

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
TRÊS VEZES JOAN BENNETT
20 de junho de 2023

THE MAN IN THE IRON MASK / 1939

(O Homem da Máscara de Ferro)

um filme de James Whale

Realização: James Whale / **Argumento:** George Bruce, baseado no romance de Alexandre Dumas "Vinte Anos Depois" / **Fotografia:** Robert Planck / **Efeitos Especiais:** Howard Anderson / **Música:** Lucien Moraweck / **Direção Musical:** Lud Gluskin / **Montagem:** Grant Whytock / **Interpretação:** Louis Hayward (Luis XIV e Filipe), Joan Bennett (Maria Teresa de Áustria), Joseph Schildkraut (Fouquet), Walter Kingsford (Colbert), Warren William (D'Artagnan), Alan Hale (Porthos), Mile Mander (Aramis), Bert Roach (Athos), Marian Martin (Mademoiselle De la Vallère), Montagu Love (o Embaixador de Espanha), Doris Kenyon (Ana de Áustria, mãe de Luis XIV), Albert Dekker (Luis XIII), etc.

Produção: Edward Small para a United Artists / **Cópia:** digital, preto e branco, legendada eletronicamente em português, 110 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, a 26 de Junho de 1939 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Odeon e Palácio, a 27 de Dezembro de 1939.

The Man in the Iron Mask é não apenas um soberbo "filme de aventuras" mas um filme pessoalíssimo, numa das leituras mais insólitas – e certamente a mais original – que alguma vez se fez do celeberrimo romance de Dumas, vezes sem conta adaptado ao cinema. Além disso, o filme correu muito bem no *box-office* e a United Artists em nada se arrependeu de ter aceite co-financiar esta produção de Edward Small. Ainda por cima, o filme tinha que se bater contra um "fantasma" poderoso: o celeberrimo (e belíssimo) **The Iron Mask** que Allan Dwan realizara em 1929, com Douglas Fairbanks como D'Artagnan e fora o último grande filme histórico do mudo. "Fantasma" que não se extinguiu, pois, quase em simultâneo com a estreia desta obra, a United Artists repôs o original, com a voz *off* de Faibanks a comentar a acção.

Quem conheça o romance de Dumas (como se sabe, sequela de **Os Três Mosqueteiros**) notará que Whale e George Bruce (o autor do *script*) introduziram nesta versão consideráveis variações em relação ao original. Não só secundarizaram o personagem de D'Artagnan um dos três mosqueteiros (como se sabe eram quatro), como mudaram a relação dos gémeos. No livro, é Luis XIV quem é raptado e episodicamente substituído pelo irmão, até que os três mosqueteiros o repõem no trono, donde o queriam afastar. Aqui, ao contrário de todas as outras versões, o verdadeiro Luis XIV é o mau e quem de facto o substitui é o falso, esse Filipe que os mosqueteiros educaram na Gasconha. Ou seja, o filme acaba com uma fraude (o homem que casa com Maria Teresa não é Luis XIV e, nesse sentido, o pérfido Fouquet tem razão), embora acabe com o triunfo do "bom". A história dos gémeos torna-se, pois, bastante mais complexa e bastante mais heterodoxa.

Essa ambiguidade está patente desde a primeira sequência, quando, em 1638, Luis XIII tem finalmente um filho. A alegria do rei é sol de pouca dura, quando Colbert o informa que não é um,

são dois. Porque é que – nas próprias palavras do rei – o que seria bênção para qualquer mortal, é maldição para ele? (*"pior do que maldição"*, responde-lhe Colbert). Porque, embora Luis XIV tenha nascido primeiro, o gêmeo teria eventual (ou real) direito a partilhar o trono com o irmão, o que significaria a divisão de França. Por isso, o rei tem que pensar como rei e não como pai (razão de Estado contra razão de sangue). Mas porque é que escolhe sacrificar aquele filho e não o outro? Ainda, por razões de primogenitura. Vinte anos mais tarde, os únicos executores dessa vontade, fazem a escolha inversa, quando já sabem que Filipe será um muito melhor rei do que Luis. Voltam a escolher pela França, mas em sentido inverso, com um conhecimento de causa que o pai não podia ter. E eis que essa sequência – quase inteiramente filmada em subterrâneos, como grande parte do filme – invoca subtilmente mitos muito mais ocultos. Algumas tribos primitivas, por exemplo, sacrificam sempre os gêmeos, porque acreditando que em cada homem há um lado bom e um lado mau, acham que os gêmeos violam essa regra, um sendo todo o bem e o outro todo o mal. Não podendo adivinhar como a distribuição se fez, preferem sacrificar os dois a correr riscos. Se vissem este filme, ficariam convencidos. Por que aqui, de facto, isso sucedeu: Luis é todo o mal e Filipe todo o bem.

Essa tema – obscuro e de obscuras ressonâncias – ressurgue no filme quando Luis pensa matar o irmão. O próprio Fouquet o adverte que não pode fazer isso, porque não pode derramar sangue real (contrariando uma afirmação anterior de que o rei podia fazer tudo). Mas esse tabu (que paralisa a vontade dos maléficos) não funciona, no final, para Filipe. Este vai mesmo – na sequência que no filme mais releva do género "filme de aventuras" – matar o irmão, depois de justificar que o faz não por motivos pessoais, mas *"porque ele queria matar a França"*. Só que, mesmo assim, o tabu funciona: o desastre da carruagem é a causa da morte de Luís, que não acabou, de facto, às mãos do irmão. Simbolicamente, com ele morrem os quatro mosqueteiros, padrinhos do outro, mas ligados ao juramento feito ao pai.

