem a Technicolor viam com bons olhos, e levou a sua avante, sobretudo depois de ter conhecido a obra do pintor surrealista Ivan Le Lorraine Albright que adorou. Mas o pintor (autor do quadro final, de Dorian monstruoso) colapsou a certa altura do filme e a Metro chamou o português Henrique Medina para pintar o Dorian inicial, o Dorian "celestial". Medina foi o mais académico dos pintores e certamente nunca nada teve que ver com o surrealismo. Donde, um conflito evidente: aquele quadro do início, tão "retrato de parede", e já com honras de technicolor, nunca podia ser a pintura mágica, tão mágica que se transformasse no delírio final. Oscar Wilde fala do retrato da "mind of the thoroughly well-informed man like a bric-a-brac shop". Alguém

acredita nisso, vendo aquele retrato tão destoante no bric-a-brac efectivo daquela casa? Além disso, se a cor se impunha, para provocar um choque, porque é que tantas vezes vemos o retrato (ou os retratos) a preto e branco?

Por outro lado, o recurso à voz **off** é quase sempre um artifício que funciona anulando a ambiguidade da intriga, do décor e das personagens. Explicativa e didáctica, essa voz (não creditada no genérico, mas que é a voz de Sir Cedric Hardwicke) banaliza quase sempre as situações e é, no final, insuportavelmente moralizante. Essa voz, como já li (o que explicaria a estranha omissão no genérico de um nome como Sir Cedric) foi acrescentada ao filme por Pandro S. Berman, que também determinou um corte de quinze minutos na sequência do bailado indonésio, a que Lewin dava imensa importância. Mas não foi certamente a produção quem impôs, na sequência do crime, o grande plano da faca espetada na mesa (para que o espectador tenha a certeza do que se vai passar) ou da lâmpada a balançar quando Dorian mata o pintor, para vincar a partilha entre a luz e as trevas.

Mas digo isto tudo e volto a pensar no lado Drácula do filme. Imaginem que ninguém sabia quem era Oscar Wilde e que **The Picture of Dorian Gray** era um argumento anónimo. Se víssemos este filme apenas como uma variação do tema do "médico e do monstro", ou do tema do desdobramento de personalidade, talvez se tropeçasse muito menos nas suas incongruências e, como sucede em **Pandora**, talvez fôssemos muito mais livres de o admirar como monumento do kitsch que também é.

Inúmeras vezes, Lewin esteve "quase" a atingir a consonância profunda com os "paraísos artificiais" dos poetas e pintores que evocou. Faltou-lhe "um golpe de asa"? Ou quis deliberadamente "permanecer aquém"?

Seja qual for a resposta, o que é certo é que este **Dorian Gray** é um dos banquetes mais singulares que Hollywood (através da MGM) se ofereceu a si próprio, algures entre a mistificação e a mitificação.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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