

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
TRÊS VESES JOAN BENNETT
5 e 14 de junho de 2023

LITTLE WOMEN / 1933

(*As Quatro Irmãs*)

um filme de George Cukor

Realização: George Cukor / **Argumento:** Sarah Y. Mason e Victor Heerman, baseado no romance homónimo de Louisa May Alcott e ainda na peça "Jo's Boys" da mesma autora / **Fotografia:** Henry Gerrard / **Direcção Artística:** Van Nest Polglase / **Décors:** Hobe Erwin / **Guarda-Roupa:** Walter Plunkett / **Som:** Frank H. Harris / **Música:** Max Steiner / **Montagem:** Jack Kitchin / **Interpretação:** Katharine Hepburn (Jo March), Joan Bennett (Amy March), Frances Dee (Meg March), Jean Parker (Beth March), Douglass Montgomery (Laurie), Paul Lukas (Professor Baer), Spring Byington (Mrs March, a mãe), Edna May Oliver (A tia March), Henry Stephenson (Mr. Laurence), Mabel Colcord (Hannah), John David Lodge (John Brooke), Samuel S. Hindis (Mr March, o pai), etc.

Produção: Marian C. Cooper para a RKO Radio Pictures / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 115 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, 16 de Novembro de 1933 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Trindade e Olympia, no Porto a 29 de Outubro de 1935 (Estreia em Lisboa, no S. Luiz, a 17 de Dezembro de 1935).

"Um Natal sem presentes nem parece Natal", disse Maria João estendida no tapete". Começava assim o romance de Virgínia Castro e Almeida "As Quatro Raparigas", que mais não era do que uma versão livre de "Little Women" de Louisa May Alcott. Como Maria João mais não era do que Jo, traduzida para português.

Em tradução, em versão livre, em adaptação, quantas vezes "Little Women", livro, deu volta ao mundo, em todas as línguas do mundo, desde que Louisa May Alcott (1832 - 1888) editou o original em 1869, para logo, nesse ano, vender 60 000 exemplares e poder escrever no diário: "Paid up all the debts... thank the Lord"? E, durante cerca de 80 anos (para mais que não para menos) "Little Women" foi o romance de cabeceira de todas as "little women" do ocidente, ou pelo menos de todas as "little women" que sabiam e podiam ler, nas classes média e alta entre os 12 e os 15 anos.

Jo, Amy, Beth e May – as quatro raparigas, as mulherzinhas, ou as quatro irmãs – foram modelo para mais de 4 milhões de outras mulherzinhas ou de outras raparigas ou de outras irmãs (e se exagerar, nunca será por excesso). Nelas se resumia um modelo e um ideal de vida que foram determinantes para uma dezena de gerações.

Como é evidente, semelhante caso, se assentou em talento (Louisa May Alcott foi uma boa escritora), assentou igualmente em razões sociológicas poderosas. Desde a situação da família (sem pai, sem homens, sem dinheiro mas com princípios) até aos caracteres de cada uma das quatro irmãs, tudo se ajusta, admiravelmente, a uma encenação social e sexual, com que quase todas as raparigas da mesma classe se identificavam. E as melhores melhor se identificavam com

Jo, rebelde e submissa, impulsiva e generosa, maria-rapaz e sedutora, corajosa e dominável, romântica e sensual, artista e mulher de armas, extrovertida e introvertida. Por isso, foi sempre aquela que mais excitou as imaginações e que mais posteridade teve, inclusive noutras obras de Alcott, como "Little Men" ou "Jo's Boys" a que Cukor foi também buscar elementos para o seu filme.

O cinema cedo se interessou pelo cinema de Alcott. A primeira adaptação data de 1919 e foi dirigida por Harley Knoles. A segunda é a de Cukor. Em 1949, Mervyn Le Roy dirigiu a terceira, em technicolor, com June Allyson no papel de Jo e Elizabeth Taylor como Amy. Em 1978, houve a versão de David Lowell Rich para a televisão, com Meredith Baxter Birney e Greer Garson no papel da tia. Em 1994, Winona Ryder foi Jo, dirigida por Gillian Armstrong, com Susan Sarandon na mãe. Mas de todas adaptações da "most popular of all novels for young people", a melhor é, sem dúvida, a que vamos ver, um dos cumes da arte de Cukor e talvez uma das mais belas transposições de um clássico de literatura.

A ideia de adaptar "Little Women" foi de David O. Selznick, ainda nos tempos em que Selznick e Cukor trabalhavam para a RKO. A preparação foi interrompida quando os dois passaram para a MGM, onde fizeram **Dinner at Eight**, cronologicamente anterior a este. Mas Cukor, por contrato, devia ainda um filme à RKO. E voltou, sem Selznick, para cumprir a promessa e com Merian C. Cooper, como produtor, realizou **Little Women**. Mas primeiro teve que convencer os patrões da RKO a não "modernizarem" a história (como inicialmente pretendiam) e a deixarem-no fazer um filme de época, situado no tempo da acção do livro. Convenceu-os também a contratarem o pintor Hobe Erwin (um dos seus grandes amigos) para os décors. E Erwin levou a reconstituição tão longe que a casa das "little women" foi copiada da própria casa de Louisa May Alcott. As actrizes foram também escolhidas a dedo. Sobretudo Katharine Hepburn que Cukor sempre viu como a Jo ideal.

