

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
1 e 19 de Outubro de 2020
DUPLOS E GÉMEOS

LA OTRA / 1946 A Sombra da Outra

Um filme de Roberto Gavaldón

Argumento: Roberto Gavaldón e José Revueltas, a partir de um conto de Rian James (1946) / *Imagem (35 mm, preto & branco):* Alex Phillips / *Cenários:* Gunther Gerszo; móveis da loja Garza Madero / *Figurinos:* lojas Salinas y Rocha; chapéus da Casa Jennie / *Música:* Raul Lavista / *Montagem:* Charles L. Kimball / *Som (RCA Sound System):* James L. Fields, Nicolas de la Rosa (gravação de diálogos), Galdino Samperio (gravação da música) / *Interpretação:* Dolores del Rio (*Magdalena Montes de Oca / Maria Méndez*), Agustín Irusta (*Roberto González*), Víctor Junco (*Fernando*), José Baviera (*o advogado de la Fuente*), Conchita Carracedo (*Carmela*), Carlos Villañas (*o advogado Félix Mendoza*), Rafael Icardo (*o detetive policial*), Manuel Dondé (*Aguilar, agente da polícia*) e outros.

Produção: Mauricio de la Serna e Jack Wagner, para Producciones Mercurio (Cidade do México) / *Cópia:* da UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México (Cidade do México), digital (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 98 minutos / *Estreia mundial:* Cidade do México, 20 de Novembro de 1946 / *Estreia em Portugal:* Lisboa, 3 de Abril de 1951. *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Naquilo que na História do cinema se denomina o *período clássico* – anos 30 a 50 – o cinema mexicano era feito em escala industrial, tendo como modelo genérico Hollywood, porém com filmes habitados por personagens inconfundivelmente mexicanos. Os chamados “valores de produção” (fotografia, cenários, vestuário, adereços) podiam ser excelentes nestes filmes, com destaque para a fotografia, em que houve uma verdadeira escola mexicana. Por estes motivos - boa qualidade técnica e personagens que só de muito longe se assemelhavam aos de Hollywood - estes filmes não tinham apenas o público nacional mexicano, muitos deles eram exportados, não apenas para a maioria dos países hispano-americanos e para o Brasil, como também para a Europa, inclusive Portugal. Como todo cinema industrial, este era um cinema de géneros e para um observador distante são três os géneros principais do cinema mexicano clássico: a comédia, o melodrama e os dramas rurais, que englobam os filmes sobre os mitos da revolução de 1910. Como em qualquer cinematografia, havia o *star system* e Dolores del Rio, protagonista de **La Otra**, era uma das estrelas supremas da constelação de vedetas mexicanas dos anos 40 e 50. Depois de uma carreira em Hollywood nos anos 20 e 30, nos quais há interessantes momentos e uma colaboração com Orson Welles (**Journey into Fear**, 1942), a atriz regressou ao México no começo da Segunda Guerra, quando o seu prestígio em Hollywood estava baixo e ela já se aproximava dos quarenta anos (tinha preservado a grande beleza do seu rosto e o seu porte aristocrático) e negociou com muita habilidade uma segunda carreira no seu país natal, com papéis que iam de grande senhora a prostituta, às vezes no mesmo filme, o que é banal nos melodramas mexicanos. **La Otra** é um produto de grande estilo dos estúdios mexicanos, com colaboração de técnicos de prestígio, como o diretor de fotografia, Alex Phillips, responsável pela imagem de filmes tão diferentes quanto **La Mujer del Puerto** e **Aventurera** e Gunther Gerszo, respeitado pintor que foi cenógrafo de muitos filmes, inclusive alguns de Buñuel. Roberto Gavaldón, que realizou mais de quarenta filmes entre 1936 e 1979, é um dos realizadores mexicanos mais conhecidos da sua geração e realizaria outra extravagância melodramático-policial, **La Diosa Arodillada**, com a grande rival mexicana de Dolores del Rio, Maria Félix. Gavaldón é um profissional absoluto, um *maker* eventualmente inspirado (como neste filme), que abordou diversos géneros (e em

