

## THE LIGHT THAT CAME / 1909

Um filme de D. W. GRIFFITH

*Realização e argumento:* David Wark Griffith / *Direção de fotografia:* G.W. Bitzer / *Interpretação:* Ruth Hart, Owen Moore, Mary Pickford, Marion Leonard, Kate Bruce, George Nichols, Mack Sennett, Tony O'Sullivan, Billy Quirk, Francis J. Grandon, James Kirkwood, Guy Hedlund, Dorothy West, Gertrude Robinson, Frank E. Powell, Frank Evans / *Música:* Stephen Horne.

*Produção:* Biograph Company (EUA, 2019) / *Cópia:* digital (a partir de materiais em 35mm), preto e branco, intertítulos em inglês, legendada eletronicamente em português / *Duração:* 19 minutos / *Primeira exibição na Cinemateca.*

## LE MIROIR À DEUX FACES / 1958

(*O Espelho de Duas Faces*)

Um filme de ANDRÉ CAYATTE

*Realização:* André Cayatte / *Argumento:* André Cayatte, Gérard Oury / *Diálogos:* Denis Perret, Jean Meckert / *Direção de fotografia:* Christian Matras / *Operador:* Gilbert Chain / *Deocração:* Jacques Colombier / *Guarda-roupa:* Tanine Autre, Paulette Coquatrix, Jean Barthet / *Maquilhagem:* Yvonne Fortuna / *Efeitos especiais de caracterização:* Charles E. Parker / *Cabelos:* Simone Knapp / *Som:* Pierre Bertrand / *Música original:* Louiguy / *Montagem:* Paul Cayatte / *Interpretação:* Michèle Morgan (Marie-José Vauzange), Bourvil (Pierre Tardivet), Sylvie (a mãe de Pierre), Ivan Desny (Gérard Durieu), Elisabeth Manet (Véronique Vauzange, a irmã), Jane Marken (Sra. Vauzange, a mãe), Georges Chamarrat (Georges Vauzange, o pai), Gérard Oury (Dr. Bosc), Sandra Milo, dobrada por Claire Guibert (Ariane, assistente de Bosc), Julien Carette (Albert Benoît), Georgette Anys (Marguerite Benoît), Corrado Guarducci (o maître do hotel), Pierre Brice (Jacques), Jean-François Poron (bailarino na festa), André Oumansky (bailarino na festa), Renée Passeur (paciente), Catherine Candida (paciente), Florence Brière (paciente), Charles Bouillaud (colega da escola), Jacques Marin (colega da escola), Bruno Balp (colega da escola), André Philip (colega da escola), Hubert de Lapparent (funcionário dos classificados), Jacques Mancier (polícia), Marcel Perès (dono do café), Robert Rollis (comissário de bordo), Lisa Jovet (hospedeira), Aurore Paquiss (hospedeira).

*Produção:* Paris Union Films, Franco London Films, Gaumont, C.E.I Incom (França, Itália, 1958) / *Produtora:* Henry Deutschmeister / *Direção de produção:* Robert Sussfeld / *Chefia de produção:* Alain Poiré / *Cópia:* DCP (a partir de suporte original em 35mm), preto e branco, falada em francês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 96 minutos / *Estreia comercial em França:* 15 de outubro de 1958 / *Estreia comercial em Portugal:* 24 de abril de 1959 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

---

Ainda sob o efeito dessa falsa *double bill* que contrapôs **Martha a Fedora** na passada quarta-feira, chega-se a outra *double bill* (desta feita “verdadeira”) também sob o manto diáfano da perversão e da cirurgia estética. Mas onde Martha sofria os horrores “casamento burguês” transformado num “holocausto de submissão” e Fedora desejava a beleza eterna e pretendia conquistá-la através de “intervenções” (é o eufemismo contemporâneo), acabando por se condenar à ideia de si no corpo de outra, Griffith e André Cayatte exploram (por caminhos diametralmente opostos) a sublimação do eu feminino (a partir do olhar dos outros, invariavelmente dos homens sobre as mulheres) como afirmação do que é disforme ou, *a contrario*, a afirmação da “imagem de si” através de “procedimentos” (outro eufemismo).

