

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
23 e 26 de Abril de 2025
TEREMOS SEMPRE MICHAEL CURTIZ (parte III)

THE SCARLET HOUR / 1956 Garras de Mulher

Um filme de Michael Curtiz

Argumento: Rip Van Rinkel, Frank Tashlin e John Meredith Lucas, a partir de uma história de Van Rinkel e Tashlin / *Diretor de fotografia (35 mm, preto & branco, Vistavision):* Lionel Lindon / *Cenários:* Tambi Larsen, Hal Pereira / *Figurinos:* Edith Head / *Música:* Leith Stevens; a canção “Never let me go”, de Jay Kingston e Ray Evans, por Nat King Cole / *Montagem:* Everett Douglas / *Som:* Winston Leverett, Harold Lewis / *Interpretação:* Carol Ohmart (*Pauline Nevins*), Tom Tryon (*Marsh*), Jody Lawrence (*Kathy Stevens*), James Gregory (*Ralph Nevins*), Elaine Stritch (*Phyllis Reycker*), David Lewis (*Sam Lynbury*), Jack Aubuchon (*Fat Boy*), Scott Marlowe (*Vince*), E. G. Marshall (*Jennings*), Nat King Cole (*o próprio*), Edward Bins (*Sargento Allen*), Richard Deacon (*o joalheiro*) e outros.

Produção: Paramount / *Cópia:* digital (transcrito do, versão original em 35 mm) com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 94 minutos / *Estreia mundial:* Abril de 1956, em dia não identificado / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema São Jorge), 6 de Setembro de 1956 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Embora haja muitas semelhanças entre o filme criminal *tout court*, que nasceu, por assim dizer, com o cinema e o *filme negro* americano - ou *noir*, como passou a ser mais chique denominá-lo e cuja data de nascimento costuma ser fixada em 1940 - há também diferenças fundamentais. Além do facto do *filme negro* ter uma estética específica, que explora ao máximo os efeitos de claro-escuro e as cenas noturnas de modo geral, a mais importante é que num *filme negro* a narrativa é oblíqua, sonâmbula e as motivações dos personagens nem sempre são totalmente claras: neles o ambiente predomina sobre a causalidade, “a sucessão de obscuridades é menos um enigma a resolver do que uma qualidade indispensável”, como observou Edgardo Cozarinsky num ensaio sobre o seu género preferido, o *noir*. Num filme criminal/policial propriamente dito, tudo pode se passar de dia, sem efeitos visuais de sombra e luz, o que determina uma configuração visual totalmente diferente e a causalidade, a sucessão dos factos, é nítida, posto que se trata de desvendar um crime. Num género predomina o suspense, no outro a curiosidade, no primeiro não se sabe o que vai acontecer, no segundo quer-se saber como foi que aconteceu. Se levarmos em conta estas diferenças, **The Scarlet Hour** é um filme “enganador”, que começa como um soberbo *filme negro* mas não tarda a se transformar num filme criminal não muito tenso, em parte porque os argumentistas parecem terem tentado se afastar da habitual representação das mulheres nos *filmes negros*, onde são sempre seres maléficos que só se interessam por elas mesmas: para voltarmos a citar Cozarinsky, nestes filmes “as mulheres são vítreos objetos de desejo ou custosos emblemas de prazer; por conseguinte, fora de alcance ou de compreensão; por conseguinte, perigosas”. Para a segunda parte do filme, posterior ao crime, os argumentistas de **The Scarlet Hour** tiveram a ideia de transformar a protagonista, até então uma calculista absoluta, numa mulher enciumada, ou seja, com a capacidade de raciocínio fragilizada, o que quebra a lógica do filme e o seu alcance. As duas partes da narrativa, antes e depois do crime, articulam-se à volta de dois triângulos: num, uma mulher e dois homens (a protagonista, o seu marido, o seu amante); noutra duas mulheres e um homem (a protagonista, o seu amante, a secretária do falecido marido). O primeiro triângulo se encaixa à perfeição na lógica do filme *noir* ou policial; o segundo talvez fizesse mais sentido num melodrama ou num “drama psicológico”.

