

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
REALIZADORAS BRITÂNICAS: DO ESFORÇO DE GUERRA AO FREE CINEMA (1940-1964)
15 e 18 de junho de 2026

THE STRANGER LEFT NO CARD / 1952

um filme de WENDY TOYE

Realização: Wendy Toye / *Argumento:* Sidney Carroll, a partir do conto da sua autoria / *Direção de fotografia:* Jonah Jones / *Montagem:* Jean Barker / *Caracterização:* Dick Bonnor-Morris / *Figurinos:* Alix Stone / *Direção musical:* Doreen Carwithen; maestro: Muir Mathieson / *Interpretação:* Alan Badel (Stranger), Cameron Hall (Sr. Latham), Geoffrey Baylon (funcionário), Eileen Way (secretária), Ernest Butcher (homem que ri), Toots Pounds (testemunha), Jim Tyson (operário).

Produção: Meteor Films (Reino Unido, 1952) / *Produtor:* George K. Arthur / *Cópia:* DCP (a partir da digitalização de materiais em suporte de 35mm), em preto e branco, falada em inglês, legendada eletronicamente em português, 22 minutos / *Estreia:* 2 de setembro de 1952, Estados Unidos da América / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

SIMON AND LAURA / 1955

(Sarilho na Televisão)

um filme de MURIEL BOX

Realização: Muriel Box / *Argumento:* Peter Blackmore, a partir da peça de teatro homônima, de 1954, assinada por Alan Melville / *Direção de fotografia:* Ernest Steward / *Direção de arte:* Carmen Dillon / *Figurinos:* Julie Harris / *Caracterização:* Bob Lawrence / *Cabelos:* Biddy Christal / *Som:* Gordon K. McCallum, C. C. Stevens / *Montagem de som e misturas:* Harry Miller / *Montagem:* Jane Baker / *Música:* Benjamin Frankel / *Interpretação:* Peter Finch (Simon Foster), Kay Kendall (Laura Foster), Muriel Pavlow (Janet Honeyman), Hubert Gregg (Bertie Burton), Maurice Denham (Wilson), Ian Carmichael (David Prentice), Richard Wattis (responsável da televisão), Thora Hird (Jessie), Terence Longdon (Barney), Clive Parritt (Timothy), Alan Wheatley (Adrian Lee), Beverley Brooks (Mabel), Tom Gill (produtor televisivo), Nicholas Parsons (produtor televisivo), David Morrell (produtor televisivo), Joan Hickson (funcionário do bar), Charles Hawtrey (trabalhador dos comboios), Cyril Chamberlain (Bert), Philip Gilbert (Joe), Julia Arnall (Miss Mills, a maquilhadora), Gilbert Harding (ele próprio), Isobel Barnett (ela própria), Peter Haigh (ele próprio), George Cansdale (ele próprio).

Produção: Group Film Productions (Reino Unido, 1955) / *Produtor:* Teddy Baird / *Produtor executivo:* Earl St. John / *Direção de produção:* Roy Goddard / *Assistência de realização:* Stanley Hosgood / *Anotação:* Kathleen Hosgood / *Cópia:* 35mm (The Cinema Museum), colorida, falada em inglês, com legendagem eletrônica em português e inglês, 91 minutos / *Estreia mundial:* 22 de novembro de 1955, Reino Unido / *Estreia em Portugal:* Cinema São Jorge, a 25 de junho de 1957 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Uma sessão sobre como a mentira, a falsidade ou o artifício nos podem aproximar do real.

A chegada de um comboio à gare. Eis o primeiro plano de **The Stranger Left No Card**, que é também o primeiro plano da filmografia de Wendy Toye. Há, nesta escolha, uma dimensão inaugural consciente, onde Toye parece afirmar o seu cinema a partir deste filme, não como ponto de chegada, mas de partida. Esta curta-metragem marca um tom e uma forma de entender o cinema enquanto reino de fantasia e perversidade. Tom e forma que marcarão a obra subsequente, composta por cinco longas-metragens e três outras de metragem curta (ao longo dos próximos dias vamos poder ver uma parte significativa do seu trabalho).