Ninguém se arrependeu. **Little Women** foi um imenso sucesso (o maior sucesso de Cukor até essa data) e o filme foi nomeado para cinco oscars: melhor filme, melhor realização (foi a primeira vez que Cukor foi nomeado), melhor argumento (única categoria em que ganhou), melhor direcção artística e melhor décor. Curiosamente, Katharine Hepburn não foi nomeada. Mais curiosamente ainda, foi nesse ano, aos 26, que ela ganhou o primeiro oscar, não por **Little Women**, mas por **Morning Glory** de Lowell Sherman. Foi este filme que a consagrou plenamente e na Europa (Festival de Veneza de 1934) lhe valeu a medalha de ouro para a melhor actriz. E diz-se – dizia Cukor – que quando a grande Tallulah Bankhead viu o filme, ajoelhou-se diante de Hepburn e desatou a chorar. Friamente, Cukor teria comentado: "Tallulah, you are weeping for your own lost innocence". Começa aqui, e em **Morning Glory** o mito da "great Katharine", que a actriz sustentou cerca de cinquenta anos.

Vamos pois ver um grande filme romântico, tão romântico como o livro que transporta? Sim e não. Sim, porque a atmosfera do romance de Alcott é prodigiosamente mantida e prodigiosamente corresponde a tudo o que possa imaginar quem conhece o livro. Não, porque sem trair em nada esse mesmo romantismo, Cukor consegue dar à visão que propõe muito em que está também a distância crítica face a esse mesmo universo.

Acima falei do livro como de uma encenação social e sexual. E foi como tal, explicitamente como encenação e como representação, que Cukor o viu e no-lo deu a ver. Nesse sentido, estas "little women", tão doces e tão românticas, não são muito diferentes das "women" que, seis anos mais tarde, Cukor retratou na corrosiva comédia intitulada apenas **Women**. Sem dúvida, não se lhes aplica a palavra "bitch" que Joan Crawford não diz mas indicia no final de **Women**. Não, nenhuma das irmãs é nada disso. Mas os jogos delas e os movimentos delas conduzem invariavelmente ao que lhes falta e as pode preencher: homens e dinheiro. Esse é o sonho da família para cada uma delas (um marido e, se possível, um marido rico). É talvez por que o acha sonho demasiado terra a terra que Jo se recusa tanto tempo ao tempo dessa opção e, numa fabulosa sequência,

explicitamente censura Meg (a mais velha) por já querer casar. Porque é que ela não se deixa ficar mais uns tempos na vida de rapariga que era a delas, porque é que ela quer deixar de brincar e passar a outros jogos mais sérios? Mas mesmo Jo – e daí o seu crescendo de gravidade – quando fica sozinha, busca esse jogo e é o medo de o perder que desencadeia o seu ataque de choro, junto ao professor, quando este a critica por não escrever sobre o que conhece. Como pode ela deixar de fingir? Acaba por deixar, mas por isso mesmo ninguém pode dizer que o filme acaba com um “happy end”.

Essa representação é sublinhada por Cukor, quando abre e fecha o filme com uma gravura, telão da representação a que vamos assistir, ou a que acabámos de assistir. E essa gravura reenvia, expressamente, ao conto de fadas e à máxima ilusão.

A primeira sequência é paradigmática. A festa de Natal na praça da cidadezinha nortista (“Christian Commission”) é simultaneamente uma poderosa marca realista (já se disse que Cukor retratou nela todo o imaginário associado ao Norte e à Guerra Civil) e uma ainda mais poderosa estilização. Vinheta de uma época e representação de uma época, pano de fundo colectivo para que dele se possam recortar as figuras das protagonistas.

Depois da mãe (a imagem da caridade), a primeira que conhecemos é Jo, quando lê à velha tia um romance qualquer. A tia adormece e ela aproveita para se tentar escapulir. A manobra parece bem feita, só que o destino lhe é avesso. E nessa sequência todo o futuro de Jo está contido. É a que melhor se mexe, é a que ousa mais. Mas a sorte não está do lado dela e acaba sempre por ser apanhada. Escorrega pelos corrimões, mas não lhe é dado mais do que às outras.