A graça desta sessão, deliciosamente congeminada, está, em primeiro lugar, no modo como o filme de André Cayatte – assim apresentado – parece ser a combinação matemática dos inversos de **Martha e Fedora**, isto é: um filme onde é a beleza que condena (e não a fealdade e a velhice) e um filme onde o marido controlador não consegue dominar a sua mulher, acabando submetido à sua própria pequenez. A segunda e perturbadora “graça” desta *double bill* está na forma como os cinquenta anos que separam **The Light That Came** de **Le Miroir à deux faces** carrega o peso de uma total inversão: à aceitação da diferença contrapõe-se o desejo da imobilidade; ao medo do reconhecimento surge a alegria da afirmação; à pureza

dos sentimentos aplica-se o retorcido das expectativas sociais. Será demasiado ousado afirmar que estes dois filmes corporizam uma qualquer transformação social (de um romantismo humanista do princípio do século a um neo-conservadorismo do pós-guerra). Mas o certo é que há, no olhar de Griffith (neste e em tantos dos seus outros filmes) uma crença no poder mobilizador do amor, ao passo que em Cayatte (e no cinema Francês dos anos cinquenta) grassa a desilusão, a ironia e o cinismo sobre as relações. São reflexos da sociedade, é certo, mas são acima de tudo reflexos das narrativas dominantes, dos interesses do público e dos paradigmas estéticos de cada época.

Mas comecemos pelo princípio: faça-se luz. A produção de *one reelers* de David Wark Griffith através da Biograph foi uma empresa monumental e a Library of Congress (que tem feito o trabalho de identificação, preservação, reconstrução e digitalização da obra de Griffith) tem disponível na sua plataforma, só nesse ano de 1909, dezassete outros títulos, sendo que o mais conhecido é **A Corner in Wheat**. Mas, na verdade, segundo a biografia de Mary Pickford (que entra neste filme, interpretando uma das irmãs da protagonista), nos primeiros seis meses em que trabalhou com Griffith, na Biograph, fez mais de trinta curtas-metragens (os tais *one reelers*, filme de uma bobina só) – sendo que, ao todo, Griffith terá realizado para a Biograph mais de 400 filmes numa média de duas curtas por semana. A velocidade de produção era estonteante e, como conta Pickford, a atriz principal de **The Light That Came** (Ruth Hart) tinha acabado de se estrear em cinema poucos dias antes num papel secundário em **Nursing a Viper**. Menos de uma semana depois era protagonista. Entre 1909 e 1910 Ruth Hart apareceria em 28 filmes de Griffith, mas nunca voltaria a ter um papel principal.

**The Light That Came** é uma variação sobre a história da Cinderela, com três irmãs muito diferentes, duas belas e uma com uma cicatriz no rosto. As duas belas irmãs eram interpretadas por duas das atrizes favoritas de Griffith, a já referida Pickford e Marion Leonard. Esta decisão de colocar as “estrelas” da companhia (a ideia de estrelato era ainda incipiente e alguns rostos eram conhecidos mais pelos célebres papéis que tinham interpretado do que pelo seu nome próprio – Pickford foi, durante muito tempo, conhecida apenas como Little Mary) em papéis secundários, dando o protagonismo a uma novata é algo que ainda hoje atormenta os estudiosos desta obra. O certo é que nesse ano de 1909, Griffith deu várias oportunidades a jovens atrizes desconhecidas, acabando, pouco depois, por perder Marion Leonard para a concorrência e transformando Pickford na estrela que viria a ser. No entanto, no contexto da narrativa, faz todo o sentido que as duas irmãs “populares” sejam a face visível da companhia, e que a “irmã feia” seja uma desconhecida, remetida ao espaço doméstico, sempre invisível e invisibilizada por essas mesmas irmãs. Ninguém repara nela e, ironia das ironias, será um cego que lhe dará valor.

A cegueira sempre foi um recurso melodramático por excelência e Griffith sabia-o. Nesse mesmo ano de 1909, outro dos seus *one reelers* é o conhecido **The Broken Locket** em que a cegueira de Pickford é o elemento que condena – por fim – a relação com o seu noivo alcoólico. Em **The Light That Came** a visão (ou a sua falta) é o sentido que tudo domina e determina. No primeiríssimo plano o elemento central da ação (que reaparecerá uma e outra vez, qual objeto funesto) é um espelho encostado ao canto direito do quadro (de tal forma que a protagonista para nele se ver tem de virar a face direita para a câmara, aquela que tem a desfiguradora cicatriz). Tudo gira em torno do espelho, e tudo girará. Através dele as irmãs bonitas confirmam a sua beleza (que os vários homens que invadem o cenário tratam de sublinhar) e Martha – sim, a personagem chama-se Martha! – recorda-se do seu “defeito”. Se dúvidas restassem, o momento em que Martha se decide a entregar as suas poupanças para que o seu namorado cego possa ser operado (e curado) é assombrado pela presença do espelho (acompanhado pelo intertítulo que dá nome ao filme: «When the light comes he will see me as I am. And I will lose his love»). Mas será diante do espelho, naquela mesma divisão onde quase tudo acontece (o minimalismo da produção é absoluto), que se dá a revelação do rosto perante os olhos virgens do amante. Aí, nesse plano único e longuíssimo,

um plano de conjunto com seis atores em cena, aí, dizia eu, demonstra-se a estonteante arte Griffith naquele beijo no rosto e naquele abraço final.