O comboio que chega à estação não espanta nem assusta. As crianças, em primeiro plano, estão de costas voltadas e mal prestam atenção. Mas é delas o ponto de vista, neste filme que finge um olhar infantil para melhor nos perturbar com a violência e a crueldade dos adultos. A chegada do comboio é uma promessa, e o que aí se esconde é um *cartoon*. O “stranger”, interpretado por Alan Badel (que aqui se estreia também em cinema – e que viria a trabalhar de novo com Toye no delicioso episódio, igualmente fantasioso e perverso, de **Three Cases of Murder**), é uma figura *sui generis*, de barbas contorcidas, cartola, colete *dandy*, gabardina comprida, chapéu de chuva com pega barrocamente decorada, botas abotoadas e luvas

furadas (“they have never seen anything like me before”). É uma figura bizarra (“peculiar Looking”), que tanto faz um número de magia como é capaz de um gesto agressivo logo de seguida. Há, no conto de Sidney Carroll que aqui se adapta, uma certa inspiração na figura do Flautista de Hamelin, como o fixaram os irmãos Grimm: a mesma tipologia de personagem (o estrangeiro que chega, dotado de estranhos poderes), o mesmo contexto (uma pequena povoação rural), a mesma crueldade disfarçada (o flautista levava todas as crianças da terra, enquanto que o “stranger” esconde uma faceta mortal). O “stranger” parece inofensivo, na sua extravagância, mas há – desde princípio – um prenúncio de bestialidade.

Toye filma todos os exteriores sem som direto (daí que recorra à narração e construa a banda sonora apenas a partir de recorrências musicais), o que lhe dá uma surpreendente liberdade de movimentos, aproximando certas sequências de improvisado do registo documental (a sequência da marcha militar é, a todos os níveis, exemplificativa disso mesmo). O filme segue uma linha narrativa que trabalha a repetição dos dias, a caminho do (decisivo) décimo dia – antecipando o encantador (igualmente fantasioso e perverso) **On the Twelfth Day...** E tudo isto parte dessa mescla muito inglesa de violência e inocência, sendo possível traçar linhas de continuidade entre este “stranger” e o boneco do ventríloquo de **Dead of Night** (para não ir mais longe).

Acima de tudo a presença do “stranger” vem despertar, numa pequena cidade de campo, a consciência do “outro”, do que é diferente, do que não é “como nós” – *parece que nunca antes tinham visto um estranho/desconhecido, como se eu fosse uma homem vindo de Marte*. Um dos aspetos surpreendentes no filme de Toye passa pelo modo como o “estranho/desconhecido” rapidamente é assimilado enquanto membro da comunidade (um membro apoucado, é certo, mas que passa a pertencer ao rol de personagens locais, “the town charcater, the village half-wit”). De facto, **The Stranger Left No Card** é justamente um filme sobre duas formas distintas de assimilação, uma por via do excesso, outra por via do anonimato (que só ganhará sentido no final) – como se o maior pecado social fosse, afinal, a inconstância ou a incongruência. Mas sendo um filme que torce os valores humanistas do acolhimento, **The Stranger Left No Card** é de uma ousadia sem igual, tanto mais porque, como se ouve a dada a altura, “he was just na ordinary little man like you and me” – sublinhe-se “you and me”. O “estranho” não é diferente de “nós” e, como “nós”, é igualmente capaz do melhor e do pior. Uma fábula cruel que, como se conta, terá levado Jean Cocteau (presidente do júri na edição de 1953 de Cannes, que atribuiu à curta o prémio de Melhor Ficção) a defini-la como uma “obra-prima”. Não discordo.

A peça de teatro que deu origem a **Simon and Laura** foi escrita em 1954 e, de algum modo, ter-se-á inspirado naquilo que a própria BBC estava a preparar para o ano seguinte, a série (a que o filme de Muriel Box faz referência) **Life with the Lyons**, um programa que apresentava uma versão ficcionada da vida da família Lyon (e que já existia desde 1950 enquanto programa de rádio). Os Lyon eram um casal de atores norte-americanos (que fizeram inúmeros filmes para a Fox) nacionalizados britânicos (Ben Lyon e Bebe Daniels) e na série participavam os próprios filhos, Barbara e Richard Lyon. Entre a BBC (primeiras duas temporadas, de apenas quatro episódios cada) e a ITV (outras três, de dez episódios cada), a série televisiva acompanhou o “dia a dia” desta família ao longo de cinco anos, ao passo que o programa de rádio durou mais de uma década – sendo que Bebe Daniels, a esposa, era não só a criadora da série de televisão como uma das suas argumentistas principais. A juntar a isso, no mesmo ano em que a peça de teatro alusiva se estreava nos palcos londrinos, 1954, Val Guest rodou uma versão cinematográfica do programa de rádio, antecipando o programa televisivo, um filme igualmente intitulado **Life with the Lyons** (que seria seguido, logo depois, em 1955, por **The Lyons in Paris**). Claramente **Simon and Laura** (primeiro como peça de teatro, depois como filme) estabelece um diálogo com aquele que era um muito popular programa de rádio que tinha dado origem a um muito popular filme e se preparava para dar origem a uma popularíssima série televisiva.

