

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

14 e 18 de Dezembro de 2024

VIAGENS PELA NOITE – O MUNDO DE ANATOLE LITVAK (parte 1)

CETTE VIEILLE CANAILLE / 1933 O Médico e o Homem

Um filme de Anatole Litvak

Argumento: Anatole Litvak e Serge Véber, a partir da peça homónima de Fernand Nozière (1931); diálogos e letras das canções por Véber / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco, formato 1x33): Curt Courant / *Cenários:* André Andrejew / *Figurinos:* não identificado / *Música:* Georges Van Parys / *Montagem:* Henri Rust / *Som:* William Sivel / *Interpretação:* Harry Baur (*Guillaume Vautier*), Alice Field (*Hélène*), Pierre Blanchard (*Jean Trapeau*), Paul Azaïs (*Jacques*), Madeleine Guitty (*a mãe de Hélène*) e, não creditadas, Ginette Leclerc e Kiki de Montparnasse.

Produção: Cipar Films (Paris) / *Cópia:* digital (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 100 minutos / *Estreia mundial:* Paris, 3 de Novembro de 1933 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Central), 30 de Novembro de 1936 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Como Billy Wilder, Douglas Sirk, Max Ophüls e Robert Siodmak, entre outros, Anatole Litvak foi um daqueles cineastas que, nos anos 30, andaram por vários países e várias cinematografias da Europa (Alemanha, Itália, França, Grã-Bretanha e mesmo a Holanda), antes de se estabelecerem no espaço que sempre foi a meta deles (exceto talvez para Sirk): Hollywood. As andanças destes cineastas deveram-se em parte às perturbações trazidas pela revolução sonora e em parte pela situação política no continente, cada vez mais fechado e desconfortável com o triunfo da extrema-direita, mas como observou Billy Wilder “*com Hitler ou sem Hitler eu teria emigrado para os Estados Unidos*”. Este também parece ter sido o caso de Litvak, que em 1937 realizaria o seu primeiro filme americano, ou seja, chegou aos Estados Unidos como um imigrado e não como um refugiado. Dos onze filmes realizados por ele no seu período europeu, os dois primeiros foram feitos na Alemanha, um em Inglaterra e os outros oito em Paris, o que não é especialmente surpreendente, visto que a França tinha uma cinematografia sólida e com tradições, com uma indústria relativamente aberta a estrangeiros. Além disso, o cinema francês, que sempre foi bastante variado, conheceu uma das suas idades de ouro nos anos 30, período em que cineastas tão diferentes como Jean Renoir, Julien Duvivier e René Clair estavam no apogeu das suas carreiras e das suas obras e a produção nacional era abundante (cento e cinquenta e quatro filmes em 1933). Foi nesta Paris que Siodmak realizou o magnífico filme *méconnu* que é **Coeur des Lilas** e o belo momento de cinema que se intitula **Cette Vieille Canaille**, objetos cinematográficos muito superiores a muitos dos seus filmes americanos.

Uma das características mais evidentes do cinema francês dos anos 30 é o seu assim chamado *populismo*, mais exatamente um marcado interesse pelas chamadas classes populares, o que também era o caso da canção, em que predominavam o vocabulário e a pronúncia das classes trabalhadoras. Mas paralelamente a este amor pelas classes populares, idealizadas e sobretudo estilizadas, este cinema também tinha uma representação muito codificada das classes dominantes (pronúncia, vocabulário, empostação vocal – sempre aguda, os proletários é que falam com voz gutural). Como tantos outros filmes, **Cette Vieille Canaille** põe frente a frente estas duas classes sociais, com a passagem provisória e venal de um personagem dos meios populares para os meios ricos, num triângulo à volta de uma mulher, que opõe dois homens e dois meios (num deliberado contraste com a atitude da mulher, o homem proletário só terá