Se **The Light That Came** é uma história de acolhimento e aceitação, **Le Miroir à deux faces** é muito mais cinzento e perverso. E, por isso mesmo, dá-se à incompreensão dos espectadores com “sensibilidades contemporâneas”, demasiado rápidos a reagir àquilo que é a *epiderme* do filme. Sim, a feiura é, neste filme, um problema – o médico cirurgião diz mesmo “a fealdade é uma doença, tão grave como qualquer outra, e é preciso tratá-la”. Sim, o filme constrói-se sobre a ideia de que a deslumbrante Michele Morgan pode ser uma rapariga desenxabida e, para isso, há que lhe colocar um nariz adunco, um cabelo desarranjado e umas roupas mortíferas (justamente para que a sua “transformação” seja extasiante). Sim, há um marido pequeno-burguês que não deseja uma mulher bela, antes uma rapariga suficientemente insegura para que isso se converta numa forma de modéstia subserviente e domesticada (em ambos os sentidos). E sim, há discussões entre homens sobre o que fazer ao rosto de uma mulher e de como o melhorar (sem lhe dar qualquer cavaco).

**Le Miroir à deux faces** é uma versão trágica (mas pontuada por um humor ácido, bastante desconcertante, muito graças à presença do ator cómico Bourvil, num dos seus raros papéis dramáticos) de **My Fair Lady** (ou melhor, da peça de Bernard Shaw que inspira o musical que inspira o filme, já que o filme de Cukor é posterior ao filme de Cayatte). Ou seja, onde Audrey Hepburn era uma florista saloia que se convertia (por ação de um professor de linguística) em *grande dame* da alta sociedade britânica, agora Michele Morgan é uma insípida lojista (ou assim nos é apresentada numa primeira fase) que se converte (contra a vontade de um professor do ensino primário) na diva que sempre foi.

Tudo começa, como o título antecipa (e o diálogo com o filme de Griffith denuncia), sob o signo do espelho, naquele plano extraordinário em que, de costas, um homem se confessa às autoridades e a câmara lhe descobre o rosto no reflexo do espelho que se encontra defronte. Como qualquer história sobre a beleza/fealdade, o espelho é elemento axial da ação e, como seria de esperar, é o elemento através do qual se produz um efeito de duplicação e inversão – efeitos essenciais às reviravoltas dramáticas do filme. Aqui, ele surge de partida nesse longo plano sequência sobre o qual correm os créditos de abertura (deliciosa banda sonora que integra tanto o som das teclas do dactilógrafo como uma composição inspirada na Sinfonia n.º 5 de Beethoven), dando início ao longo *flashback* que acaba por se constituir como “o outro lado do espelho” do presente, o passado. Ao olhar para trás, Bourvil olha para si (e o jogo entre homem de costas para a câmara e de frente para o espelho, imposto pela composição inicial, é desde já um aviso). O outro aviso vem logo depois, na sequência em que Bourvil manda publicar um anúncio nos classificados, em busca de uma jovem esposa que com ele queria contrair matrimónio (o verbo contrair e adequando neste filme de diagnósticos médicos erróneos). Aí, demonstrando a sua sovinice, Bourvil retira duas linhas do anúncio (“figura corpulenta e aspeto mediano”) e substitui-as por “físico indiferente”. Logo aí se anuncia (duplamente) a ideia de rasura, de correção e/ou substituição, mas também, naturalmente, de censura. Todo o filme se construirá a partir dessas ideias. Já a cena seguinte apresenta a escolha da pretendente como “um problema”, igual àquele que os alunos têm de resolver em sala de aula.