Filmado em Technicolor e VistaVision, **Simon and Laura** começa a preto e branco e em formato 4:3. Começa e, como se verá, acaba de igual modo. O ecrã de televisão é o ponto inicial e final deste filme que, sendo sobre a televisão, é afinal sobre o poder transformador do cinema – ou de forma mais lata, o poder inspirador do artifício que só as imagens possibilitam. Muriel Box faz do pequeno ecrã o epicentro deste filme que, para todos os efeitos, recusa esse mesmo ecrã pequeno – através das cores e da largura do quadro. Como se dirá a certa altura, os protagonistas sem sequer têm televisão (denotando uma questão de classe no que respeita à importância do televisor no espaço doméstico). E, ao longo de todo o filme, só se verão três desses aparelhos: dois deles nos próprios estúdios (e respetivos escritórios) e apenas um na casa de uma “família exemplar” (dupla ironia, num filme sobre a “exemplaridade” da família).

Simon and Laura é uma sátira ao mundo televisivo (seria excessivo dizer que se trata de uma paródia), feita por aqueles que vêm do teatro e do cinema. Há, como não podia deixar de ser, uma certa altivez. E há, também, um certo ressentimento – a televisão começava a dominar o imaginário de todos os espectadores. Isso é visível em inúmeros momentos, mas talvez o mais mordaz seja aquele em que alguém lança o contundente, “this isn't entertainment, it's television”, ou mais adiante, quando se escuta um “dam the viewers” (que é a versão inglesa da famosa tirada de César Monteiro, “quero que o público [português] se foda”). Por outro lado, ouve-se também que o cinema (dos anos 1950) se havia desmultiplicado em 3D, 4D, Cinerama e que mais inovações, “for what, if the story is no good”.

A propósito, voltemos ao primeiríssimo plano, depois do genérico de abertura. Em preto e branco, assistimos a um número musical coreografado em cenários pintados (numa clara referência ao então muito recente **An American in Paris**). A câmara recua, lentamente, para revelar que estávamos a ver era, afinal, um pequeno televisor numa *régie*. A câmara faz uma panorâmica para a direita e revela-nos o número musical em todo o seu esplendor de cores pastel e numa amplitude que o pequeno ecrã não permitia. Num só plano vamos da pequenez da imagem televisiva para a exuberância da “imagem cinematográfica” (não por acaso entrecortada por uma janela que lhe impõe um enquadramento e uma perspetiva). O que aí se anuncia, nesse primeiríssimo plano, é aquilo que todo o filme reiterará de muitíssimas formas: um ecrã (qualquer que ele seja) não abarca o real, porém a imagem (em todo o seu artifício, em toda a sua construção) tem uma extraordinária capacidade de transformar esse mesmo real, a partir da forma como o representa e de como essa representação integra o nosso mundo. **Simon and Laura** é um filme sobre isso mesmo: o modo como a partir da “mentira” é possível descrever algo “verdadeiro” – aliás, creio que o filme vai mais longe, afirmando que só mesmo pela “mentira” se pode chegar à “verdade”. E onde se lê “mentira”, leia-se ficção, encenação, artifício... cinema.

Todo o filme se constrói em torno da desmontagem do artifício (e do elogio da “verdade”) através de... ainda mais artifício – e dessa saturação algo emerge, algo genuíno. Repare-se no modo como o filme propõe uma distinção narrativa entre a casa “verdadeira” do casal e a sua “réplica” em estúdio. Como é evidente, tudo é estúdio e não há réplica alguma: tudo se terá filmado com as mesmas paredes de contraplacado, ora revelando ora escondendo a sua natureza postiça. O mesmo acontece em relação ao casal principal, atores que interpretam “versões de si”, ao passo que os empregados (um deles, Wilson, apresentado como antigo ator) se “interpretam a si mesmos” – e no fim de contas, tudo é teatro. Estas capas sucessivas de encenação servem para, no fim de contas, deitar tudo às urtigas naquela que é uma das cenas mais anárquicas do cinema inglês da época, antecipando o que Jerry Lewis ou Blake Edwards viriam a fazer em Hollywood anos mais tarde. Refiro-me, claro, ao episódio especial de Natal que avança num descalabro hilariante, onde – por fim – se desmorona todo o edifício ficcional, sem que com isso se deite abaixo o outro – o do próprio filme (ainda que, no meio dessa cena, a câmara assumia subitamente uma mobilidade ao ombro que nunca lhe tínhamos conhecido, como que participando, ela própria, da sessão de pancadaria). E como nas melhores comédias meta-cinematográficas (de Lewis, de Edwards, entre tantos outros), alguns dos grandes momentos de cinema em **Simon and Laura** resultam do modo