desprezo pelos luxos dos ricos). De modo clássico, a narrativa é dividida em três partes: na primeira, os personagens são expostos, na segunda a mulher é sustentada pelo rico médico e na terceira o trio se encontra para o desenlace. O que há de peculiar no filme é o que o personagem do homem rico provoca e manipula toda a situação, como uma espécie de experiência destinada a corroborar as suas teorias sobre as relações afetivas e a sua total falta de ilusões (“«apaixonado» é uma palavra que na minha idade pouco se utiliza”), um pouco como um personagem libertino de algum romance francês do século XVIII. O homem literalmente compra a mulher que deseja e também compra a mãe dela, para depois pô-la à prova em presença do antigo amante, que ela só deixara por interesse material, mas que ainda deseja. O personagem também tem algo de um Pigmalião, que modela uma mulher de origem modesta, familiarizando-a com outros hábitos. Numa ideia que mais parece saída de um dramalhão mexicano do que de um filme francês, o rico amante, que é um ilustre médico, salva inclusive a vida do “rival” (as aspas indicam apenas que ele nunca o considerou como tal), porém sem que a situação pareça de todo forçada ou estapafúrdia, à mexicana. Note-se que Harry Baur, que pode ser terrivelmente pesado e enfadonho na mão de certos realizadores, está absolutamente perfeito no papel, talvez por este exigir desprendimento e não lamúrias ou suposta introspecção.

A sequência de abertura, situada numa feira popular, imprime de entrada a nota “populista” do filme, mas também é ocasião para um notável momento de *mise en scène*, com amplo espaço para os figurantes e os movimentos de câmara, rápidos acontecimentos e diversas pequenas ações secundárias. Os argumentistas inserem com habilidade algumas canções (o que trouxe para a equipa um nome ilustre: Georges Van Parys) e números de acrobacia, que vêm inteiramente a propósito. Nos primeiros vinte minutos percorremos três cenários absolutamente contrastantes (a feira popular; a cela de uma cadeia, espaço de um intermédio semi-cómico; uma luxuosa vivenda), o que evidentemente acelera e diversifica a ação e mostra a competência dos técnicos e artesãos deste cinema. Note-se a excelência dos valores de produção, tanto a nível da fotografia (Curt Courant, o diretor de fotografia, foi um dos quatro responsáveis pela imagem de **A Mulher na Lua**, de Fritz Lang), quanto dos cenários (do mesmo cenógrafo de **Die Büchse der Pandora**), por vezes típicos da moderna arquitetura da época e que mostram a que ponto os estúdios da Pathé em Paris eram bem apetrechados e vem lembrar-nos que não foram apenas realizadores que zigzeguaram pelo cinema europeu dos anos 30, muitos ilustríssimos técnicos também o fizeram antes de desembocarem, como tantos realizadores, em Hollywood.

O filme, cuja trama narrativa não é muito cerrada, mas é perfeitamente eficaz, tem um tema secundário, além do jogo cerebral do homem rico: a escolha que a mulher deve fazer entre o dinheiro e o homem que ama (ela bem gostaria que fossem uma coisa só), tem várias particularidades narrativas que seriam totalmente impossíveis no cinema americano a partir de 1934 e do Código Hays. Uma delas é o já citado facto de o homem rico levar a mulher, sem que ela o saiba, a um espetáculo de que participa o seu ex-amante, para ter a certeza dos sentimentos dela, o que desemboca na tentativa de suicídio por parte do acrobata, *amant de coeur*. Ao salvar a vida deste, numa cena de cirurgia a que não falta o indispensável *suspense*, o amante rico, fecha um círculo: torna o acrobata apto a voltar a ser amante da mulher que ele desejara tivera, ciente da impermeabilidade dos sentimentos dela. Unindo uma trama narrativa relativamente insólita a uma notável encenação, **Cette Vieille Canaille** (o título é absurdo, pois *canalha* é a última palavra aplicável ao personagem de Harry Baur) surge como um dos muitos belos filmes desconhecidos do cinema, realizado na aurora do cinema clássico, a rica primeira metade dos anos 30, em que o cinema se reinventava, sem que tivesse ainda sido imposto um novo código narrativo.

Antonio Rodrigues