

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
E A VIDA CONTINUA  
17 e 27 de julho de 2020

# THE FRONT PAGE / 1974

*(Primeira Página)*

um filme de **Billy Wilder**

**Realização:** Billy Wilder / **Argumento:** Billy Wilder e I.A.L. Diamond, baseado na peça homónima de Ben Hecht e Charles MacArthur / **Fotografia:** Jordan Cronenweth / **Direcção Artística:** Henry Bumstead / **Décores:** Jonas W. Payne / **Guarda-Roupa:** Burtou Miller / **Música:** Billy May / **Som:** Robert Martin / **Montagem:** Ralph E. Winters / **Interpretação:** Jack Lemmon (Hildy Johnson), Walter Matthau (Walter Burns), Susan Sarandon (Peggy Grant), Vincent Gardenia (Hartman, o Xerife), Carol Burnett (Mollie Malloy), Austin Pendleton (Earl Williams), David Wayne (Bensinger), Allen Garfield (Kruger), Charles Durning (Murphy), Herbert Edelman (Schwartz), Martin Gabel (Dr. Eggelhoffer), Harold Gould (O Governador), Cliff Osnond (Jacobi), Jon Korkes (Rudy Keppler), Doro Merande (Jennie), Dick O'Neill (McHugh), etc.

**Produção:** Paul Monash para a Universal / **Distribuição:** Universal / **Cópia:** 35mm, cor, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 107 minutos / **Estreia Mundial:** Los Angeles, 3 de Dezembro de 1974 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Caleidoscópio e Apolo 70, a 21 de Março de 1975.

*A sessão de dia 17 tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo*

---

Foi em 1928 que Ben Hecht, em colaboração habitual com Charles MacArthur, estreou a peça **The Front Page**, que o transformou numa celebridade.

Hollywood comprou imediatamente os direitos (Universal) mas teve que esperar dois anos que a peça saísse de cena. Assim, foi só em 1931 que se estreou a primeira versão cinematográfica, dirigida por Lewis Milestone, à época o único realizador duas vezes consagrado pela Academia com o oscar de "best director" (em 27-28 por **Two Arabian Knights** e em 29-30 por **All Quiet on the Western Front**), com Adolphe Menjou no papel de Walter Burns e Pat O'Brien no de Hildy Johnson.

Em 1940, **The Front Page** voltou às telas, desta vez dirigido por Howard Hawks e intitulado **His Girl Friday**. Flagrante inovação de Hawks (entre tantas) foi ter mudado o sexo de Hildy Johnson que passou a ser mulher, interpretada pela grande Rosalind Russell. Walter Burns foi Cary Grant.

Porque razão ou razões, voltou Billy Wilder, em 1974, ao local do crime (em todas as acepções da palavra) e, depois da genial inversão de Hawks, repôs os sexos na ordem original? (Noto que em 1988 se fez quarta versão – chamada **Switching Channels** – dirigida por Ted Kotcheff e de novo entre homem (Burt Reynolds) e mulher (Kathleen Turner). Em vez de um jornal, a luta era de um canal de televisão...

Interrogado, Willder respondeu que a ideia de retomar a peça de Hecht lhe surgiu durante as filmagens de **The Fortune Cookie**, em que terá pensado que Matthau e Lemmon eram os

actores nascidos para representar os papéis de Walter Burns e Hildy Johnson. Descobridor de um tal par (coisa que, convenhamos, acontece uma ou duas vezes por século), Wilder não pôde aprofundar o "odd couple" logo a seguir à sua revelação. Se era ele quem devia dirigir o filme assim chamado, a Paramount (velhas guerras) substituiu-o por Gene Saks, em 1968. Outros projectos não foram igualmente avante numa altura em que já a carreira de Wilder muito se espaçava. E assim o desejo foi sendo adiado. Desejo que não era só dele: Lemmon e Matthau queriam voltar a trabalhar juntos novamente e quando o primeiro dirigiu o segundo nesse curiosíssimo filme que é **Kotch** (1971), Lemmon afirmou que o talento de Matthau ainda não tinha sido completamente aproveitado. "Films haven't yet touched on his depth".

A história chegou aos ouvidos do produtor Paul Monash e foi este quem convenceu a Universal a resgatar os direitos da peça de Hecht e assinalar com esta terceira versão o décimo aniversário da morte do dramaturgo. Pela primeira vez, desde **Some Like it Hot** (1959), Billy Wilder não era produtor de um filme que realizava e, dissolvida a Mirisch Company na sequência do relativo malogro comercial de **Avanti!** (1972) voltava a trabalhar para outros patrões.