De Jo, passamos a Amy, essa Joan Bennett ainda em princípio de carreira, tão parecida com a irmã Constance, tão diferente da moreníssima atriz dos filmes de Lang e de Renoir da década seguinte. E Amy aparece com um cartaz em que está escrito “I am ashamed of myself” mas que no verso não tem contrição mas irrisão. Amy é uma mulher de versos e reversos, de imagem dupla. Nunca mais vemos explicitamente Amy manifestar a sua duplicidade. Mas alguma atenção faz-nos ver que ela é exactamente o oposto de Jo e que é entre ela, que se joga o jogo do duplo, um dos jogos predilectos da obra de Cukor. E é graças a essa duplicidade, que Amy é a irmã que vai seduzir e conquistar os dois “alvos” inconscientes da família: o homem (personificado em Laurie, que rouba a Jo) e o dinheiro (personificado na tia, que a escolhe a ela e não a Jo para a viagem à Europa com que esta sempre sonhou).

Essa oposição – essa dualidade – é o cerne da fabulosa “peça dentro do filme” que é “A Maldição da Bruxa”. Jo inventa, dirige e representa todos os papeis, incluindo o papel masculino (de barba e bigode) no primeiro dos “travestis” de Katharine Hepburn para Cukor. Mas essa excessiva entrega, esse “overacting” é também a sua perda. Por causa deles, vai o cenário abaixo no momento capital e a destruição do cenário implica a da plateia e implica o fim da representação. Amy, pelo contrário, não fixa o papel e não se fixa como ingénua. Mas escolhe sempre, cuidadosamente, o lugar onde vai cair, por forma a evitar desmanchar qualquer coisa ou sobretudo desmanchar-se a ela. Mais uma vez, os destinos opostos das duas irmãs ressaltam do “psicodrama” e a dualidade delas também.

Mesma situação na casa dos Laurence. Se Jo é quem atira pedras aos vidros e se atreve primeiro a entrar lá dentro (desafiando e vencendo o velho Mr Laurence), fica de fora da dança, na noite do baile, ou na varanda, sózinha, ou a dançar com Laurie na antecâmara. Nem fato nem sapatinho lhe permitem passar de gata borralheira a rainha da festa. Discretamente, esse é o papel de Amy que “roubou” um e outro à irmã.

Manifestamente, as duas outras irmãs interessam menos a Cukor. Meg quase só existe para casar e para ser a primeira a interromper a magia daquele mundo de mulheres. Beth quase só existe para morrer, nessa elipse com os passarinhos, a que se vai seguir o poderoso plano em que Jo se

afirma como "homem" de casa, segurando nos braços a mãe, que a ela e não ao marido se abandona.

E manifestamente é Jo a única que vai tomando silenciosas notas de todas as mudanças. Os passeios no campo e as brincadeiras com Laurie são, ao princípio, cheios de sol de luz. Depois, sobretudo depois da doença de Beth, ensombrecem, com a sintomática descoberta da morte e do sexo por Jo. Quase no mesmo momento em que descobre que não vão ficar quatro para sempre (a ameaça de morte sobre Beth, a ameaça de casamento sobre Meg), isto é quase no momento em que descobre que como "little women" vão morrer, surpreende o beijo de Meg e John e vai de rabo ao chão. Talvez por isso acorde de noite a chorar e responda a Amy que julga que ela chora por causa da irmã que "não é isso, não é isso". Exactamente, como muito mais tarde dirá ao Professor, na já citada cena da "crítica literária". E os grandes planos inadjektiváveis de Katharine Hepburn nessas duas sequências dizem o que ela não diz sobre o "isso" que já sabe que nunca mais pode dizer a ninguém. E é por essa altura do filme que ela deixa de dizer "Christopher Columbus" e que se começa a fechar nos sótãos ou junto às reproduções de Rafael para procurar na escrita, na pintura ou na música a dimensão que a vida lhe não dá mais. I just can't go on without you. E fica sozinha junto à árvore de outrora, na festa do casamento de Meg. Qual é o erro que ela não quer cometer?

Depois, é tudo muito triste junto ao desajeitado professor que tocava Tchaikowski em alemão ("None but the lonely heart".) Há o fabuloso plano da ópera, há a série mais maravilhosa dos grandes planos de Katharine Hepburn.

Depois, há o encontro final com o Professor. O acaso jogou, finalmente, a favor dela? Não estou assim tão certo. Por alguma razão, esse encontro se passa debaixo de guarda-chuvas. Cukor que nunca nos convenceu que a desistência de Jo a favor da irmã, seja final e definitiva não acabou, por acaso, o filme sob tal insígnia. Não foi para se abrigar que nasceu e viveu aquela mulher espantosa, cujo destino, no filme, é muito mais parecido com o da autora do romance do que com a personagem dela.

Nessa complexidade prodigiosa, qual a parte de Hepburn, qual a de Cukor? Se para Katharine Hepburn só podemos dizer como ela dizia "Christopher Columbus!", que exclamação merece o homem que destruindo "décors" e "partindo" planos construiu sobre Jo o décor e o plano em que este filme se situa: o dos limites de toda a aparência, o da multiplicidade de toda a ficção?

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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