La Otra há elementos de diversos géneros) e está inteiramente à vontade com as convenções e costumes com os quais trabalha. O argumento do filme adapta um conto do americano Rian James, um homem que fez muitas coisas, entre as quais argumentos para a Broadway e para Hollywood. O filme de Gavaldón foi lançado no mesmo ano em que a história foi escrita e só seria objeto de uma adaptação americana em 1964 (**Dead Ringer**, de Paul Henreid, com Bette Davis, incluído neste ciclo). Mas no mesmo ano de **La Otra**, Bette Davis também fez um papel de gémeas (**A Stolen Life**, de Curtis Bernhardt), porém a fonte literária é outra e a narrativa é diferente (não há crime, há morte acidental), apesar do filme conter a mesma ideia de uma gémea assumir o lugar da outra, ou das duas, depois da morte de uma delas.

Em **La Otra**, desde a sequência de abertura, destinada a “agarrar” o espectador, Gavaldón dá mostras de um virtuosismo e uma elegância evidentes, embora um tanto ostensivos, na *mise en scène*. O filme começa com um grande plano de um caixão, seguido por um *travelling* que descortina toda a cena do funeral, dando a ilusão de ser um plano-sequência. É um começo marcante e de modo eficaz - o que talvez se deva à origem estadunidense do argumento - a este pequeno *tour de force* visual segue-se uma excelente ideia narrativa, o que prova que a destreza visual do realizador se apoia numa trama narrativa densa e bem concatenada: é esta convergência entre a mestria visual e a mestria narrativa que explica a qualidade do filme, embora o ritmo afrouxe momentaneamente no quarto final, antes do extraordinário desenlace. A excelente ideia narrativa nesta sequência de abertura consiste em pôr lado a lado as duas irmãs, a rica, com o rosto coberto por um véu negro de luto, e a pobre de rosto à mostra (o rosto que vale pelas duas), uma sendo a *outra* da outra, uma com nome de pecadora e a outra com nome de santa (Madalena e Maria), uma com o rosto oculto, a outra com o rosto exposto, ambas mostradas simultaneamente, lado a lado, nos primeiros minutos do filme. A poderosa *mise en place* que é a sequência do funeral é seguida por uma das sequências mais fortes e conseguidas do filme, a grande confrontação entre as duas irmãs, passada no *boudoir* de Magdalena e filmada com todos os artifícios do cinema clássico e as sutilezas que estes artifícios permitem: elipses, “foras-de-campo”, informações mudas, sinais sonoros. Magdalena, a rica, que até agora estivera velada, tira o véu e mostra-nos o seu rosto diante de um espelho, ao mesmo tempo em que se vê, visivelmente feliz com a viuvez, embora se queixe das roupas que esta condição a obriga a usar. Nesta sequência, em que a rica espezinha abertamente a pobre, Gavaldón só as mostra lado a lado durante um breve momento. Isto talvez se deva a motivos técnicos, mas torna mais intenso o confronto e a oposição entre as duas, pois toda a sequência é baseada naquilo que separa as duas mulheres e a figura de estilo mais adequada para esta situação é precisamente aquela que é utilizada, o campo-contracampo. Mas quando a irmã pobre enverga a estola da rica e senta-se diante do mesmo espelho em que se revelara o rosto da outra, adquire subitamente consciência que, num mundo de aparências, ela pode assumir o lugar da *outra*. Deste modo, num breve plano desprovido do menor histrionismo e de qualquer diálogo, o espectador se dá conta que a ideia da substituição, da apropriação e, por conseguinte, da morte, acaba de germinar no cérebro de uma das mulheres. Há uma sequência que responde a esta, de modo absolutamente simétrico, é o segundo confronto entre as duas irmãs, quando uma usurpa definitivamente o lugar da outra: o plano que nascera no espelho de um *boudoir* de luxo é posto em execução num quarto sórdido.