Mas não é essa a substancial modificação que alguns críticos detectaram em **The Front Page** e que os levou, como, depois, no caso de **Buddy Buddy** (1981), a torcerem um bocado o nariz ao filme. Quem acharam mudado foi o próprio Wilder que, diziam, teria perdido o seu "touch", elíptico e elusivo, para agora, com mão pesada, convocar sem paninhos quentes o que em décadas anteriores deixara à perversidade (ou bondade) de cada um.

À primeira vista, essa acusação parece óbvia. Se tomarmos **The Front Page** como uma comédia (e não será Wilder a negá-lo) onde estão as fintas subtis, as "piscadelas de olho", os "segundos sentidos" de, por exemplo, **The Major and the Minor**, **The Emperor Waltz**, **Sabrina**, **The Seven Year Itch**, **Love in the Afternoon** ou mesmo **Some Like it Hot** e **The Fortune Cookie**? Só que quem o diz (os defensores de um Wilder "lubitschiano") esquece que noutros géneros (e pense-se agora em filmes como **The Lost Weekend**, **Sunset Boulevard**, ou **The Big Carnival**) o realizador gostava de sublinhar e que em toda a sua obra é tão presente essa "maldade" dita vienense como o humor mais grosso (que não quer dizer mais grosseiro) que se pode filiar em tradições de Berlim. Lubitsch, o suprasumo do género, era afinal um berlinense e Lotte Eisner (por exemplo) sempre discutiu a tendência ocidental de o filiar nas valsas. Wilder, tão formado por Viena como por Berlim, também sempre troçou dessa história dos requintes austríacos. A melhor prova são os seus médicos oriundos da tal cidade. Do Professor Winterhalter de **The Fortune Cookie** (esse espantoso Sig Ruman, actor de Lubitsch que é centro da sequência que na sua obra mais parodia os "expressionismos") ao inesquecível Dr. Zuckerbrot de **Buddy Buddy** (fabuloso Klaus Kinski) os exemplos abundam. Para quê ir buscá-los mais longe? Não temos neste filme o Dr. Eggelhoffer (Martin Gabel, actor de Hitchcock e de Mankiewicz) como ilustre representante da psicanálise, autor de tratados sobre o onanismo e o comportamento social, ou, mais tarde, vítima do seu próprio fervor, forçado a cantar as delícias da impotência? Não é, certamente, por acaso que Wilder lhe dedica a sequência que em todos os seus filmes mais releva directamente do "slapstick" (a sequência da ambulância).

Se Wilder fora elíptico (e o mesmo se pode conjecturar em relação a Lubitsch, que não viveu o bastante para conhecer tempos permissivos) foi por que essa era a única maneira possível de fintar os códigos e de fazer passar a sua moral. Nos anos 70 e 80, pôde dar-se ao luxo de já não o ser e, precisamente, desembaraçado de censores que tanto o tinham chateado, pôde chamar as coisas pelos seus nomes, E, quanto a mim, **The Front Page** — como **Buddy Buddy** — prova que se pode ser igualmente sofisticado com traço forte como com tracejado. A questão não está nos pontinhos. Está no olhar. E esse, identicamente cruel, não se tornou mais vulgar.

Pelo contrário, penso que, para além de Matthau e Lemmon, a única razão possível para voltar a **The Front Page**, era exactamente poder explicitar tudo o que nela estava implícito e volver em monumental irrisão os códigos narrativos da Hecht e MacArthur. Neste sentido, a comparação com

o filme de Milestone de 1931, é sobretudo instrutiva. O que este filmou contemporaneamente (a três anos de distância da estreia da peça) Wilder filma-o pelo lado "retro" recriando, com o máximo de causticidade, esses anos da primeira histeria anti-comunista e da hipocrisia pré-roosveltiana, Se Hawks evitara esse escolha, actualizando, para os anos 40, **His Girl Friday**, Wilder pegou-o de caras. A uma história excessiva, convinha o excesso. As letras garrafais da "primeira página" pediam a encenação "garrafal" desta obra. Como a pediam, obviamente, os intérpretes escolhidos. Com Jack Lemmon e Walter Matthau o registo tinha que ser esse, muito longe da "aristocracia" de Menjou (Walter Burns, na versão de Milestone) ou do "underplay" de Cary Grant (mesmo personagem, na versão de Hawks). Com tais actores (e juntem-lhe Carol Burnett, ela também inseparável de Matthau desde **Pete'n Tillie** de Martin Ritt, em 1972), o registo só podia ser delirante. Quem diga que nunca houve disso no Wilder anterior, não viu o fabuloso **One, Two, Three**, velhinho de 1961.