Daí em diante, Bourvil vai esculpindo a ideia da sua mulher ideal (recorde-se o concurso *Mulher Ideal* que decorreu em Portugal durante os anos 1960 e início da década seguinte em que só podiam participar mulheres casadas que competiam em provas de culinária, costura e cultura geral – as finalistas, por sua vez, participavam na competição *Miss Ideal Europa*) que, ao contrário do que seria de esperar, não se pretende “demasiado bonita”, mas na configuração perfeita da mediania: banal, modesta, sem rasgo, sem fantasia, sem esperança, sem autonomia (a violência daquele suspirado “viver sem sonhos é maravilhoso” é talvez o mais aviltante deste filme carregado de violência física e psicológica). Só que, e essa é a primeira pista, o “romance” de Bourvil com Michele Morgan funda-se numa mentira (o seu encontro não é, como

ela achava, furtivo e, pior que isso, ele pouco quer saber de Beethoven) e será a partir doutra mentira que se findará (ela terá de inventar uma viagem para poder submeter-se à cirurgia que lhe dará “a cara que merece”). Tudo será desilusão (e aquela viagem a Veneza é disso superlativo – como é aquele plano-postal das gôndolas vistas da janela do quarto onde não podem dormir) até que o marido, abençoado seja, é atropelado por um cirurgião que logo o põe como novo e, pelo caminho, lhe oferece um “presente” que Bouvril determinantemente recusa: fazer da sua esposa uma linda mulher (ele conspirara com os pais dela o pedido da sua *mão*, mas recusa conspirar com o médico o pedido do seu novo *rosto* – nova inversão em relação a **Fedora** onde se expunha o rosto e se escondiam as mãos...).

André Cayatte é um cineasta propenso ao pitoresco e ao grotesco e em **Le Miroir à deux faces** canaliza isso para o seu *alter ego*, Bouvril, personagem insidiosamente mesquinha. No entanto, aquilo que de mais perverso se encontra em **Le Miroir à deux faces** não tem origem em Cayatte, mas sim em Gérard Oury. Note-se, Oury é o co-argumentista do filme com Cayatte (ou será Cayatte o co-argumentista de Oury?) e, igualmente, interpreta a personagem do médico cirurgião. Só que, além dessas duas valências, Oury era, também, amante de Michele Morgan, com quem se viria a casar no ano a seguir à estreia do filme (ficando casados até 2006, ano da morte dele). Porém, à data da rodagem, Morgan era casada com o Henri Vidal, ator depressivo e com tendências aditivas, que morreria em 1959 de ataque cardíaco durante uma tentativa de desintoxicação, tendo a atriz casado com Oury meses depois. Curiosamente, o casamento com Vidal também acontecera meses depois dos dois atores terem contracenado em **Fabiola** (1949), quando ela ainda vivia com William Marshall (de quem se divorcia durante a rodagem desse filme). Fora as coscuvilhices, o que importa nestas reviravoltas matrimoniais é a “dupla-face” de toda a narrativa desenhada por Gérard Oury, que se torna profundamente ambígua.

Bouvril, o marido traído (mas que não o sabe), insiste que a culpa de todos os males do seu casamento é do cirurgião (Oury) e acaba mesmo por o assassinar. Ao mesmo tempo, é Oury que inventa uma história que se funda na vontade de tornar Michele Morgan numa rapariga feia, sendo ele o responsável pelo “florir” dela. A isto se junta ainda a estranha relação das personagens de Oury e Morgan, com ele a “evidenciar” nela aquilo que ela “nem sabia” que tinha, a fazer dela uma boneca, a projetar nela um ideal de beleza só seu (mas que, de certo modo, ela absorve e sublima). Tudo isto revestido pelos ecos pessoais entre personagens e atores, numa duplicidade que é, certamente, procurada, mas não deixa por isso de ser perturbadora. Assim, **Le Miroir à deux faces** (não tanto o filme, mas o que ele esconde e revela daquele casal) aproxima-se estranhamente de **Vertigo**, da forma como aí se encena uma ideia de uma mulher, de como um homem faz da sua amante um juguete dos seus desejos, mas que – no fim de contas – se descobre enredado pela sua própria farsa. Só por isso, por esse enigma biográfico, onde tudo se mistura e confunde, só por isso **Le Miroir à deux faces** já vale a pena. E depois, pelo prazer de ouvir Michele Morgan, emancipada da sua pequenez rural, gritar “Acredito no amor, na luxúria, no sexo e no romance. Não quero que tudo se resuma a uma equação perfeita. Quero confusão e caos. Quero alguém que enlouqueça por mim. Quero sentir paixão, calor, suor e loucura. Quero namorados, cupidos e todas essas outras coisas. Quero tudo isso.” Se queriam confusão e caos, luxúria e paixão, ei-los (mas não como estavam à espera).

Ricardo Vieira Lisboa