como se põem em causa as convenções da encenação (*mise en scène, découpage*, construção sonora, etc.) ou como se transformam em *gags* momentos de pura “análise filmica”. O melhor desses momentos (e haveria muitos mais para aqui citar) surge na sequência de um reparo que a criança que interpreta o filho de Simon faz ao “pai”: *já reparaste que no último episódio só tiveste direito a um grande plano, ao passo que a Laura teve vários? E notaste que na sequência de abertura, em que se abraçam, o realizador inverteu as vossas posições para dar mais destaque ao rosto da Laura?* Simon, claro, não tinha reparado. Mas o miúdo sim! E na rodagem seguinte – e num dos grandes achados cómicos do filme – Simon invade um dos grandes planos de Laura (anunciando-se aí que o verdadeiro realizador do programa televisivo não é David, mas o pequeno traquinas Timothy – já lá chego).

Tanto se fala de representação neste filme que todas as relações amorosas se revestem de uma forte dose de encenação. Como na *Quadrilha* de Drummond de Andrade, Laura ama Simon, que se interessa por Janet, que ama David, que não ama ninguém (ou, como se diz, “está casado com a BBC”). Os dois casais que protagonizam o filme desfazem-se e refazem-se numa combinatória amorosa deliciosamente incestuosa, que inclui um muito divertido *gag* com Simon e David, abraçados um ao outro, com David (a fazer de Laura) a afirmar “you know darling, you look very attractive in tails”, ao que Simon responde “you look very attractive in anything”. O *puzzle* relacional é, ele mesmo, uma forma de teatro, com seduções e mal-entendidos que têm como único objetivo causar ciúmes e, *a contrario*, despertar uma paixão que se tinha deixado adormecer. O falso é a razão da verdade dos sentimentos inconfessáveis (ou só confessáveis por conta do direto televisivo – já lá irei). Numa cena essencial, Laura explica à argumentista que aquela imbecil família feliz que se viam obrigados a desempenhar na televisão havia salvado um casamento que estava por um fio. O cliché familiar, o lugar comum do casal ideal, o chavão do núcleo reprodutivo heterossexual são uma forma de regeneração daquele par de jarras, separados pela superfície de um desprezo mútuo e agarrados por um amor incondicional. Que a televisão, que se fica pela mera aparência, consiga ver que eles verdadeiramente se amam é a demonstração de que é pela superfície que se evidenciam as coisas mais profundas (especialmente no cinema).

Assim sendo, apesar de **Simon and Laura** ser uma sátira à televisão e à sua pretensa representação da realidade (nos primórdios da *reality tv*), a verdade é que o desenlace (que tudo resolve) acontece justamente por conta daquilo que distingue o cinema da televisão (não a escala, não a cor): o direto. É no direto que a televisão se afirma enquanto nova possibilidade de entender o mundo através de imagens e sons. E é através de um “direto” que os sentimentos inconfessáveis dos dois homens (patologicamente incapazes de expressarem as suas emoções) se tornam “públicos”, chegando assim àquelas que amam e que só aguardavam uma confirmação. É pela televisão – pelo próprio aparelho, mas mais que isso, por aquilo que o distingue do cinema – que os dois casais se reúnem num *happy end*. E, não por acaso, esse final é “realizado”, não pelo trapalhão realizador televisivo (David), mas pelo verdadeiro *metteur en scène* de tudo, o já referido Timothy, o rapazinho irritante, o pequeno demónio conspirativo que circula pelo *plateau* lançando perfídias várias – é ele que, no final, se põe atrás da câmara e filma, em plano médio, a revelação. Muriel Box é, como Timothy, uma cineasta do plano médio, da proximidade reservada, e também como ele, é uma cineasta traquina, que se delicia nas pequenas travessuras românticas (mais ou menos perversas) que inflige às suas personagens. **Simon and Laura** é talvez um dos melhores exemplos disso mesmo, mas filmes posteriores como **The Passionate Stranger**, **The Truth About Women** ou o derradeiro **Rattle of a Simple Man** confirmam-no em absoluto.

Ricardo Vieira Lisboa