A mestria visual de Roberto Gavaldón sobre a narrativa é evidente e os bem equipados estúdios mexicanos dispunham de técnicos capazes de dar forma às ideias do realizador. A sequência em que vemos Maria no seu trabalho na barbearia, foi evidentemente feita em estúdio, em cenários de alta qualidade, nos quais o efeito visual da narrativa se impõe: primeiro uma daquelas ruas anónimas do cinema dos anos 40, depois um vasto salão de barbearia em forma de corredor, com espelhos que multiplicam o espaço e amplos e

elegantes movimentos de câmara. É difícil imaginar uma sequência equivalente num *filme negro* americano de 1946 que fosse mais bem filmada do que essa (de modo geral, a estética do *noir*, então no auge, foi muito bem absorvida em **La Otra** por Gavaldón e Phillips, cuja atitude nunca é imitativa). Também há felizes achados de *mise en scène* no uso do som, como a ideia de omitir toda e qualquer palavra ou música na passagem em que Maria faz as unhas ao cliente que quer que ela se prostitua com ele, para que tudo se passe por subentendidos (gestos e olhares) e pelo discreto ruído das limas e, no momento do crime, a ideia de fazer com que o estampido do revólver coincida com a explosão de um petardo e passe despercebido (talvez haja uma remota lembrança de **M** nesta ideia). A sequência da usurpação de identidade é narrada com o ritmo adequado, com a minúcia necessária de um ritual e é diante de um espelho, quando ela se vê ao mesmo tempo em que a vemos, que uma mulher se transforma oficialmente na outra, apropriando-se da sua aparência, mas não da sua substância (outros diriam, da sua *alma*). No carro, rumo à mansão que será o cenário da sua nova identidade, enquanto uma música sinfônica um tanto dissonante espelha a agitação que deve ir na cabeça da mulher, o seu rosto impassível, transformado em máscara da mentira, parece mergulhar no escuro, num falso *fondue*, em mais um brilhante momento de *mise en scène*.

O argumento, no qual colaborou o próprio Gavaldón, explora com inteligência diversos aspectos do tema da gemação. Primeiro através de surpresas como o cão que não reconhece a (falsa) dona ou o amante da falecida que surge na história arrebatando um beijo na boca da “outra”. Maria é posta diante do facto consumado e acaba por perceber que tem de ceder o corpo, pois não “herdou” apenas o dinheiro da outra, também herdou tudo o que estava por detrás da fachada. Depois vem o grave obstáculo da assinatura necessária para receber os milhões da herança, a que a mulher dá uma solução radical, típica de um filme mexicano, empunhando o atizador como se fosse usá-lo como arma para um homicídio: de certa forma, é o caso, pois Maria tem de matar a si mesma (tornar-se incapaz de assinar o nome é renunciar à própria identidade) para representar plenamente o papel da falsa Magdalena. Numa outra esfera, que não é a da lógica policial (o filme é um misto de melodrama hispânico e *filme negro* americano, com elementos do cinema policial propriamente dito), **La Otra** explora outra esfera do jogo de identidades. É o comovente jogo de equívocos entre a falsa Magdalena e o verdadeiro (ex)namorado da verdadeira Maria. Sem que ele jamais a reconheça, quando pensa dirigir-se a Magdalena sem saber que está em presença de Maria, ela fica a saber a que grau chegava o envolvimento amoroso do homem. Mas é tarde demais e o que poderia ter sido nunca será, este jogo sobre uma falsa identidade nunca poderá ser revelado, porque repousa sobre um crime. Por ignorar parte do teor do testamento do marido da *outra*, a falsa Magdalena paga pelo crime da verdadeira. Ambas cometeram um homicídio, mas Maria, que usurpara a identidade de Magdalena, paga pelo crime desta, de modo a castigar aquele que ela mesma cometera. Ambas mataram e uma paga pelas duas. No desenlace, o realizador, o diretor de fotografia e o cenógrafo se esmeram: acompanhada até ao fim pelo seu (ex) amante, Maria, na pele de Magdalena, entra na cadeia de maneira soberba, numa passagem que tem algo da redenção religiosa, em meio a todo um jogo visual de brumas e sobretudo de sombras, em que vemos as grades como simples formas espectrais, antes de uma nítida mudança de tom, que nos mostra a crua frieza de um estabelecimento prisional. O final fica pelo não dito, o segredo sobre a identidade da mulher é mantido (um sacrifício feminino típico do cinema mexicano) e percebemos, pelo ar algo indiferente com que o homem usa o isqueiro, objeto associado a Maria, que ele não percebeu a troca de mulheres. Um argumento que explora a fundo as suas possibilidades e uma *mise en scène* suntuosa resultaram num esplêndido objeto de cinema.

Antonio Rodrigues