Uma análise do filme a partir do tema dos gêmeos levar-nos-ia longe e revela-nos um cineasta com algum saber de mitos. Quem achar que é especulação a mais, troque gêmeos por "duplos" (ou, vá lá, por *clones*) e encontra, ainda, no cerne desta obra, o tema dos **Frankensteins**, do **Homem Invisível** ou de **The Old Dark House**, outros títulos célebres de James Whale. E não resisto – embora o espaço me falte para passar ao mais importante – em relacionar com ele (como miticamente se deve) o tema da Mulher. Maria Teresa – essa fabulosa Joan Bennett, que aqui vemos, depois de **Trade Winds** de Garnett, morena pela segunda vez na sua carreira – apaixonou-se por Filipe (reparem no *almost* cortado na carta) e odeia Luis. A mãe, regressa do convento para contar a verdade e é ela quem autentifica (contra o filho rei) a história de Colbert.

Mas o mais importante neste "filme de aventuras" é que Whale o aborda como um filme de terror. As sequências capitais são as que se passam em torno do máscara de ferro, nas masmorras da Bastilha e, após a introdução dos nascimentos, a primeira imagem, associada a Luis XIV (também é sobre essa aparência que, pela primeira vez, vimos Louis Hayward) é a da força. É sob o signo do terror (quase amortalhada) que Maria Teresa é convidada para o primeiro jantar na corte de França. E é o terror que acaba esse jantar, quando os gritos dos condenados à morte chegam a Fontainebleau e interrompem a frase célebre de Luis XIV. *"O Estado sou eu"* (que assim, e por esse genial *raccord*, perde o seu efeito habitual de *cliché* histórico, simultaneamente atribuindo ao "mau" a frase célebre, e eliminando-lhe o efeito retórico).

Depois, é numa pasmosa sequência de tortura que Luis XIV é informado dos planos para o seu assassinato, o que o leva a ter a fatal ideia de um "duplo" para a cerimónia. Só que o plano de salvação é plano de perdição, porque a chegada do gêmeo lhe ditará o fim.

Surge, então, a ideia da segunda ocultação: a máscara. Tenho pena de não saber a quem cabem os *credits* desse genial acessório, mas não tenho qualquer dúvida que foi a alguém que viu o **Metropolis**. *"Silver, angular, hieratic, the mask turns into an object of terror equalled only by Bava's Mask of the Demon"* escreve Tom Milne e com toda a razão. Prodigiosa é a sequência em

que o rei assiste ao seu fabrico, sadicamente comentando como o irmão se sentirá, quando os cabelos e a barba lhe crescerem. E uma belíssima iluminação e um sábio uso da escala de planos, dão depois a essa mesma máscara – quando colocada em Filipe – uma estranhíssima expressão de tristeza e de dôr, que imediatamente projectam a nossa simpatia no homem da máscara de ferro. E o grande momento do filme surge com as sobreposições em torno da máscara, quando Filipe, na masmorra, recorda o seu feliz passado. Bastava essa sequência para nos certificar da assinatura de um muito grande cineasta.

Mas uma levíssima modificação na máscara (na boca) inverte completamente essa imagem quando é o irmão “mau” quem a enverga. Então a máscara volve-se, de facto, em objecto de horror, magnificamente acentuado pelos gritos do novo mascarado, em total contraste com o silêncio “férreo” do primeiro. E quando aquele grita “*I can feel them growing... they’ll strangle me*” percebemos (até porque já visualizámos a imagem barbuda de Filipe) até que ponto a tortura que inventou contra ele próprio se volta. Quase no final, no estupendo *plongé* da morte, é a máscara triste quem fica, último sinal da morte do rei.

E sem esquecer tanta coisa deslumbrante – a incessante comunicação subterrânea entre o palácio e a prisão, os planos dos outros presos, o guarda do chicote ou, noutra registo, os sublimes grandes planos de Joan Bennett – termino com o final. Reatado o casamento, interrompido por Fouquet, o abraço do par real é novamente interrompido, desta vez pela morte de D’Artagnan.

Sem rei e sem pai (alegoricamente), Filipe fica no vazio, até que Colbert lhe lembra que o Estado agora é ele. E quando o falso rei assume essa verdade, a câmara recua, num enorme movimento, até ao côro, para ascender, depois, às sobreposições que convertem a história em mito.

E o maior dos mitos do filme é, sem dúvida, essa lei da retribuição, de que Filipe fala a Luis, e que, nesse momento, dá a Filipe tudo aquilo de que foi despojado à nascença e que por vontade ancestral, a Luis pertencia: mulher, trono e estado.

Os grandes temas do *gothic* (o tema do “duplo”, o tema da máscara, o tema do poder como forma de morte) são em **The Man in the Iron Mask** muito mais fortes do que os do romantismo francês de Dumas. É nessa tradição – como em todos os filmes de Whale – que esta obra portentosa se inscreve.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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