Os primeiros minutos do filme, sobre o fundo do genérico, uma vasta panorâmica noturna sobre Los Angeles a preto e branco e em Vistavision, assim como a sequência inicial, com o primeiro diálogo dos amantes no carro, sem dúvida os melhores e mais belos do filme, são *film noir* em estado puro. Temos a instalação de um espaço e de um ambiente, com a presença de um casal ilícito, numa situação marcadamente erótica e que surpreende, por acaso, um trio de criminosos que prepara um assalto. Todos os acontecimentos subsequentes decorrerão deste encontro ocasional. É também nestes primeiros dez ou quinze minutos de cinema que o filme contém alguns daqueles pormenores visuais que fazem parte da beleza do cinema clássico: o plano em que o par de amantes se contrapõe à vista geral de Los Angeles, como se os protagonistas contemplassem o seu reino, o *décor* onde vão agir; a ideia de fazer com que da primeira vez que vemos a mulher de perto ela esteja diante de um espelho retrovisor, retocando o batom (o que é necessário ao fim de um encontro erótico) e olhando de soslaio para o amante, num breve plano que resume o personagem; a ideia de mostrar na breve sequência em que o marido a agride as silhuetas e não os corpos do casal; a elipse na sequência do homicídio dos dois assaltantes, que tem lugar fora de campo. Assinale-se ainda o pequeno mimo ao espectador que é a breve presença de Nat King Cole, no seu próprio papel, sem nenhuma incidência sobre os acontecimentos, apenas uma bela pausa no percurso do filme. O par de protagonistas é encarnado por dois principiantes, Carol Ohmart e Tom Tryon, num sinal evidente de vontade de renovação por parte da Paramount: renovação de um género consagrado, com a presença de novos rostos e algumas pequenas alterações às regras narrativas do género. Os dois atores principais foram lançados para serem novas vedetas, mas não foi que se passou e fizeram carreira sobretudo na televisão (a título de curiosidade: Tom Tryon fazia parte do elenco do inacabado último filme de Marylin Monroe, **Something's got to give** e publicaria em 1971 o romance **The Other**, adaptado no ano seguinte ao cinema por Robert Mulligan). Ambos foram considerados como não totalmente à altura do que lhes era pedido: *“o impacto desta trama complicada, porém engenhosa, é prejudicado por ideias convencionais no argumento e pela inexperiência dos dois protagonistas; Tom Tryon é rígido e Carol Omhart, talvez uma futura Barbara Stanwyck, ainda dispõe de recursos insuficientes para o seu papel”*, segundo um crítico; segundo outro, *“na representação de um casal ilícito tão neurótico quanto se pode desejar ambos são competentes e isto é realmente tudo o que se pode dizer do desempenho deles”*.

Do ponto de vista visual, o filme, que reúne grandes e célebres profissionais na fotografia, nos cenários e no vestuário, tem toda a sedução de um clássico americano, com grande variedade de ambientes, magnificamente estilizados, sob a fachada dos quais passam-se e tramam-se coisas terríveis e as traições são numerosas. O argumento contém alguns pormenores importantes, como o facto da mulher matar o marido involuntariamente e o seu amante estar convencido de que tinham sido os assaltantes os responsáveis, o que é uma maneira de sublinhar a ingenuidade do homem e ampliar as capacidades de manipulação da mulher, que só perde o controle do jogo quando deixa de estar permanentemente com o amante. Isso se passa a seguir à morte do marido, quando o amante o substitui na chefia da empresa, no mesmo gabinete, transformando-se numa espécie de espectro do homem que morrera. Numa ideia simples e eficaz, Curtiz enquadra exatamente da mesma maneira, usando a profundidade de campo, o gabinete de trabalho quando o homem ali chega pela primeira vez como chefe e quando, instantes depois, dois homens da polícia se apresentam para fazer perguntas. E embora, do ponto de vista narrativo, a sequência final destoe da lógica de um filme criminal ou *noir* – o homem se entrega e a “segunda mulher” promete esperá-lo – é brilhantemente resolvida do ponto de vista visual: a mulher vê pela janela o homem que perdera ser levado pela polícia, atrás da vidraça da janela que a separa do mundo, prisão simbólica que precede uma prisão real.

Antonio Rodrigues