Quando da adaptação de Howard Hawks, em 1940, disse-se que uma das provas da genialidade desse cineasta era fazer-nos rir tanto como uma historia cujo cerne era o enforcamento de um aterrorizado inocente. Em Hawks, é verdade que de tanto nos rirmos com Cary Grant e Rosalind Russell quase esquecemos a forca. Com Wilder, pelo contrário (e o horrível ou o sublime é que não rimos menos) essa presença da morte e da forca é a primeira coisa que nos é atirada à cara. Mal o filme começa é a forca que vemos e o barulho dos homens que a estão a experimentar. É esse barulho (não a forca) quem perturba "the gentlemen of the press". Quando protestam, ouvem um sonoro palavrão. Está dado o tom sobre a bondade de uns e de outros. No pátio ou na sala de imprensa, a selva é a mesma.

Depois, vale, a pena reparar na assumida teatralidade dessa sala, com a janela e a porta (por onde todos vão entrar e alguns sair) sempre no enquadramento e a secretária de Bensiger a ocupar o outro centro de atenções, preparando o papel dramático que vai ter. Pela porta, entram os jornalistas e os polícias. Pela janela (o lado da forca) entra Earl Williams, o preso comum. E apesar de dever ser a janela (abertura para o pátio da morte, lugar do voyeurismo prometido para o dia seguinte) o espaço para que mais deviam olhar, é o que obstinadamente ignoram. Matthau ainda se preocupa em correr o estore. Todos o abrem e ninguém vê aquele vidro partido, óbvio sinal do que tanto procuram. Mesmo quando a roldana aparece, o xerife não soma dois e dois. É preciso o gesto excessivo (as pancadas de Molière de Matthau) e a mecânica resposta do desgraçado Williams para que tudo se lhe meta pelos olhos dentro. E a janela (nova conotação com a morte) é único espaço de fuga para Mollie Malloy, cuja entrada na sala suscita um diálogo em saraivada que é porventura o cume da abjecção do filme, ou no filme.

Com tal pedalada, Wilder prepara-nos para tudo: para o casal xerife-governador (espelho deformado do casal Lemmon-Matthau), para a palhaçada em torno de Peggy e para o delírio das duas matilhas (jornalistas e polícias) sempre de mais e sempre de menos, na incessante agitação com que atravessam o filme. Pretexto de tudo: aquele pobre atrasado mental, cujo "clou" ocorre na fabulosa sequência da reconstituição do crime. "Exactly?" E essa pergunta só pode conduzir à suprema elipse, acompanhada na banda sonora pelos tiros de pistola.

E antes de ir a Lemmon e Matthau, não resisto a pedir a vossa atenção para a sucessão de "gags" que tem como referência a situação histórica, desde a piada a Ben Hecht à alusão a Lon Chaney e ao **Fantasma da Ópera**, desde as notícias que Matthau manda retirar da primeira página ao cartaz do **All Quiet on the Western Front**, filme do mesmo Milestone, que, assinara a versão de 1931. E somem-lhes o gelo da morgue para a celebração do noivado de Lemmon, o rabo da criada com citação de Keats, a última refeição do condenado à morte, ou a relação insinuada entre David Wayne e o jornalista novato que a legenda final se encarrega de devidamente explicitar.

Toda esta delirante panóplia se move ao ritmo dos dois protagonistas, que, em estilos opostos (aqui o corpo, ali a palavra) são o exacto correlato do efeito de acumulação do filme de Hawks. De cada vez que Matthau e Lemmon se juntam (e graças a Deus juntam-se tanto) a "mise-en-scène é

um prodigioso “ballet” entre os dois, quer coexistam fisicamente no mesmo espaço (sobretudo na sala de imprensa) quer coexistam, pela voz, nos sucessivos telefonemas.

O “gag” final é só a premonição do que já sabíamos. Nada há que separe aqueles dois homens e a Lemmon só lhe falta um passo para se tornar igual a Matthau. A crença no relógio foi provavelmente o seu último acto ingénuo, como de resto se depreende da legenda final. Legenda que, repetindo um velho efeito do cinema mudo (afinal não se passa a acção em tempo dele?) é também o conciso epigrama conveniente à moral de tão prolixa fábula. Afinal de contas, Matthau só exagerou um bocadinho quando descreveu Lemmon como um exibicionista. Quanto a Lemmon, esse em nada podia exagerar que se referisse a Matthau. Sobre esse pilar — o jornalismo — como sobre o outro — a justiça — se ergue a modelar sociedade que Wilder tão embevecidamente retrata. Para que conste.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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